

ИРЛ 1

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ПОЭЗИИ

ИСТОРИЯ

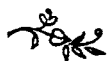
РУССКОЙ

ПОЭЗИИ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ



в двух томах



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД
1 9 6 8

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ



Иван Гербман



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД
1 9 6 8

Ответственный редактор

Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ

История русской поэзии

В двух томах

Т о м I

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом) АН СССР*

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *С. Н. Тарасов*

Технический редактор *И. М. Кашеварова*

Корректоры *М. А. Горилас, Н. И. Журавлева и Г. И. Яковлева*

Сдано в набор 14/VI 1968 г. Подписано к печати 4/XI 1968 г. РИСО АН СССР № 87—146В. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Бум. л. 17.5. Печ. л. 35 = 49 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 50.19. Изд. № 3679. Тип. зак. № 1153. М-42561. Тираж 12000. Бумага № 1. Цена 3 р. 34 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука». Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я типография издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 лин., д. 12

7-2-2

95—96—68 (II пол.)

Предисловие

«История русской поэзии» является первым опытом систематического изложения и научного освещения всего процесса развития русского поэтического творчества — от древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции.

Концепция труда определяется стремлением осмыслить основные этапы истории русской поэзии с марксистских позиций, противопоставив это осмысление толкованиям некоторых современных буржуазных исследователей. Взгляд на поэтическое творчество как на отражение лишь глубоко личных переживаний поэта, никак не связанных с окружающей его социальной действительностью, закономерно приводит к антинаучной теории, утверждающей полную и принципиальную независимость поэтического творчества от каких бы то ни было условий общественного характера. Конкретный анализ поэтического произведения приобретает при этом — и не может не приобретать — всецело импрессионистический, субъективно-идеалистический характер.

В связи со всем этим особенно важно подлинно научное раскрытие сложных взаимосвязей русской поэзии с основными закономерностями развития русского общества и его идейной жизни, утверждение реалистических традиций в русской поэзии и борьба с субъективно-идеалистическим и формалистическим истолкованием сущности поэтического творчества.

Исследовательская литература о русской поэзии — и на русском и на других языках мира — количественно огромна. Каждому значительному русскому поэту посвящен ряд статей, наиболее крупным — содержательные монографические труды. Газетные и журнальные публикации по отдельным вопросам истории и теории русского поэтического развития почти необозрими. Поэтому суммарную характеристику наиболее значительных этапов в изучении русской поэзии можно дать лишь в самых общих чертах.

Еще при жизни Пушкина вышел в свет первый том труда С. П. Шевырева, который должен был охватить по замыслу автора историю всей мировой поэзии.¹ Труд Шевырева не был завершен. Материалы, оставшиеся после его смерти, позволили в 90-х годах выпустить второй том, кратко излагающий историю поэзии Греции и Рима.²

Пушкин положительно отозвался о замысле Шевырева в заметке, предназначенной, видимо, для «Современника», но оставшейся незаконченной. Пушкин приветствовал путь объективного историзма, декларативно заявленный в авторском «Вступлении». «Шевыр.<ев>, — писал Пушкин, —

¹ История поэзии. Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева. Том первый, содержащий в себе историю поэзии индийцев и евреев, с приложением двух вступительных чтений о характере образования и поэзии главных народов новой Западной Европы. СПб., 1835 (изд. 2, 1887).

² С. П. Шевырев. История поэзии. Том второй, содержащий в себе историю поэзии греков и краткое обозрение поэзии римлян. СПб., 1892.

при самом вступлении своем обещает не следовать ни эмпирич.<еской> сист.<еме> франц.<узско>й кр.<итик>и, ни отвлеченной филос.<офии> немцев (стр. 6—11). Он избирает способ изложения историч.<еск>ий — и поделом: таким образом придает он науке заманчивость рассказа».³

Однако Шевырев со своих позиций аристократического эстетизма, как основного качества «изящной» словесности,⁴ оказался не в состоянии выполнить свои обещания. В. М. Жирмунский убедительно показал, что молодой А. Н. Веселовский, полемизируя в 1862 г. с «ходячим определением истории литературы, которое ограничивает ее одним кругом изящных произведений, поэзией в обширном смысле», имел в виду именно Шевырева как автора «Истории поэзии».⁵

Проблема создания подлинно научной истории русской поэзии впервые была поставлена Белинским. Завершая в 1843 г. четвертую статью своего пушкинского цикла, он писал: «Предлагаемая статья есть не что иное, как только введение в статьи собственно о Пушкине. Мы имели в виду показать историческую связь пушкинской поэзии с поэзией предшествовавших ему мастеров. . . Задуманный и начатый нами ряд статей нисколько не принадлежит к разряду обыкновенных и случайных журнальных критик: это скорее обширная критическая история русской поэзии».⁶

В этих первых статьях пушкинского цикла, являющихся блестящим критическим обзором наиболее значительных этапов русского поэтического развития предпушкинской поры, Белинский обосновал основные условия наиболее плодотворного изучения как творчества отдельных поэтов, так и истории поэзии вообще.

Во-первых, раскрытие неповторимой индивидуальности того или иного поэта, которая и определяет его вклад в общую сокровищницу русской поэзии: «... приступая к изучению поэта, прежде всего должно уловить, в многообразии и разнообразии его произведений, тайну его личности, т. е. те особенности его духа, которые принадлежат только ему одному» (VII, 307).

Во-вторых, установление исторической связи творчества поэта со всем предшествующим ему поэтическим развитием: «Чем более думали мы о Пушкине, тем глубже прозревали в живую связь его с прошедшим и настоящим русской литературы и убеждались, что писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе: ибо как прежние писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей» (VII, 106).

И, в-третьих, глубокое понимание многообразных и сложных связей данного поэта с его современностью: «... великие поэты творятся не одною природою: они творятся и обществом, т. е. историческим положением общества. Думать, что поэта составляет один талант — значит грубо ошибаться. Разумеется, прежде всего поэтом делает человека талант; но к этому также необходимы еще и характер, и образование, и направление, которые зависят от общества, среди которого является поэт» (VII, 267).

³ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 65.

⁴ «Слово, как явление или форма эстетической жизни, есть цвет всего человеческого и называется словом изящным. Посему-то История изящной словесности, исключительная область моих занятий, возвышается по значению своего предмета над прочими частями Истории словесности и образует независимую и самостоятельную науку» (С. П. Шевырев. История поэзии, т. I, стр. 80).

⁵ В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 8—9.

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 300—301. (Курсив наш, — Ред.). (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Римской цифрой обозначен том, арабской — страницы).

В 1847 г. вышел в свет «Очерк истории русской поэзии» А. Милюкова, выдержавший три издания.⁷ На второе издание «Очерка» Добролюбов отозвался статьей «О степени участия народности в развитии русской литературы», для которой «Очерк» А. Милюкова явился лишь внешним поводом для постановки проблемы, сформулированной в названии статьи. Отметив, что в своих суждениях о русской литературе А. Милюков в основном следует за Белинским, и сделал несколько критических замечаний, Добролюбов в целом положительно оценил труд А. Милюкова. «Повторим в заключение, — писал он, — что книжка г. Милюкова умнее, справедливее и добросовестнее прежних историй литературы, составлявшихся у нас в разные времена, большею частью с крайне-педантической точки зрения».⁸

Однако труд А. Милюкова, хотя и уделявший значительное внимание вопросам поэзии, все же являлся скорее очерком истории русской литературы вообще.

В этом отношении заслуживает внимания, при всем своем эклектизме, обширный и крайне неровный двухтомный труд Н. Кадымина (Н. Я. Абрамовича) «История русской поэзии от древней русской поэзии до наших дней» (т. I, М., 1914; т. II, М., 1915).

Методологические позиции автора характеризуются тем, что, «полагая центром» своего труда «историю развития индивидуального поэтического творчества у нас на Руси», он в то же время «считает необходимым пояснить, что применение художественной точки зрения не заставляет ограничиваться исключительно эстетической оценкой произведений поэтического творчества. В данном случае художественное значение поэтического произведения равносильно его общему жизненному значению. Сводя оценку каждого из поэтов к выяснению индивидуальных свойств данного поэтического дарования к тому, что составляет личную особенность его внутреннего поэтического мира, автор в то же время не считал возможным упустить из виду связь поэта с национальной и общественной средой, его внутреннюю зависимость от предшествовавшего исторического движения литературы» («Предисловие»).

Более удачным в труде Н. Кадымина является первый том, где в несравненно большей степени, чем во втором, выдерживается заявленный в «Предисловии» принцип установления «связи поэта с национальной и общественной средой».

Эклектическое начало, нередко дающее себя знать и в этом томе, полностью определяет содержание второго тома труда Н. Кадымина. Если в первом томе еще и чувствуется какая-то система, то во втором она совершенно пропадает. Стремление к номенклатурной полноте имен полностью снимает во втором томе ощущение какой бы то ни было концепции.

Достаточно места и внимания уделено вопросам русской поэзии в академической десятитомной «Истории русской литературы». Помимо многочисленных монографических персональных очерков, посвященных наиболее крупным поэтам, следует назвать ряд разделов, освещающих отдельные периоды развития русской поэзии от древнейших времен и до Октября 1917 года. Эти разделы в целом дают общее представление о характере и последовательности отдельных этапов в развитии русского поэтического творчества.⁹

⁷ 2-е издание: СПб., 1858; 3-е издание: СПб., 1864.

⁸ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1950, стр. 326.

⁹ См.: И. П. Еремин. Силлабическая поэзия. В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 342—362; И. Н. Розанов. Стихотворство Петровского времени. Там же, т. III, 1941, стр. 137—149; Н. П. Верховский, Л. Я. Гинзбург, А. И. Грушкин, Е. Н. Купрянова, Н. И. Мордовченко, В. Н. Орлов. Поэзия двадцатых—тридцатых годов. Там же, т. VI, 1953, стр. 371—498; В. Г. Базанов, П. А. Бейсов, Н. И. Мор-

Весьма значительный вклад в дело изучения русской поэзии и ее пропаганды в нашей стране и за рубежом внесла созданная по инициативе А. М. Горького¹⁰ «Библиотека поэта». За более чем тридцатилетний период своего существования¹¹ «Библиотека поэта» в обеих своих сериях — Большой и Малой — выпустила значительное количество сборников произведений замечательнейших русских поэтов во вступительными статьями, написанными видными советскими советскими литературоведами. Не входя в рассмотрение этой ценной серии небольших монографических очерков, отметим, что наряду с ними «Библиотека поэта» опубликовала ряд своих выпусков, посвященных уже не отдельным поэтам, но целым этапам и периодам в развитии русской поэзии, вступительные же статьи к ним представляют особый интерес как опыты осмысления этих этапов и периодов в свете современных представлений о специфических особенностях развития русского поэтического творчества.¹²

В высшей степени сложна проблема периодизации истории русской поэзии.

Если излагать эту историю прямолинейно, следуя за общепринятой концепцией русского историко-литературного процесса, то в силу того, что поэзия откликалась во многом на те же явления общественной жизни, как и проза, и роман, и драматургия, в конечном счете может получиться та же история литературы, только раскрытая на примерах, взятых из области поэтических жанров.

Представляется, что, подчиняясь общим закономерностям развития русского общественно-культурного процесса в целом, история поэтического творчества в то же время отражает и какие-то свои внутренние закономерности, обусловленные особым специфическим характером поэзии как вида национального искусства.¹³

довченко, В. Н. Орлов. Поэзия декабристов. Там же, т. VI, стр. 41—112; Б. Я. Бухтаб. Поэты сороковых годов. Там же, т. VII, 1955, стр. 657—694; И. Г. Ямпольский. Поэзия шестидесятых годов. Там же, т. VIII, ч. 2, 1956, стр. 7—55; К. Н. Григорьян. Поэзия семидесятых—восемидесятых годов. Там же, т. IX, ч. 1, 1956, стр. 419—445; А. А. Волков, В. Н. Орлов, Н. Л. Степанов, А. В. Федоров, И. С. Эвентов. Поэзия буржуазного упадка. (Символизм, акмеизм, футуризм). Там же, т. X, 1954, стр. 764—799.

¹⁰ Статья М. Горького «О „Библиотеке поэта“» была напечатана одновременно в газетах «Правда» и «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» 6 декабря 1931 г.

¹¹ Первый выпуск «Библиотеки поэта» — «Г. Р. Державин. Стихотворения» — вышел под редакцией М. Горького в 1933 г.

¹² См., например: В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев. Русская демократическая поэзия XVII века. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. М.—Л., 1962, стр. 5—30; Г. Макогоненко. Русская поэзия XVIII века. «Библиотека поэта». Малая серия. Изд. 3. Л., 1958, стр. 5—124; Г. В. Ермаков и Битнер. Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1959, стр. 5—82; Ю. Лотман. Русская поэзия начала XIX века. «Библиотека поэта». Малая серия. Изд. 3. Л., 1961, стр. 5—112; В. Десяницкий. Радищевцы в общественности и литературе начала XIX века. В кн.: Поэты-радищевцы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1935, стр. 15—90; Л. Гинзбург. Русская лирика 1820—1830-х годов. В кн.: Поэты 1820—1830-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия. Изд. 3. Л., 1961, стр. 5—105; Б. Мейлах. Поэтическое творчество декабристов. В кн.: Поэзия декабристов. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1950, стр. 5—50; С. А. Рейсер. Л. А. Мей. В кн.: Л. А. Мей. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1947, стр. V—XXXI; В. Жданов. Поэзия в кружке петрашевцев. В кн.: Поэты-петрашевцы. «Библиотека поэта». Малая серия. Изд. 2. Л., 1950, стр. 5—36; Г. А. Бялый. Поэты 1880—1890-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия. Изд. 3. М.—Л., 1964, стр. 5—90; А. Л. Дымшиц. Поэты пролетарской революции. В кн.: Революционная поэзия (1890—1917). «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1954, стр. 5—34 и др.

¹³ «Живопись, музыка, — пишет Б. В. Томашевский, — национальны лишь в той мере, в какой творческая мысль художника складывается под воздействием исторических культурных путей развития народа, которому он принадлежит. Но средства живописи и музыки международны. Поэзия же народна до самого своего материала.

Предлагаемый труд не претендует на исчерпывающую полноту приводимых в нем многообразных явлений истории русской поэзии на всем протяжении ее существования. Он и не ставит перед собой подобных задач.

Главная его цель — определить основные направления развития русского поэтического творчества в их историческом аспекте и выявить непреходящее значение классического наследия замечательных русских поэтов прошлого для нашей современности.

«История русской поэзии» выпускается в двух томах. Первый том освещает историю русского поэтического творчества от древнейших его истоков и до середины XIX в. Второй том посвящен истории русской поэзии второй половины XIX—начала XX в.

Поэзия в этом отношении гораздо национальнее прозы, которая в значительной степени является простой формой сообщения мысли, а мысль вообразима и вне рамок национальной культуры. В прозе словесная форма не является в такой степени осязаемой материальной сущностью в искусстве, как в поэзии. В поэзии же осязатима самая плоть слова, и она-то и служит материалом искусства» (Б. В. Томашевский. Стих и язык. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 21—22).

ИСТОКИ
РУССКОЙ
ПОЭЗИИ



УСТНАЯ НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

1

Изучение устной поэзии начинается обычно с календарно-обрядовой лирики, т. е. тех поэтических форм, возникновение которых было связано с древнейшими земледельческими обрядами. Древний земледелец в своих воззрениях на природу исходил из убеждения, что все его существование находится в зависимости от таинственных и могущественных сил, доброе расположение или враждебность которых может обеспечить человеку полное благополучие или, напротив, привести его к гибели. К достижению этой-то цели — расположить к себе силы природы, воздействовать на них магически-значимым словом — и были направлены многочисленные земледельческие обряды. Каждому из этих обрядов соответствовал свой определенный цикл песен, вся совокупность которых и составляет собственно понятие календарно-обрядовой поэзии.

В составе календарно-обрядовых песен современная наука выделяет несколько циклов, связанных с определенными датами древнего земледельческого календаря — солнечного, который действовал на Руси задолго до принятия христианства и еще довольно длительное время после него.

Первый цикл — зимний — относился к началу солнечного года, определяемому временем зимнего солнцеворота (христианская церковь приурочила к этому времени праздник Рождества). В этот цикл входят две группы песен: так называемые колядки и подблюдные песни.

Вообще говоря, природа обрядового фольклора, его наиболее существенные функции в названных двух группах проявляются не столь отчетливо, как в других календарно-обрядовых циклах. В наибольшей степени это относится к колядкам. Дело даже не в том, что науке они известны лишь в качестве игровых песен. Существеннее то, что шуточно-игровой характер был присущ им уже в то время, когда многие другие виды обрядовых песен сохраняли еще свою первоначальную обрядовую функцию, т. е. еще не утратили значения средств магического воздействия на силы природы. Одним словом, если колядкам и была когда-либо свойственна заклинательно-магическая функция, то утратили они ее значительно раньше, чем все остальные обрядовые песни.

Колядование (слово «коляда» исследователи возводят к римскому «calendae», означавшему первые десять дней каждого месяца¹) происходило в канун нового года — сочельник. В этот вечер многолюдные ватаги ходили по деревне и пели под окнами песни, прося хозяев одарить их каким-либо угощением.

¹ См., например: А. Н. Веселовский. Из лекций по истории эпоса. В кн.: Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 482.

Пришла коляда
Накануне Рождества.
Дайте коровку,
Масляну головку!²

Если хозяин оказывался щедрым, то колядующие славили его, желали ему богатства и благополучия:

А дай бог тому,
Кто в этом дому.
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста:
Ему с колоса осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полузерна — пирог.
Наделил бы вас господь
И житьем, и бытъем,
И богатством,
И создай вам, господи,
Еще лучше того!³

Если же угощение было скудным, песня высмеивала скупого хозяина, сулила ему всякие беды:

Не дадите пирожка —
Мы коровку из рожка,
Не дадите вы кишочки —
Мы свинку за височки,
Не дадите вы блинка —
Мы хозяину пинка!⁴

Или:

На новый год
Осиновый гроб,
Кол да могилу,
Ободрану кобылу.⁵

Общий тон колядовой поэзии был, как видим, комедийно-балагурным, «карнавальным». Это в полном смысле поэзия праздничной улицы с ее необычайной сценической мобильностью, с ее богатством импровизаций, с ее бьющей через край стихией веселого и дерзкого народного юмора. Не связанная никакими поэтическими канонами, подчиняясь единственно характеру той или иной «уличной» ситуации, коляда могла быть то проникновенно-лиричной, достигая в этом случае почти эпической пластичности и прозрачности красок, то озорной и разбитной, как раешник, то афористичной и меткой, как чашушка. Исполняемая и хором, и в одиночку, она могла использовать самые разнообразные поэтические средства — от веле-речивого лиро-эпического монолога до импульсивного диалогического построения, прибегая иногда к резкой смене ритмов и поэтических планов даже в пределах одного и того же произведения. Сошлемся на вариант Шейна, в котором «нормальный», выраженный с почти классической ясностью лиро-эпический план круто обрывается карнавально-балагурной, типично «колядовой» концовкой:

Наша-то коляда
Ни мала, ни велика;
Она в двери не лезет
И в окно нам шлет:
Не ломай, не гибай —
Весь пирог подавай!⁶

² Великорусс в своих песнях, обычаях, верованиях, сказаниях, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, вып. 1 и 2. СПб., 1898, № 1032.

³ Там же.

⁴ А. Лядов. Сборник русских песен. М., 1933, № 3.

⁵ Народные лирические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. Я. Проппа. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1961, стр. 76.

⁶ Великорусс..., № 1030.

Столь необычное сочетание совершенно различных поэтических планов в любом другом жанре выглядело бы как явная стилистическая аномалия, противоречащая природе жанра. В колядках же это естественно прежде всего потому, что колядовая поэзия, как поэзия по преимуществу игровая, не только допускает, но и предполагает подобную стилистическую свободу. Уже в глубокой древности, освобожденная от узкообрядовой предназначенности, коляда широко заимствовала из разных жанров все, что только согласовывалось с ее основной функцией — веселой праздничной игры, что делало ее ярче, выразительнее, разнообразнее. Так, например, со временем ею оказались усвоены многие элементы свадебных величаний (особенно в северо-русских «овсенях»), детских потешек и т. д. Все это делало коляду одним из любимейших народных жанров, благодаря чему в некоторых местах она сохранилась и донныне.

Другим видом песен, входящим в состав зимнего цикла, являются песни подблюдные. Так же как и колядки, со временем они приобрели отчетливо выраженный игровой характер, став одним из обычных святочных развлечений деревенской молодежи. Однако собственно обрядовая природа их как своеобразного магического действия, выражающего определенный акт общения человека с силами природы, проявляется в них с гораздо большей непосредственностью. Убеждает в этом хотя бы уже сам характер их бытового применения: подблюдные песни сопровождали и оформляли процесс гадания. На святках молодежь собиралась в какой-нибудь избе на посиделки. Девушки снимали с себя какое-либо украшение — кольцо, сережку или брошку — и складывали в большое блюдо. Затем начиналось гадание. Из блюда, покрытого платком, одна из девушек вынимала поочередно лежащие там предметы; остальные же в это время пели песни, содержание которых должно было обозначать судьбу той, чье кольцо вынималось первым.

Диапазон предсказаний, содержащихся в подобных песнях, весьма широк. Он отражает представления земледельца о счастье и несчастье, его насущные идеалы, вообще его отношение к жизни. Песни могли предсказывать богатство, урожай, скорое замужество.

Другие песни, напротив, сулили несчастье — разлуку, беду в доме, смерть.

Идет смерть по улице,
Несет блин на блюде.
Кому кольцо вынется —
Тому сбудется,
Скоро сбудется,
Не минется.⁷

В подобные пророчества верили. Оттого общий тон подблюдных песен торжественный, величавый, лишенный каких бы то ни было элементов шутки, смеха. Образный строй их подчеркнуто символичен и строг. Иносказательность, составляющая основу поэтики подблюдных песен, направлена здесь к максимальной конкретизации смысла. Даже в тех случаях, когда песня по своей поэтической структуре оказывается близкой, а то и тождественной загадке (например: «Стоит корыто Другим накрыто»), образ ее строго однозначен и конкретен. Поэтому хотя сам факт влияния загадок на подблюдные песни не вызывает никаких сомнений, следует все же помнить, что иносказательность загадки и иносказательность подблюдной песни — вещи далеко не тождественные: в загадке она направлена к тому, чтобы максимально затруднить процесс отгадывания, в песнях же иносказательный образ выполняет чисто метафорическую функцию. Природы подблюдных песен не поколебало даже то обстоятельство

⁷ Там же, № 1136.

ство, что со временем, как и вообще все календарно-обрядовые песни, они превратились в игровые. Утрачивая свои магические функции и даже вообще постепенно уходя из поэтического быта деревни, подблюдная песня не утрачивала своей изначальной эстетической тональности. В глазах науки это придает ей совершенно исключительное значение.

Следующим после зимнего календарно-обрядовым поэтическим циклом является весенне-летний. Песни этого цикла сопровождали масленичные, весенние, семицкие и купальские обряды, отражающие в сознании древнего земледельца конец зимы и приход весны.

Масленичные обряды современная наука рассматривает как «остаток древней земледельческой религии умирающего и воскресающего божества. Весной божество растительности убивалось с тем, чтобы заставить его воскреснуть, а вместе с ним вызвать к новой жизни растительность».⁸ Надо сказать, однако, что сами масленичные песни в их нынешнем состоянии никаких следов этой религии не сохранили. Все, что указывает на религиозно-магическую функцию, некогда свойственную им, сводится к отдельным деталям *обряда*, который, также утратив в основном свой первоначальный характер, оказался, однако, в некоторых элементах своего «сюжета» несколько более устойчивым. Этих элементов собственно два: то, что в конце масленичной недели соломенное чучело Масленицы вывозилось за деревенскую околицу и сжигалось, и то, что в числе сжигаемых предметов было колесо, укрепленное на высоком шесте (горящее колесо должно было изображать солнце).

Что же касается масленичных песен, по крайней мере тех, что известны науке, то все они возникли, по-видимому, уже в христианскую эпоху и выразили сравнительно позднее осмысление масленицы как веселого народного праздника, последнего перед великим постом. Это в основном и определяет характер масленичных песен: все они воспевают Масленицу как некое существо, несущее людям веселье, радость, изобилие. Это никакое не божество, а скорее своеобразное поэтическое «чучело», вызывающее в народной фантазии самые причудливые ассоциации и образы, открывающее простор артистизму, импровизации, веселому, вдохновенному «глумлению». Масленица выступала в песнях то как обобщенный символ, выражающий размах народного веселья:

Наша Масленица годовая,
Она гостика дорогая,
Она пешею к нам не ходит,
Все на комонях развезжает,
Чтобы коники были вороные,
Чтобы слуги были молодые. . .

то как писаная красавица, идеал девичьей красоты:

Дорога наша гостья Масленица,
Авдотья Изотьевна,
Дуня белая, Дуня румяная,
Коса длинная, триаршинная,
Лента алая, двуполтинная,
Платок беленький, новомодненький,
Брови черные, наведенные,
Шуба синяя, ластки красные,
Лапти частые, головастые,
Портяночки белые, набеленные!⁹

⁸ В. Я. Пропп. О русской народной лирической песне. В кн.: Народные лирические песни, стр. 9.

⁹ Там же, стр. 84.

Чаще, однако, Масленица лишь упоминается, вслед за чем песня полностью обретает характер шутки, веселой и бойкой присказки, затейливой, на ходу придумываемой небылицы, единственная цель которой — как можно сильнее позабавить, рассмешить участников праздничной игры.

Мы Масленицу состречали,
Мы Масленицу состречали,
Люли, люли, состречали,
Гоголек, гоголечек!
На горушке мы бывали,
На горушке мы бывали,
Сыром гору набивали,
Сыром гору набивали.¹⁰

Или:

Попадыхи пили,
Да попов пропили во гуляньи,
Во гуляньи, душе, во гуляньи.
А дьячихи пили
Да дьяков пропили во гуляньи,
Во гуляньи, душе, во гуляньи.
Пономарихи пили,
Да пономарей пропили во гуляньи,
Во гуляньи, душе, во гуляньи.¹¹

Эта импровизационность, эта чуткая слиянность с настроением праздничной улицы роднит масленичные песни с колядками. Надо, однако, признать, что и размах импровизации, и сам круг поэтических ассоциаций в масленичных песнях все-таки несколько уже: так или иначе он определяется и регулируется одной темой и одним основным образом — образом Масленицы. Может быть, именно поэтому, а также потому, что масленичный обряд постепенно разрушался, в то время как сам праздник масленицы продолжал занимать в народном быту одно из самых видных мест, репертуар масленичных песен со временем стал обнаруживать тенденцию к расширению за счет других, уже необрядовых песен.

Следует заметить, впрочем, что эта тенденция свойственна в большей или меньшей степени вообще всем песням весенне-летнего календарно-обрядового цикла. Правда, связь с определенными верованиями и обрядами вполне отчетливо обнаруживается и в веснянках, и в семицких, и в купальских песнях. Однако в каждой из этих песенных групп наряду с песнями, сохранившими свою обрядовую основу, по-видимому, издавна существовали, а со временем приобрели преобладающее значение песни иного, внеобрядного, характера. В некоторых веснянках, например, даже в их нынешнем состоянии, без труда обнаруживаются черты древнейших верований (считалось, что заклинание, выраженное в песне, может ускорить приход весны); однако то обстоятельство, что весенняя обрядность уже сама по себе носила ярко выраженный игровой характер (хороводы), очень скоро привело к тому, что игровой момент здесь стал и вообще господствующим. В плане поэтической эволюции это означало, что художественная форма, прежде выступавшая как форма содержания, по природе своей ей чуждого (обряд), теперь обрела «свое», т. е. художественное же, содержание. Песня, прежде в своем узкообрядовом применении выражавшая призыв весны, теперь стала выражать человеческое *восприятие* весны, рисовать поэтическую картину ее прихода.

Веселитесь, подружки,
К нам весна скоро придет,
Весна придет, солнце взойдет,
Сгонит снежки,
С гор белый мороз.

¹⁰ Там же, стр. 83.

¹¹ Там же, стр. 82.

Разольются быстры речки,
Все мелкие да ручейки,
Расцветут в поле цветочки,
Все ракитовы кусты.¹²

В ходе этой эволюции развился богатейший внеобрядовый фольклор, в том числе игровая поэзия, дающая художественное воспроизведение процессов труда. Некоторые исследователи, правда, усматривают в этой последней следы так называемой имитативной, или симиальной, магии и на этом основании песня типа «Ой мы просо сеяли...» возводят к глубокой древности.¹³ Следует, однако, заметить, что, хотя отдельные игровые песни и обнаруживают некоторые черты сходства с песнями имитативными (и, следовательно, до известной степени допускают приведенное толкование), едва ли все же не правильнее думать, что в данном случае мы имеем скорее некое морфологическое совпадение, нежели сколько-нибудь определенную генетическую связь. Песни, поэтически воспроизводящие трудовые процессы, могли возникать и как чисто игровые. Сама их имитативность вполне естественно объясняется, если принять во внимание, что игровая выдумка земледельца собственно и должна была опираться ни на что другое, как на его трудовой опыт.

2

В художественном развитии человечества календарно-обрядовая и вообще обрядовая поэзия сыграла исключительно важную роль. Выражая стремление человека активно воздействовать на силы природы, преодолеть, подчинить их «в воображении и при помощи воображения», она в сильнейшей степени развивала в человеке художественную фантазию, развила и укрепила в нем способность облекать свое отношение к действительности в поэтические формы. С течением времени связь ее с обрядом, а следовательно, и формообразующее влияние последнего постепенно ослабевали, сама же способность поэтического мышления, уже отлитая в определенные формы, все больше укреплялась и приобретала самостоятельное значение, проявляясь в связи с все большим и большим кругом человеческих потребностей. Человеческие отношения, чувства, идеалы, определенные жизненные ситуации и конфликты отражались, как мы видели, уже в самой обрядовой поэзии; теперь же, по мере выделения эстетической потребности в самостоятельную «сущностную силу», вся эта сфера реальной действительности превращалась в прямой, непосредственный предмет художественного отражения.

Так, в частности, возникла и оформилась поэзия личного чувства, то, что мы называем лирикой в собственном смысле слова. В русском фольклоре этот вид поэзии получил богатейшее и многообразнейшее развитие. Материалы, относящиеся сюда, поистине неисчерпаемы, и здесь, естественно, нет возможности ни систематизировать их, ни даже хотя бы бегло обозреть. Говорить о русской народной лирике — это значит говорить буквально обо всех областях жизни русского крестьянина, о многообразных формах его исторического, социального, семейного быта, обо всех тех проблемах, которые выдвигала перед ним как перед личностью, непрерывно усложняющаяся историческая действительность. Русская лирическая песня характеризуется исключительным многообразием тем, богатством и многокрасочностью эмоциональной палитры. В равной степени ярко и сильно она выразила и лучезарную радость счастливой любви, и тяже-

¹² Там же, стр. 85.

¹³ Там же, стр. 10.

лую тоску любви неразделенной: бурный разлив народного веселья сменяется и соседствует в ней со скорбной повестью о жизни женщины в семье нелюбимого мужа, вдохновенный глагол свадебного величания резко оттеняется горестным причитанием невесты. Удалой разбойник, повеоряющий свои невеселые мысли «матери зеленой дубравушке», бурлак, изнемогающий на волжских отмелях, крестьянин, встающий под разинские знамена, тоскующий рекрут и солдат, сетующий на тяготы царской службы, — все эти и многие другие характерные персонажи русской социальной жизни так или иначе заявили о себе в песне, принеся в нее свой склад души, свой образный строй, свои изобразительные средства.

Одной из особенностей лирической песни является то, что она с большим трудом поддается датировке. Признаков, хотя бы приблизительно определяющих время возникновения той или иной песни, сами тексты, как правило, не содержат. Отсутствуют и какие-либо письменные свидетельства, на основании которых можно было бы предположить существование лирических песен, скажем, в X—XI вв. Все, что исследователь может позволить себе в этом отношении, это попытаться выяснить границы исторической эпохи, для которой конфликты и ситуации, отраженные в песнях, были характерны, и затем, используя те или иные косвенные данные, определить место датируемой песни в пределах между «нижней» и «верхней» границами рассматриваемой эпохи.

Так, например, у нас нет никаких положительных данных о том, существовали ли так называемые протяжные лирические песни в период до XVI в. — времени, к которому некоторые исследователи относят их расцвет. Не располагая такими данными, мы вправе, однако, привлечь ряд косвенных свидетельств, которые, взятые в совокупности, обретут в наших глазах известную принудительную силу. Вполне законным, например, будет обращение к древнейшим русским литературным памятникам и документам, из которых явствует, что основные ситуации и конфликты, отразившиеся в протяжных песнях — угнетенное положение женщины в семье, внутрисемейная вражда и т. д., — были достаточно характерны для русского быта уже в XI—XII вв.¹⁴ Вполне законен, следовательно, и вопрос: если сама действительность выдвигала перед человеком XI—XII вв. указанные проблемы, если, таким образом, уже существовали условия для проявления чувства, «сдавленного неправильно развивающейся общественностью» (чувства, являющегося, по мнению В. Г. Белинского, основной особенностью русских лирических песен), то могло ли все это не породить своего поэтического эквивалента? Само собой разумеется, что постановка этого вопроса еще не есть ответ на него, и одного наличия в XI—XII вв. коллизий, отраженных поздней лирической песней, безусловно недостаточно, чтобы автоматически заключить, что они уже тогда сделались предметом поэзии. Нужно еще задать вопросом, существовала ли тогда лирическая внеобрядовая поэзия вообще, или же мы можем говорить лишь о ее обрядовых формах. Хотя, разумеется, и в этом случае наши заключения относительно существования протяжных песен будут в значительной мере гипотетическими, надо все же признать, что возможностей для сомнений у нас останется несколько меньше. В самом деле, если мы убеждаемся, что уже в XI—XII вв. были ситуации, не только допускающие, но и предполагающие лирическую реакцию, и если притом у нас есть даже хотя бы косвенные доказательства того, что лирическая внеобрядовая поэзия вообще была к тому времени достаточно развита, то, пожалуй, даже большую загадку представляло бы для нас отсутствие искомых песен.

¹⁴ Многочисленные материалы этого рода собраны и рассмотрены в книге Б. А. Романова «Люди и нравы древней Руси. Историко-бытовые очерки XI—XIII вв.» (Изд. «Наука», М.—Л., 1966).

Итак, какими же данными относительно состояния внеобрядовой лирической поэзии в период до XVI в. мы располагаем?

Принятие христианства, как известно, не упразднило и не вытеснило тотчас же древних языческих обрядов. Еще митрополит Кирилл с негодованием отмечал, что «в субботу вечер собираются вкупь мужи и жены и играют и пляшут бестудно, и скверну деют в ночь святого воскресения, яко дионисов праздник празднуют нечестивии елини, вкупе мужи и жены, яко и кони вискают и ржут, и скверну деют».¹⁵ Совершенно очевидно, что речь здесь идет о некоем культовом действе, идущем от языческой старины. За участие в нем суровый митрополит велел проклинать. Однако наряду с этими культовыми празднествами существовали на Руси уже в то время и развлечения чисто «светского» характера — «игрища», от участия в которых «опроче мужа своего воле» предостерегал женщину «Устав» Ярослава,¹⁶ «позоры некакы бесовскыя» «с свистанием и с кличем и с воплем», с драками и даже убийствами, о чем говорил тот же митрополит Кирилл.¹⁷ Участие в этих «позорах» митрополит Кирилл также осуждал, но церковному проклятию предавал «уже только участников не драки, а тем более не сборищ вообще, а убийств — только убивавших и убиваемых».¹⁸ Тот факт, что участники «позоров» подвергались не проклятию, а лишь моральному осуждению, с несомненностью свидетельствует, что развлечения этого рода носили полностью внеобрядовый характер, и, следовательно, песни, по всей вероятности, им сопутствовавшие, также были лишены каких-либо обрядовых черт.

То, что внеобрядовая лирика уже в XIII—XIV вв. получила определенное развитие, может быть подтверждено и некоторыми другими данными. Немаловажное значение имеет, в частности, тот факт, что именно в этот период одним из популярнейших фольклорных жанров была баллада, т. е. жанр, самое возникновение которого было возможно лишь при наличии очень сильной и прочной лирической традиции. Нельзя, наконец, не считать ее и со «Словом о полку Игореве», которое, так же как и народная баллада, не может быть понято и объяснено вне связей его с традициями лирической поэзии.

Таким образом, существование внеобрядовой лирики в рассматриваемый период — факт бесспорный, и в соединении с тем обстоятельством, что бытовые коллизии, отраженные поздними лирическими песнями, волновали уже человека XII—XIII вв., этот факт позволяет предположить, что и в ранней лирической песне указанные коллизии нашли определенное отражение.

Надо сказать, что трудности, связанные с датировкой лирических песен, особенно остро ощущаются лишь тогда, когда речь идет о наиболее ранних песнях. Чем ближе песня к новому времени, тем задача ее датировки легче.

Объясняется это двумя обстоятельствами.

Прежде всего нужно отметить, что по мере развития и углубления классовой дифференциации общества лирическая песня, используемая и заново создаваемая различными социальными группами, все больше и больше проникается этой «социальной индивидуальностью», становясь выразительницей специфического мироощущения этих вновь возникающих социальных групп. Эти специфические признаки и ставят песню в определенные исторические рамки. Понятно, например, что бурлацкие или ре-

¹⁵ Правило Кирилла, митрополита русского. Русская историческая библиотека, т. VI. СПб., 1908, стр. 99—100.

¹⁶ Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 200.

¹⁷ Правило Кирилла, митрополита русского, стр. 95.

¹⁸ Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 211.

крутские песни возникли никак не раньше того времени, когда появилось бурлачество или рекрутчина.

Второе обстоятельство носит более общий характер. Оно связано со спецификой развития не только самой лирической песни, но и национального художественного сознания вообще. Специфика эта состоит в том, что с течением времени буквально все жанры фольклора, как и все национальное художественное сознание вообще, подвергается все большей и большей историзации. Это значит, что круг явлений, вовлекаемых в поле эстетической (в том числе лирической) реакции, становится со временем не только все более широким, но и все более конкретным. Вершиной эволюции лирической песни в этом направлении было превращение ее в песню историческую.

3

Наряду с лирической поэзией богатейшее развитие в древней Руси получил героический эпос. Возникновение его современные исследователи связывают с эпохой разложения родового строя — временем, когда сознание принадлежности к роду уступает место сознанию общеплеменного единства.

В плане чисто теоретическом такое решение следует, по-видимому, признать совершенно бесспорным. Однако область бесспорного на этом собственно и кончается. Дальше начинается область гипотез, неопределенных оценок, взаимоисключающих решений.

Весьма озадачивающим обстоятельством является прежде всего то, что уже сама возможность хотя бы приблизительной и самой общей систематизации и датировки русских былин оказывается в «мертвой» зависимости от того, как представлять себе эстетическую природу эпоса, характер его отношения к исторической действительности, тип его историзма. В самом деле, если считать, как предлагали представители так называемой исторической школы, что каждая былина так или иначе может быть соотнесена с определенным историческим фактом, то, скажем, былинку «Дунай» мы должны будем рассматривать как повествование о сватовстве Владимира Святославича к полоцкой княжне Рогнеде и, следовательно, отнести время ее возникновения к X в. Если же вслед за некоторыми современными исследователями признать, что «былины отражают не единичные события истории, они выражают вековые идеалы народа»,¹⁹ то возникновение той же былинки «Дунай» мы должны отнести ко времени, когда добывание невесты было главным содержанием эпоса.

Что касается этого основного вопроса — о характере былинного историзма, — то в современной науке он остается невыясненным. Стремясь объяснить и примирить два противоположных начала, объективно присутствующих каждой былинке, — наличие конкретно-исторических черт и обобщенную форму их выражения — одни исследователи полагают, что всякая былина приблизительно современна отраженному в ней событию и отражает его прямо и непосредственно: обобщенную же форму былин, преобразующую это событие подчас до полной неузнаваемости, они считают результатом последовательного ряда переработок, которым былины подвергались в процессе своего многовекового бытования в условиях устной традиции. Другие ученые, как уже отмечалось, исходят из предположения, что былины отражают не отдельные исторические события, а вековые идеалы, относящиеся к целым эпохам, и на этом основании задача сколько-нибудь конкретной датировки былин представляется им заведомо невыполнимой.

¹⁹ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Гослитиздат, М., 1958, стр. 26.

Кто же из них прав? По-видимому, все и вместе с тем никто. Все, поскольку правильно определяют разные стороны былинного историзма; никто, поскольку одна точка зрения противопоставляется другой. Сама эта антитеза былины как произведения, выражающего определенные идеалы, и как произведения, отражающего конкретно-исторический факт, является в сущности глубоко искусственной. Никакой несовместимости тут нет. Былина могла в сильнейшей степени опираться на реальный исторический факт и вместе с тем ассимилировать его в полном соответствии со своей «идеальной» эстетикой. Органическое сочетание этих двух формообразующих импульсов хорошо удалось показать А. П. Скафтымову в известной книге «Поэтика и генезис былин».²⁰

Если формообразующее влияние собственно эстетических импульсов было, таким образом, достаточно сильным уже в самый момент соприкосновения творческого сознания с отражаемым фактом, то в дальнейшем, по мере того как факт отходил в прошлое, влияние это становилось и вообще преобладающим. Сохраняя общую сюжетную структуру, былина в интересах наиболее эстетически значимых моментов могла свободно жертвовать отдельными конкретными подробностями, то опуская их вовсе, то заменяя другими. Имена действующих лиц, географические названия, конкретные приурочения сюжетов — все это могло бесконечно варьироваться, переходя из былины в былинку и создавая ту характерную путаницу реалий, которая до сих пор ставит исследователей в тупик и разобраться в которой вообще вряд ли возможно. Все эти утраты и замены ни в какой мере не снижали художественный эффект былин, так как он от них ни в какой степени и не зависел: очарование богатырского подвига в сознании певца, для которого и войны с печенегами, и половецкие нашествия, и страшные времена татарщины — в равной степени история, сохранялось независимо от того, побеждал ли герой Калина-царя, Батыгу или просто наезжего нахвальщика. Апофеоз подвига, культ подвига, отвлекающий от эфемерно-исторических форм его проявления, определяет всю поэтику былин: гиперболизм образов и коллизий, стереотипность сюжетных ситуаций, ретардацию и т. д. Все эти средства предназначены были максимально подчеркнуть значительность подвига и как бы «продлить» его в восприятии слушателя. Это был своеобразный фольклорный романтизм, воспринимающий и признающий действительность лишь в самых грандиозных ее проявлениях, романтизм утверждающий и славящий. Он возможен был лишь в эпоху национальной юности, в эпоху победного выхода на широкую историческую арену. Вот почему следует, по-видимому, согласиться с теми исследователями, которые считают, что формирование русского героического эпоса в основном завершилось уже ко времени татарского нашествия: русская действительность эпохи татарщины уже не могла питать этого победного романтизма.

Конечно, события татарщины и борьба с нею по-своему отразились в былинах, и это дает некоторым исследователям повод выделять самостоятельный цикл былин об отражении татар. Однако вряд ли «татарская тема» в эпосе старше того времени, когда татарское владычество на Руси уже начало клониться к упадку. Ведь в противном случае пришлось бы признать, что тяжелейший период в истории русского государства как бы прошел мимо сознания народа, что в годы страшных испытаний и потрясений народ рисовал себе утопические картины побед над врагом, выдавая желаемое за сущее. Единственная былина, для которой татарская тема, по-видимому, исконна, это былина о так называемом Камском побоище — былина, в которой еще В. Ф. Миллер не без оснований видел отзвук знаменитой битвы на Калке. Но она-то как раз и свидетельствует лишний

²⁰ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924.

раз о том, что эпоха былинного романтизма кончилась в первой же битве с татарами.

В страшные годы татарского ига народ не тешил себя сладкими поэтическими снами, не закрывал глаз на черные дни свои. На горькие события тех лет он откликнулся скорбными, полными глубочайшего драматизма песнями-балладами о татарском полоне, в которых отразился весь трагизм пленения поработенного народа и одновременно идея несокрушимого нравственного превосходства над врагом. Песня о встрече в татарском плену рабыни-матери с дочерью — это и скорбная повесть о крестной муке русского народа, и светлая поэма о нерушимой святости человеческих чувств.

В песнях о полоне отразилась внутренняя жизнь народа, ее нравственная правда, если можно так выразиться.

Однако это совсем не означает, что внимание народа было сосредоточено исключительно на этой теме. В частности, это не означает, что собственно эпическая тема исчезла или отошла на второй план. Конечно, старая былина с ее эстетикой идеального, с ее очевидной художественной условностью не могла служить достаточно действенной формой отражения коллизий, которыми полна была современность. Но тем настоятельнее стала ощущаться потребность в новых формах, в наибольшей степени отвечающих современному состоянию поэтического сознания.

Такой формой явилась историческая песня.

Принципиально новым по сравнению со старой былиной в ней было то, что главным объектом ее художественного интереса была не просто общая «психологическая ситуация», заключенная в реальном факте, не общий, так сказать, эстетический «вывод» из факта, а сам факт во всей совокупности его индивидуальных особенностей. Понимать это, разумеется, нужно не в том смысле, что эстетические задачи в исторической песне уступают место задачам узкоисторическим. Отнюдь нет. Реальные события и здесь, как и в былине, подлежат прежде всего эстетической оценке. Однако поэтическое сознание уже не может удовлетвориться условными обозначениями отражаемых явлений, так как в них не получает выражения вся глубина конкретно-исторической реакции на эти явления, т. е. то главное, что собственно и породило историческую песню. В условиях жестокого татарского владычества народное сознание особенно чутко было настроено по отношению к малейшим проявлениям борьбы с ненавистным врагом, особенно тщательно фиксировало их. Поэтому если, скажем, в 1327 г. в Твери вспыхнуло стихийное восстание против татарского баскака Шевкала, в ходе которого жестокий притеснитель был убит, то для народного сознания было вовсе небезразлично, растворить ли, ассимилировать ли это важнейшее и знаменательнейшее событие в условной сюжетной схеме или запечатлеть его в его реально-исторической форме.

Само собой разумеется, что ранняя историческая песня, не обладая еще достаточным опытом конкретного отражения, вынуждена была в известной мере опираться сначала на художественный опыт былин. Так, замечено, что Тверское восстание, например, получает в песне о Шелкане Дудетьевиче обрисовку, весьма близкую к былине: столкновение тверитян с Шевкалом представляется как поединок братьев Борисовичей со Шелканом, песню венчает счастливый конец («Ни на ком не сыскалося», — говорит она, тогда как в действительности вскоре после убийства Шевкала Тверь была разгромлена войсками хана Узбека). Но важно то, что принципиальный поворот художественного сознания к конкретной действительности уже совершился, и отныне все развитие песни будет осуществляться именно в этом направлении. И, действительно, в песнях XVI в. мы видим уже гораздо большую степень конкретности. Что же касается влияния былины, то оно в песнях XVI в. ощущается уже почти исключительно как стилистическое.

Возникновение конкретно-исторического принципа отражения знаменовало собой огромный прогресс в развитии художественного сознания. Радикально расширив сферу эстетически значимого, оно определило более широкий охват явлений реальной действительности, активизировало и обогатило формы реакции на них. Народная поэзия получила возможность быстрее откликнуться на самые разнообразные события, что способствовало и росту национального самосознания в целом.

Надо, однако, заметить, что наряду с этими неоспоримыми преимуществами проявилось в исторической песне и одно противоречие, которое с течением времени постепенно привело ее на грань настоящего кризиса.

Дело в том, что интенсивное расширение тематического диапазона песни, явившееся следствием расширения исторического ее кругозора, на практике очень скоро и очень часто стало оборачиваться художественной торопливостью и поверхностностью. Поначалу, когда историческая песня только еще начинала освобождаться от влияния былинных сюжетных стереотипов, она тяготела преимущественно к таким фактам, структура которых могла послужить готовым сюжетом. В случаях же, когда необходимые сюжетные звенья в факте отсутствовали, песня была достаточно изобретательна, чтобы восполнить эти пробелы художественным вымыслом (в песне о Щелкане, например, «завязкой» служит полностью вымышленный эпизод убийства Щелканом своего сына и проклятие, которому предает его Марья Дудентьевна). Вообще говоря, эта форма отбора была для исторической песни одной из наиболее гармоничных форм организации конкретного материала в художественном сюжете. По мере же того как расширение тематического диапазона песни становилось все более интенсивным, историческая песня далеко не всегда успевала отлиться в достаточно прочную сюжетную формулу, не всегда успевала найти в факте достаточно твердую сюжетную опору, а часто довольствовалась простым названием факта. С течением времени в ней нередко стали случаи, когда для закрепления какого-нибудь не особенно «сюжетного», но почему-либо важного для нее факта она не прочь была воспользоваться услугами уже готовой сюжетной схемы. Например, в песнях об Отечественной войне 1812 года один и тот же сюжет нередко связывается с именами Краснощекова, Платова и Кутузова. В Азовской темнице в одной и той же ситуации мы видим то Ермака, то Разина, то генерала Чернышева. В подавляющем же большинстве песен XIX в. такое «нетерпеливое» отношение к факту и вовсе становится нормой.

Таким образом, получается как будто парадоксальная, на первый взгляд, картина: стремясь к максимальной конкретности, историческая песня постепенно утрачивает вообще какую бы то ни было конкретность. Однако перед нами не парадокс, а вполне реальная закономерность. Здесь проявляется внутреннее противоречие между потенциальными художественными возможностями конкретно-исторического принципа отражения и возможностями его использования в условиях устной традиции. Чрезвычайно тонкий и острый инструмент, созданный исторической песней, оказался вместе с тем и слишком хрупким. Наиболее эффективное его использование могло быть осуществлено лишь в условиях индивидуального литературного творчества.

В развитии русского национального художественного сознания устная народная поэзия сыграла роль совершенно исключительную. В сфере устной поэзии родилось искусство поэтического слова вообще, впервые оформилось и развилось поэтическое мироощущение как таковое, возникла и сложилась та характерность художественного выражения, которая впоследствии будет названа национальностью восприятия и тайну которой будут

стремиться постигнуть величайшие гении русской литературы. Значения устной поэзии в становлении литературы не колеблет даже тот факт, что в первые века своего развития русская литература в отношениях с фольклором внешне была достаточно сдержанной. Ведь действительный вклад фольклора в развитие литературы, его роль в подготовке ее поистине удивительного расцвета в XVIII—XIX вв. далеко не исчерпываются теми более или менее очевидными и эпизодическими воздействиями, которые прослеживаются на всем протяжении ее истории. Скрытое, подспудное влияние народной поэзии было гораздо более глубоким и существенным.

Прежде всего фольклор в древней Руси отнюдь не был каким-то обособленным художественным заповедником, доступным лишь низшим слоям народа. Хотя литература была делом преимущественно высших сословий и в ней проявлялись их духовные интересы, все же фольклор был для них непосредственной жизненной средой, той повседневной «будничной» обстановкой, в которой проходила их духовная жизнь. «Четви-Минеи» и жития святых русские люди, будь то боярин или простой смерд, читали лишь в урочные часы. В остальное же время они с большой охотой слушали старинные былины, веселые скоморошьи побывальщины, песни, предания и сказки. Народная поэзия звучала на пирах, свадьбах, тризнах, она сопровождала буквально каждый шаг, и даже сам язык, общенародный русский язык, был насквозь пронизан фольклором — пословицами, поговорками, характерными народными речениями. Естественно поэтому, что независимо от того, находил или не находил фольклор отражения в регламентированной, узаконенной духовной жизни древнерусского общества, объективное и реальное воздействие его на формирование национального художественного сознания было исключительно сильным и постоянным. Сознательно древнерусские писатели могли следовать любым литературным канонам, но само их художественное восприятие исподволь воспитывалось устной народной поэзией, которая была, так сказать, непосредственным эстетическим бытом, и это не могло в конечном счете не сказаться на их творческой практике. Это «фольклорное воспитание» проявлялось часто не только независимо от их сознательных намерений, но нередко даже вопреки им. Русский писатель оставался прежде всего русским человеком с его характерным взглядом на вещи, с его идеалами и вкусами, с его самобытным, не терпящим никаких утеснений национальным языком. Эти-то качества и воспитывал и поддерживал во всех поколениях русских писателей неисчерпаемо богатый русский фольклор. Поэтому, когда русская литература XIX в., сделавшая творческое обращение к фольклору своей эстетической программой, достигла высочайшей степени народности, это не должно казаться удивительным, ибо в данном случае лишний раз подтвердилось общее правило: великая литература возникает там, где до того существовал великий фольклор.

КНИЖНАЯ ПОЭЗИЯ ДРЕВНЕЙ РУСИ

1

Историю русской книжной поэзии начинают, как правило, с рубежа **XVII** столетия. По словам А. С. Орлова, «в русской феодальной книжности не было специально стихотворных жанров, и если встречались в прозе ритмичность, рифмование или „напевность“ — это шло от эпоса. Русских книжных стихотворений как самостоятельного рода не выработалось, по-видимому, до эпохи Московского государства».¹ Это утверждение разделяется обычно абсолютным большинством историков древнерусской культуры — иными словами, литература до Смутного времени рассматривается как исключительно прозаическая.

С другой стороны, былинный эпос доказывает, что наши предки отнюдь не страдали отсутствием «поэтического чувства», и поэтому нередко попытки отыскать ритмическую и даже метрическую организацию в ряде древнерусских текстов, начиная с киевской эпохи.² Оставляя в стороне научно неоправданные опыты «переложения» некоторых древнерусских произведений в стихи (например, стремление представить «Слово о полку Игореве» былиной, где каждая строка имеет дактилическое окончание, или препарирование заведомо прозаических «Хожения за три моря» и «Казанской истории» — сочинения XVI в., произведенное Н. В. Водовозовым), отметим общее в этих рассуждениях: ни в одном случае нельзя сказать достоверно, стих это или проза, случайно или неслучайно возникает ритмический рисунок либо рифма.³

Между тем примерная схема русской словесной культуры периода возникновения и первоначального распространения письменности вырисовывается следующим образом: письменность на первых порах служила преимущественно культовым целям или же государственным (княжеским) и деловым потребностям, а «поэтическое чувство» русского народа удовлетворялось фольклором. Существовали профессионалы-творцы и исполнители подобного рода произведений. Как известно, сохранилось немало сведений о скоморохах, которые в письменных источниках (патристика, актывый материал и проч.) и в устной речи именуется «веселыми молодцами», «веселыми гулящими людьми». Сведения эти идут уже с XI в., с жития Феодосия Печерского, и оканчиваются на пороге нового периода русской истории, во второй половине XVII столетия.⁴

¹ А. С. Орлов. Древняя русская литература XI—XVII веков. М., 1945, стр. 342.

² Ср.: История русской литературы, т. I. М.—Л., 1941, стр. 150, 221, 251 и др.

³ Современные знания в области исторической акцентологии весьма отрывочны, и поэтому произвольная расстановка ударений в древних текстах только запутывает дело.

⁴ Обширный материал по этому вопросу см. в кн.: А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

Старинная русская письменность создавалась в верхних слоях феодального общества, чаще всего в монастырских скрипториях, и поэтому не удивительно, что известия о скоморохах обыкновенно носят характер обличений, аскетически-христианского неприятия. Русские проповедники охотно использовали иноязычные, чаще всего греческие сочинения, направленные против скоморохов и освященные авторитетом вселенских соборов еще во времена раннего христианства. Правила 53 и 54 Лаодикийского собора (364 г.) гласят: «...не подобает христианам на браки ходящим, скакати и плясати, но скромно вечеряти и обедати, как прилично христианам»; «не подобает освященным или причетникам зрети позорищные представления на браках или на пиршествах, но прежде вхождения позорищных лиц вставати им и отходити». В соответствии с этим киевский митрополит Иоанн I (умер в 1039 г.) запрещает «иерейскому чину» «нарицание играния и бесовьского пенья и блудного глумления», а знаменитый писатель и ритор Кирилл Туровский порицает «плясание еже на пиру, на свадьбах и на павечерницах». Кирилл, митрополит киевский (1243—1250), в числе мытарств называет «плясание на пирах... и басни... сопели сатанинские».

Несмотря на огромное количество подобных обличений и предписаний, они вряд ли достигали цели в полной мере. Причина этого, по-видимому, заключается в следующем: для киевского периода церковное влияние в культуре не было столь сильным и всеобъемлющим, каким оно стало впоследствии, например, в эпоху Ивана Грозного. Хотя мысль Н. К. Никольского и М. Д. Приселкова⁵ о первоначальном неприятии на Руси греческой аскезы, о светлом и радостном характере раннего русского христианства (исходящего из постулата «крещение есть спасение») осталась до сих пор не более как гипотезой, все же ряд соображений как теоретических, так и вытекающих из письменных и изобразительных материалов, позволяет думать, что в X—XII столетиях культурные сферы достаточно резко разграничивались. В одной из них господствовала церковь, в другой — «веселые молодцы», причем разграничение это признавалось и светской феодальной верхушкой, и даже «иерейским чином» — русским священством, включая и высших иерархов.

Если и богословские, и эстетические воззрения церкви толкали ее на обличения «глумства» (проповедываемому церковью созерцательному настроению, посту и покаянию скоморохи противопоставляли гротескные представления и смех, часто выступавший в магической функции⁶), то песнь-похвала в честь князя, дружинная поэзия такого отпора не встречали. Недаром Кирилл Туровский, уже известный нам противник скоморошества, начал свое слово о Никейском соборе панегириком историкам и поэтам: «Историци и ветия, рекше летописци и песнотворци, прикланяють своя слухи в бывшая межю цесари рати и вьпвлчения, да украсять словесы и възвеличать мужьствовавъшая крепко по своемь цесари и не давших в брани плещю врагом, и тех славяще похвалами венчають».⁷

Эта песнь-похвала, несомненно, играла важную роль при дворе князя. Она пелась на пирах, и не только на пирах: в 1068 г. киевляне «прославиша... среде двора княжа» Всеслава Полоцкого; после битвы на Чудском озере псковичи «поющи песнь и славу государю великому князю Александру Ярославичу»; в 1251 г. «песнь славну пояху» Даниилу Галицкому и его брату, возвратившимся с победой. Само «Слово о полку Игореве»

⁵ См.: Россия и Запад, т. I. Пгр., 1923, стр. 36—56.

⁶ См.: В. Я. Пропп. Ритуальный смех в фольклоре. «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 46, Л., 1939, стр. 151—175.

⁷ И. П. Еремич. Литературное наследие Кирилла Туровского. ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1958, стр. 344.

завершается величанием князьям и дружине, величанием, напоминающим заключительные строки многих былин:

Да тут Святогору богатырю славу поем...
А тут Кострюку славы поют,
Славы поют, старину скажут...

Одна из былин о Добрыне — яркое свидетельство тому, сколь сильное впечатление производила на слушателей игра «малой скоморошины». «Все на пиру приутихли-сидят» — «эдакой игры на свете не слыхано, на беломе игры не видано...». Князь, в восторге от песни, восклицает:

За твою за игру за великую,
За утехи твои за нежные,
Без мерушки пей зелено вино,
Без расчета получай золоту казну!

Письменность киевской эпохи дает нам немало примеров, когда эпические песни так или иначе использовались в литературе. Близость предания о Кожемяке в Повести временных лет под 992 г. к былинам позднейших записей несомненна, причем сходство проявляется и в тематике, и в поэтике. Здесь же содержатся сказания о князе Олеге, погибшем по предсказанию волхвов от собственного коня, о местах Ольги, в Галицко-Волынском летописании — отголоски половецкого эпоса и обрывок песни-хвалы о Романе Галицком. Разумеется, восстановить эти памятники в первоначальном виде — прозаическом или стихотворном — задача, по всей видимости, невыполнимая. Это так же невозможно, как сказать что-либо определенное о творчестве «словутного» певца Митусы, о котором упоминает летопись.

Именно на стыке книжности и устного народного творчества возникали наиболее выдающиеся, истинно художественные произведения древнерусской литературы. «Плачи» и «славы» «Слова о полку Игореве»⁸ являются как бы двумя эстетическими полюсами, в пределах которых художник ведет свое повествование. Здесь мы находим не только классический плач Ярославны, но и плач русских жен, и близкое к ним «золотое слово» князя Святослава; поэтикой народного плача навеяны многие лирические пассажи, введенные в текст автором «Слова». С другой стороны, «славы» — Бояновы, иноземцев и др. — создают атмосферу торжественности, приподнятости, венчающуюся оптимистическим окончанием памятника.

В другом замечательном произведении — «Повести о разорении Рязани Батыем» — среди многочисленных фольклорных реминисценций привлекает внимание отголосок песни о Евпатии Коловрате. «Сказание о Мамаевом побоище» содержит мало измененную лирико-эпическую песню, условно называемую «О походе новгородцев на помощь Москве».

Все вышеизложенное, на первый взгляд, подтверждает известную концепцию Л. И. Тимофеева о «синкретическом» характере древнерусского стиха⁹ — иными словами, о нерасчлененности текста и напева. Былинные скоморохи — это всегда гусельники, «игрецы», певцы; в обличиях они также предстают с музыкальными инструментами (если о последних не говорится прямо, то термины, обозначающие скоморохов, чаще всего не оставляют сомнений в их наличии); в живописных «комментариях» — софийской росписи и мелетовских фресках — видим ту же картину.

⁸ О стихотворной природе «Слова о полку Игореве» говорили многие исследователи; однако до сих пор нет сколько-нибудь убедительной реконструкции гипотетического метрического рисунка. Лишь гипотезой остались и поиски в «Слове» аллитерационного стиха.

⁹ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 206.

Однако даже по тем отрывочным сведениям, какие донесла до нас русская письменность домонгольского периода, можно судить, что среди скomorошских профессий были и профессии «говорные», «бахарские», что декламационный стих издавна существовал в русском устно-поэтическом творчестве. В слове епископа Евсевия (по рукописи XIII в.) говорится следующее: «в неделю» (т. е. в воскресный день) на игрищах «обрящещи ту овы гудуши, овы пляшуши, а другыя сеядша и о *дризе клеветуша*...». Кирилл Туровский замечал, что скomorохи «басни бають». Вообще часты термины смехотворцы, сквернословцы, глумотворцы, кощунники.

О бахарях-профессионалах значительно подробнее говорят более поздние источники. Известно, в частности, что по вечерам Ивану Грозному три слепых бахаря сказывали по очереди сказки и *небылицы* (может быть, нечто подобное рифмованной *небылице* о Фоме и Ереме). Мы знаем даже имена «бахарей» Василия Шуйского и первого из Романовых — Михаила.

Эта бахарская стихия, «глумотворчество» достаточно выразительно представлены в «Молении» Даниила Заточника. «Если автор „Слова о полку Игореве“ черпает свои художественные средства из народной лирики и народной исторической песни, — пишет Д. С. Лихачев, — то автор „Моления“ гораздо больше связан с поэзией профессиональных скomorохов».¹⁰ Эту связь Д. С. Лихачев объясняет тем, что автор, как и потешающие князя скomorохи, принадлежит к числу «милостников» последнего и, следовательно, «зависим не только юридически, но до известной степени и идейно».

Поэтому «Моление» изобилует «кощунным» пародированием псалмов, поэтому автор сравнивает себя с птицей, «частящей песнями», поэтому он щедро вводит в повествование комические сценки (например, о «злообразной жене»), поэтому он щеголяет насмешливой гиперболой, в которой ощущается стремление к инструментовке (курсив), а также синтаксическая рифма (разрядка): «Лев рыкнет, кто не устрашит ся; а ты, княже, речеши, кто не убоит ся. Яко же зми *страшен свистанием своим*, тако и ты, княже *наш*, грозен множеством *вои*» (ст-ашен-свист-свои; наш-енство-вои).¹¹

Рифмованная речь накрепко связана с поэтикой «Моления» Даниила Заточника. Чаще это грамматическая рифма, но вряд ли случайная (возникшая в результате грамматического параллелизма, когда глаголы ставятся в конце предложения или самостоятельной его части): слишком пространны рифмованные пассажи, производящие впечатление рифмованного потока. Заметим кстати, что особенно много рифм в сценке о злой жене, в этой вставной «небылице», в этом «глумном кощуне», где они не только уместны, более того, — обязательны.

В «Молении», и это весьма примечательно, встречаем также не только глагольную рифму, что ориентирует нас на говорной, раешный стих, подобный тому, который реализован во многих произведениях демократической литературы XVII в. Известно, что — при большой амплитуде колебаний слоговой длины стихов — основа раешника — рифма, причем рифма чрезвычайно разнообразная, можно сказать, изощренная.

Вот подходящие к случаю примеры из «Моления»: «Доброму бо господину *служба*, дослужится *свободы*, а злу господину *служба*, дослужится *божьей работы*»; «кому *Переславль*, а мне *гореславль*»; «кому *Боголюбиво*, а мне *горе лютое*; ... кому *Лаче-озеро*, а мне на нем *седя плачь горкий*».

¹⁰ Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника. ТОДРА, т. X, М.—Л., 1954, стр. 108.

¹¹ Здесь и далее текст «Моления» цитируется по: Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. В кн.: Памятники древнерусской литературы, вып. 3. Л., 1932.

По справедливому замечанию Д. С. Лихачева, «как бы ни были сильны элементы скоморошьяго стиля в „Молении“ Даниила Заточника, „Моление“ — не скоморошья речь, записанная писцом. Это не скоморошеское произведение в его целом. Оно только сохраняет налет скоморошьяго прибауток, скоморошьяго искусства».¹² Однако даже этот «налет» важен для историка русской поэзии старшей поры. Он дает наглядные примеры «глумотворчества», вводит нас, если можно так сказать, в скоморошью «лабораторию».

Древняя и могучая христианская культура располагала разнообразнейшим арсеналом средств художественного воздействия. Во-первых, действенным было то ее качество, которое само по себе лежит вне эстетической сферы, — дидактизм, проистекавший из социальной, по преимуществу верхушечной, природы пришедшего из Византии искусства, но необходимый в целях обращения «поганных», «невегослов». Во-вторых, это искусство, воспринявшее многие античные традиции, часто поднималось до подлинных художественных высот.

С точки зрения усвоения народом христианской культуры Русь была в более выгодном положении, чем страны, находившиеся под римской юрисдикцией: богослужение велось хотя и не на национальном, но во всяком случае — особенно в ранний период — понятном народу языке. Поэтому словесно-художественные ценности христианства «вписывались» во «вторую культуру» легче и органичнее, чем в тех славянских и неславянских землях, где богослужение отправлялось на латыни (впрочем, небольшая часть имевших отношение к литургии латинских текстов и там толковалась прихожанам на национальных языках).

Одной из самых распространенных книг в древней Руси была Псалтырь — псалмы пелись на всех службах и были известны буквально каждому. Поток сравнений и перифраз, стилистическая симметрия и другие виды синонимии, общий экспрессивный строй — все это, конечно, находило отклик у слушателей и читателей. Псалмы поэтичны по самой природе, однако метрическая их характеристика в славянском переводе не ясна. Между тем в литургическом арсенале христианства находим и несомненно стихотворные славянские памятники.

В так называемом паннонском житии Константина—Кирилла, возникшем еще в великоморавскую эпоху, в IX в., говорится, что первоучитель славянства, весьма чтивший Григория Назианзина, составил ему похвалу — ее текст приводится здесь же. Вот реконструированная Н. С. Трубецким стихотворная похвала:

Григорие тѣломъ чловѣче а доушежъ анѣле
ты бо тѣломъ чловѣкъ съи анѣль ѣви са
Оуста бо твоѣ ѣко единъ отъ серафимъ
Бога прославѣжтъ и весь миръ просвѣжжтъ
Правыя вѣры казаниемъ тѣмъ же и мене
Припадажщъ къ тебѣ любвиж и вѣрож
Приими и бжди ми оучитель и просвѣтитель.¹³

Это стихотворение написано по византийскому образцу силлабическим стихом — стихи должны быть определенной слоговой длины с обязательной цезурой. Эта метрическая система допускала вариантыные схемы, чем и воспользовался автор похвалы. Он расположил стихи симметрично (в смысле слоговой длины), не подравнивая их: 17—16—16—17—16—16—17.

¹² Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника, стр. 117.

¹³ N. Trubetzkoi. Ein altkirchenslavisches Gedicht. «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. XI, 1—2, Leipzig, 1934, SS. 52—54.

Старославянская поэзия была открыта задолго до реконструкции цитированной похвалы — еще в прошлом веке, когда А. И. Соболевский доказал стихотворную природу Прогласа к Евангелию, Похвалы царю Симеону, Азбучной молитвы и других памятников. Позднее Р. О. Якобсон присоединил к ним один из текстов Порфирьевского листка (великолепное стихотворение «Ангели възиграйте са»), кондак св. Симеону, стихире Дмитрию Селунскому и др. Затем Драгутин Костич, исследуя «память» Константину и стихире из службы Мефодию, бесспорно установил их стихотворную природу и расшифровал акrostих, из которого можно узнать, что автором службы Мефодию был Константин Преславский, автор «Азбучной молитвы» и «Учительного евангелия»: «Добро, Методи, та поѡж, Константин(ъ)». ¹⁴

В послевоенные годы наши представления о старославянской поэзии (в особенности переводной) коренным образом изменились. ¹⁵ Во-первых, обнаружена возможность сложных комбинаций стихов разной длины. Существуют, например, такие схемы: 5—6—8 (8—6—5) 7—7—4—5—3—5 (12 стихов ирмоса «Земьнь кѣто слыша таковая»); 8(5—5—5)8—8(5—5—5) (9 стихов ирмоса «Въсь еси желание», построенного на чередовании восьмисложных и пятисложных строк). Во-вторых, теперь мы иначе представляем объем старославянской поэзии. Если раньше ее ограничивали несколькими стихотворениями, то ныне установлено, что силлабическое строение обнаруживают сотни текстов, принадлежащих к литургической гимнографии. Разумеется, соотношение слова и напева еще неясно, однако несомненно, что при значительной организующей роли мелодии достаточно велика была и роль чисто декламационной структуры стиха. Кроме того, некоторые памятники этого типа существовали независимо от напева — хотя бы тот же Проглас (вступление) к Евангелию Константина—Кирилла.

Итак, церковь предложила славянам-неофитам значительный массив поэтических текстов. Но воспринимались ли эти тексты как стихотворные на Руси? Если да, то как долго продолжалась их «жизнь»? Положили ли они начало русской традиции?

Писцы достаточно последовательно выделяли графически не только каждый стих, но и цезуру: из византийской книжности была заимствована особая система точек, обозначавшая метрический рисунок текста, причем в русских рукописях эта система в основном применялась правильно. Однако это могло быть слепым копированием южнославянских оригиналов.

Поэтому церковнославянскую силлабическую систему необходимо сопоставить с просодическими свойствами древнерусского языка. Редуцированные заднего и переднего ряда выполняли свою слоговую функцию в IX—XI вв. и позднее. После их падения силлабические стихотворения должны были изменить ритмический рисунок. Даже если при случайном соответственном стяжении равносложность стихов сохранялась, все же это не могло быть частым явлением. Однако почти наверное долго сохранялось искусственное произношение редуцированных — в новгородском Ирмологии по списку XII—XIII вв. они последовательно выдержаны в слабом положении.

¹⁴ См.: Р. О. Якобсон. Заметка о древнеболгарском стихосложении. ИОРЯС, т. XXIV, № 2, Пгр., 1923, стр. 351—358; Dragutin Kostić. Бугарски епископ Константин — писац службе св. Методију. «Byzantinoslavica», VII, Praha, 1937—1938, стр. 189—211.

¹⁵ Сводку данных и оценку этих работ см. в статье: Roman Jakobson. The slavic response to byzantine poetry. XII-e Congrès international des études byzantines. Rapports VIII. Ochride, 1961, pp. 249—265.

Следует также заметить, что syllабическая гимнография в начальный момент ее усвоения на Руси, по-видимому, принципиально «совпала» с одной из метрических систем, существовавших в русском народном творчестве. В период, когда редуцированные были еще «слововыми», «прабылины» творились в syllабической системе — это доказано Н. С. Трубецким.¹⁶ Затем они стали тоническими. Эта метаморфоза облегчалась тем обстоятельством, что в фольклорной поэзии славянских народов наряду с syllабической системой существовал «безразмерный» стих — с неопределенным (разумеется, в известных пределах) числом слогов в стихе, основанный на интонационной завершенности каждого стиха. Безразмерным стихом слагались и эпические произведения, и обрядовые песни. В обоих случаях это был так называемый речитативный стих, находящийся на грани между песнью в прямом смысле слова, в которой доминирует напев, и стихом декламационным, где средства языка независимы от мелодии.

Для нас, однако, важно, что усвоенные на Руси церковнославянские syllабические стихотворения в какой-то момент принципиально совпали с фольклорной системой. Фольклор — наиболее «естественное» слагаемое каждой национальной культуры, и поэтому нет нужды говорить о «чуждости» церковнославянской syllабической поэзии.

Если обратиться к ранним литургическим текстам, составленным на Руси, то нередко можно отыскать в них ту же систему.

Эта поэзия представляла собой незаурядное явление в художественном отношении. Разумеется, в поэтике и стилистике всякого праздничного богослужения есть определенная трафаретность, даже тривиальность, обязательно получает развитие тема «похвалы» празднику или святому, «комментарий» к его религиозному смыслу — так сказать, повествовательная, сюжетная часть; но это скорее не оценка, а поэтический пересказ темы. Однако несомненным преимуществом следует считать колоссальное синонимическое разнообразие — синонимическое в широком смысле этого слова. Здесь и чередующиеся риторические вопросы, по смыслу тавтологические и строго симметричные (в службе Борису и Глебу: «Кыми похвальными и вѣньци вѣньчаимъ пѣваемая...?», «Кыми пѣсньными добротами украсимъ пѣваемая...?»), и нагромождение эпитетов («свѣтозарьна и свята и благообразна...»), и метафора, основанная на реалии («нощи и тмы сынове нарешъшеся противънии, в нощи тя, къ богу пѣния приносяща, копии сбодоша»). Весь этот сложный стилистический узор создавал торжественное, приподнятое настроение.

Литургическая гимнография — единственное течение книжной поэзии киевского периода. Эта поэзия была «искусственной» не только в том смысле, что она была книжной, не только потому, что она заимствовала византийские метрические схемы, но и по той причине, что стихотворная форма далеко не всегда соединялась здесь с истинно поэтической экспрессией. В данном случае, если можно так выразиться, мы имеем дело со стихотворным «умствованием», когда, например, syllабические варианты строились на святом для христианства числе три (троица): число слогов в стихе менялось, но оно было всегда кратным трем. С другой стороны, среди христианских памятников были произведения чрезвычайно высокого художественного уровня. Скрещение художественных средств иудейско-христианской письменности с тем лирическим течением, которое всегда было характерно для русской устной поэзии и прозаических сочинений, возникших под ее влиянием, привело со временем к созданию подлинно эстетических ценностей.

¹⁶ N. S. Trubec k o j. W sprawie wiersza byliny rosyjskiej. Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno, 1937, str. 100—110.

Чужая культурная струя оттеснила устно-поэтическое творчество в «нижний этаж». Как только это влияние ослабевало, произведения устного творчества проникали в письменность. Такие благоприятные предпосылки создались в русской культуре в XV столетии.

2

XV столетие — эпоха, когда в русской культуре возникает сильное «светское» течение и зарождается оригинальная беллетристика. Эти тенденции уже намечены в одном из сборников известного книгописца Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина.¹⁷

В составленной им в 1471—1479 гг. рукописи наряду с «Задонщиной» (это древнейший список памятника), «Хожением» игумена Даниила содержится так называемое «Слово о хмеле Кирилла философа словеньскаго». Это обличительное произведение, разрабатывающее весьма популярную в средневековой Руси тему, ничего общего не имеет с творчеством первоучителя славянства — здесь мы встречаемся с обычным в древнерусском «авторском праве» стремлением подкрепить авторитетность текста каким-либо громким, повсеместно известным и почитаемым именем.¹⁸ Ефросин записал обычную скоморошину, составленную «говорным стихом» с рифмой, который столь хорошо знаком по «подлой» демократической литературе XVII—XVIII столетий.

Лежа не мощно бога умолити,
Чти и славы не получитьи...
Пианьство князь и бояром землю пусту створяет,
А людей добрых и равных и мастеров в работе счиняет...
О ком молва в людех? — О пианици.
Кому сини очи? — Пианици.
Кому охание велико? — Пианици.
Кому горе на горе? — Пианици.¹⁹

Тот скомороший склад, отзвуки которого слышатся в прозаическом «Молении» Даниила Заточника, здесь представлен в первородном, если можно так выразиться, виде. Необходимо отметить, что этот памятник широко представлен в письменности XVII—XVIII вв.²⁰ как в вариантах, так и в чрезвычайно близких ефросиновскому текстам. Последнее обстоятельство весьма важно, ибо оно свидетельствует не только о фабульной и тематической, но и о формальной устойчивости скоморошьего творчества. Таким образом, теоретические рассуждения о древности поэтического творчества скоморохов, в частности о древности чисто говорного «глумства», никак не связанного с напевом, находят фактическое обоснование.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что ефросиновская запись «Слова о хмеле» — единственный в своем роде факт не только в XV, но и в XVI столетии. На основании состава сборников этого незаурядного книжника мы можем судить не о его мировоззрении, а о его интересах. Ефросин был склонен к своеобразной энциклопедичности; интерес к естественнонаучным произведениям и истории сочетался у него с недюжинным

¹⁷ См.: Я. С. Лурье. Литературная и культурно-просветительная деятельность Ефросина в конце XV в. ТОДРЛ, т. XVII, М.—Л., 1961, стр. 130—168. — Интересующий нас сборник обозначен здесь КБ-9.

¹⁸ Поздний духовный стих «О пьянице» атрибутировался, между прочим, популярнейшему проповеднику Василию Великому.

¹⁹ Полностью опубликован в кн.: Варлаам. Описание сборника XV столетия Кирилло-Белозерского монастыря. «Ученые записки II отделения Академии наук», кн. V, СПб., 1858, стр. 64—65.

²⁰ См.: Е. Петухов. К вопросу о Кириллах — авторах в древней русской литературе. СОРЯС, т. XLII, № 3, 1887, стр. 22—27; Ф. И. Булгаков. Сборник повестей скорописи XVII в. «Памятники древней письменности», I—V, СПб., 1879, стр. 91—92.

вкусом, вниманием к эстетической ценности текста. Художественные красоты устно-поэтического творчества, близкие к нему апокрифы-притчи и апокрифы-сказки, величавая торжественность литургической музыки — все это было равно притягательным для Ефросина. И тем не менее проникновение в книжность «Слова о хмеле» вряд ли стоит интерпретировать как случайность.

Причину того, что фольклорный памятник попал в литературный оборот и стал, таким образом, уже и памятником книжным (включение его в историю литературы оправдывает основывающаяся на нем длительная и устойчивая позднейшая традиция, о чем уже шла речь), необходимо усматривать именно в светском культурном течении, явственно обозначившемся в XV в. Рост и влияние городов, а это характерно для рассматриваемого периода, всегда приводят к проникновению фольклора в письменность. Объяснение этого парадоксального, на первый взгляд, явления мы попытаемся дать в разделе, посвященном XVII столетию. Однако самой этой социально-экономической предпосылки недостаточно, необходимы также и благоприятные идеологические условия.

Период относительной «свободы» в русской культуре вовсе не был длительным. Если сначала борьба Нила Сорского и Иосифа Волоцкого с «неполезными» писаниями (эта позиция афористично выражена Нилом в послании Гурию Тушину: «Писания бо многа, но не вся божественна суть»), т. е. с мирскими, небогословскими, — если эта борьба до поры до времени носила характер борьбы с реальными противниками, то после разгрома еретических движений, в XVI столетии, государство и церковь установили над культурой жесткий контроль.

В таких условиях никакое скоморошье творчество не могло уже фиксироваться ни в монастырской, ни в официальной письменности. Но к поэзии самой по себе, к поэзии как антиподу прозы русские церковники вовсе не относились отрицательно. Недаром ученийший монах Максим Грек, подвизавшийся некоторое время в кругах итальянских гуманистов, советовал именно знанию метрики испытывать на Руси «пришельцев-философов». Правда, от «пришельцев-философов» требовалось знание греческого стиха, но все же в этих практических наставлениях сквозило уважение к поэзии как к высокому и сложному искусству.

В тот же сборник, где читается «Слово о хмеле», Ефросин включил другое поэтическое произведение — «Плач Адама о рае», снабдив его примечанием: «стих старина запивом» (т. е. «запевом»). Монах одного из северных русских монастырей, Ефросин, по-видимому, не раз имел случай слушать «старини», позднее названные учеными «былинами»; «Плач Адама о рае», начинаемый стихом «плакася Адам перед раемо седя...», видимо, исполнялся напевом былин. До наших дней этот духовный стих входит в репертуар сказителей.

Напомним, что об этом поэтическом плаче изгнанника из рая упоминает еще Даниил Заточник. Таким образом, ефросиновская запись возникла где-то посредине многовековой традиции, ведущей в отличие от случая со «Словом о хмеле» не только в новое время, но и назад, к киевской эпохе. Однако тот тип произведений, к которым относится «Плач Адама о рае», не исчез с подавлением светского направления. Напротив, ефросиновский текст — первое звено в цепи многочисленных стихов «покаянных», «умиленных», «прибыльных», как они называются в рукописи XVI в. и более позднего времени.

«Стихи покаянные» (не только исследование, но даже и публикация их лишь начинаются²¹) примыкают к литургической гимнографии. Интересно,

²¹ См.: П. Бессонов. Калеки переходные, вып. VI. М., 1864, стр. XII—XIII, №№ 525, 526, 561, 562, 632, 671, 672; В. Н. Петец. К истории древнерусской

что в исполнении (списки их как правило, снабжены старинными крюковыми нотами) слабые редуцированные, уже давно исчезнувшие из живого языка, очень часто приобретали слоговую значимость («раемо» из «раемь», «весесилено» из «вьсьсильнъ», «земену» из «земную» и т. д.). Это, впрочем, вряд ли свидетельствует о слишком большой древности «стихов покаянных»: в стихах, сочиненных несомненно уже в XVII в., случаи прояснения слабых редуцированных обычны. Видимо, сочинители их попросту ориентировались на традицию искусственного произведения, удерживавшуюся в «хомовом» пении: до сих пор ее сохраняют, в частности, старообрядцы поморского согласия.

Тематика «стихов покаянных» определяется в значительной мере тем, что они были связаны с церковной службой (стихи помещались в служебных книгах — Ирмологиях и Октоихах, распевались на те же «восемь гласов», хотя непосредственно в литургию не включались; об этом, в частности, свидетельствует их наименование «прибыльными», т. е. «посторонними»). Здесь обычны реминисценции и прямые заимствования из псалмов, из покаянных канонов, Триоди, из сочинений отцов церкви, например, из слов Кирилла Александрийского («Боюся смерти, яко горька ми есть...»). Обычное душеспасительное «глаголание», христианская трактовка смерти — вслед за кончиной последует расплата за грехи, панегирик «прекрасной пустыне», мотивы раскаяния и покаяния — таков круг вопросов, затрагиваемых в этих «полезных», с точки зрения официальной церковной идеологии, песнопениях.

Аще бы ведала, душе,
 Суету мира сего,
 То взшла бы на гору высоко
 И узрела бы гробо свой
 И воздохнула, рекла бы:
 «Гробе, гробе, прими мя,
 Аки мати своего младенца.
 Гробо ми есте домо превечный,
 А черви гости прелюбовнии».²²

Время от времени в потоке этого «душеспасительного глаголания» — то в амплификациях, бесконечно варьирующих один и тот же тезис, то в сравнительно безыскусных стихах, исполненных скорбного настроения, — возникают светские ноты, призыв к защите родины.

Приидете вси рустии собори,
 и благообразнии вернии народи,
 и страшнии воици.
 Стедемоя вкупе
 во святую божию церкве
 и помолимся царю небесному.
 Уже бо нам прииде время
 прославити господа.
 Той бо нам бысть
 победа и утверженне.
 Той бо одоление
 на поганья враги.
 Уже бо прииде конечное житие наше.
 Станем, братие,

противо полков поганых,
 не убоимся часа смертнаго.
 Поборника имамы
 и от девы рождешагося господа.
 Дерзайте убо,
 дерзайте, вернии мужие.
 Воспоим уже вкупе
 страсготерпческое страдание.
 Дерзайте убо,
 дерзайте, людие божи,
 свьше бо зрите помощь божию,
 ибо той победит враги,
 яко весесилено.

лирики. «Slavia», XI, №№ 3—4, Praha, 1932; В. И. Малышев. Стихотворная параллель к «Повести о Горе-Злочастии». ТОДРА, т. V, М.—Л., 1947, стр. 146—147. А. В. Позднеев. Стихи «прибыльные» в списке XVI в. ТОДРА, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 309—310.

²² Здесь и далее стихи «покаянные» цитируются по «Приложениям» к кн.: В. И. Малышев. Древнерусские рукописи Пушкинского дома. Обзор фондов М.—Л., 1965.

Видимо, в Смутное время, в эпоху тяжелейших испытаний, звучали стихи:

Ныне уже видим, братие,
землю нашу разоряему,
и веру нашу потребляему...

Этот «умиленный» жанр с его вольным безрифменным стихом, с прямым обращением к слушателям, с излюбленной в христианской литературе дидактикой особенно охотно восприняли в XVII в. старообрядцы. Не только многочисленные «плачи» Иоасафа-царевича, Иосифа Прекрасного, стихи о русских князьях-святых Борисе и Глебе и другие традиционные темы, не только мотивы вожденного «пустынного жития», вполне уместные у гонимых противников церковной реформы, но и резкие обличения разрабатывались в творчестве писателей-старообрядцев. Таков, например, «Стих о Никоне», приписанный протопопу Аввакуму:

О, люте злый Никоне, душевный пагубниче!
Не ты ли конь и всадник самого сатаны,
Не ты ли споспешник антихристов,
Не ты ли угодник дияволов,
Не ты ли беседовал с самим сатаной,
Не ты ли поругался вере христианстей...

Постепенно форма стихов «покаянных» теснее сближается с народным эпическим стихом. Не случайно «Повесть о Горе-Злочастии» — шедевр русской поэзии XVII в. — связывают и тематически, и формально со стихами «покаянными».

3

Столетие, протекшее от начала Смуты до петровских преобразований, дает в руки исследователей русской поэзии обширнейший материал — настолько огромный и разнообразный, что стихотворство более раннее остается, как правило, в тени. XVII век представляет иногда резким качественным скачком, появление книжной поэзии — внезапным, и поэтому попытки истолкования этого явления привели к созданию взаимоисключающих, на первый взгляд, концепций. Одна из них — широко распространенное мнение о механическом перенесении польской и украинской версификаторской практики на русскую почву. Другая — так называемая теория «самопроизвольного» зарождения стиха в прозе.

Последняя часть базируется на высказывании крупнейшего знатока и исследователя русской и украинской силлабической поэзии В. Н. Перетца:²³ «Общей основой ... ритмической речи, снабженной рифмой, могло служить синтаксическое расположение предложений, в которых сказуемые или же вообще наиболее значащие, с точки зрения автора, слова выдвигались вперед или ставились в конце предложения. Естественное замедление перед новым предложением-мыслью породило уже вполне последовательно известного рода ритмичность, которую мы наблюдаем и в несомненно прозаических памятниках старинной славяно-русской литературы. Рифма — первоначально глагольная или прилагательная. кажется нам результатом такого расположения предложений и явилась, думается, независимо от намерения автора, как и в народном эпическом стихе, обыкновенно безрифменном».²⁴

²³ Перечень работ В. Н. Перетца по истории и теории поэзии см.: В. П. Адрианова-Перетц. Список печатных трудов академика В. Н. Перетца. В кн.: В. Н. Перетц. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII ввек. М.—Л., 1962, стр. 234—253.

²⁴ В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III. Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902, стр. 14—15.

Действительно, примеры таких рифм в русской прозе конца XVI — начала XVII в. необыкновенно обильны. Интересно, что в «Сказании» Авраамия Палицына, «Ином сказании», «Новой повести» и других памятниках встречаются не только суффиксально-флективные рифмы — результат синтаксического параллелизма, — которые, разумеется, преобладают, но и коренные рифмы и рифмоиды (хвост — возраст, прут — труп, торг — горд, дров — гроб). В. М. Жирмунский определил это явление как эмбриональную рифму, одновременно заметив: «Как бы то ни было, искусство рифмы в книжной русской поэзии восходит... не к этим явлениям эмбриональной рифмы в древнерусской прозе, а также — не к аналогичным явлениям народного песенного стиха, но к стороннему воздействию уже сложившегося в юго-западной Руси искусства силлабических виршей, возникшего в свою очередь под польским влиянием».²⁵ Таким образом, констатируя это интересное явление, В. Н. Перетц и В. М. Жирмунский в то же время уверены, что здесь мы имеем дело с прозой, а не стихом.

Напротив, Л. И. Тимофеев, не отрицая, разумеется, факта и действительности украинского и польского влияния, видит в этих явлениях «первоначальные формы стиха».²⁶

Эта концепция — в том категорическом виде, в каком находим ее у Л. И. Тимофеева, — вызывает сомнения. Дело не только в том, что декламационная поэзия не есть обязательно продукт капиталистической эпохи (так думает Л. И. Тимофеев), даже если иметь в виду не развитие, а лишь зарождающиеся капиталистические отношения. Это доказывает множество историко-литературных фактов, их можно извлечь, например, из средневековых европейских литератур, не говоря уже об античности и ее поэзии.

Вряд ли правильным будет квалифицировать природу памятников типа «Сказания» Авраамия Палицына как «эмбриональный стих». То «брожение» стихом, о котором говорит Л. И. Тимофеев, прослеживается, по его же данным, на протяжении нескольких веков: в «Очерках теории и истории русского стиха» приводятся данные о рифмованных сочетаниях в деловой письменности не только рубежа XVI—XVII вв., но и более раннего (начиная с конца XIV в.) и более позднего времени. Правда, Л. И. Тимофеев говорит о «нарастании» качественных и количественных изменений стилистики деловых грамот, в частности и рифмующихся фраз, хотя для столь ответственного заявления использованный в «Очерках» материал явно недостаточен. Однако не в этом главное.

Рифмованная проза встречается на протяжении всего XVII в. — тогда, когда «правильное», «упорядоченное» силлабическое стихотворство переживало пору расцвета. Это, например, характерно для сатирической прозы. В «Сказании о роскошном житии и веселии», в его безусловно прозаическом массиве встречаются ритмизованные и рифмованные пассажи: «И то ево поместье меж рек и моря, подле гор и поля, меж дубов и садов и рощей избранных, езерь сладководных, рек многорыбных, земель доброплодных... А по домам коней стоялых — аргамаков, бахматов, иноходцев, — кур и овец и лисиц и куниц, буйолов и еленей, лосей и соболей, и бобров, зайцев и песцов, и иных, одевающих плоть человеческую во время ветров, бесчисленно много... И ту вся пришед пей да и на голову лей... А жены там ни прядут ни ткут, ни платья моют, ни кроят, ни шьют... И кроме тех радостей и веселья, песен, танцования и всяких игр, плясання никакия печали не бывает... А кого перевезут

²⁵ В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пгр., 1923, стр. 259.

²⁶ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, стр. 221—222.

*Дунай, тот домой не думай... А там кто побывает, тот таких роскошей век свой не забывает...»*²⁷

Получается, таким образом, невероятная ситуация: проза «бродит» стихом не только накануне и в период зарождения силлабического виршеписания, но и тогда, когда оно уже уступило место силлабо-тонике. Отсюда следует, что процессы развития ритмической и рифмованной прозы, с одной стороны, и силлабической поэзии — с другой, были параллельными и не связанными генетически. Разумеется, расцвет рифмованной прозы в период Смуты, совпавший по времени с формированием русской силлабики, в какой-то степени «подкрепил» ее. Люди, читавшие вирши Хворостинина и Шаховского и прозаические произведения с частыми рифмами и рифмоидами, несомненно обращали внимание на это обстоятельство. Однако нет оснований делать по этому поводу далеко идущие выводы.

Сам факт появления ритмической и рифмованной прозы не должен нас смущать: подобные образования известны в литературах различных европейских народов, причем, это следует подчеркнуть, такая проза часто появляется вслед за «поэтическими» этапами в развитии словесного искусства, в частности после безраздельного господства феодальной эпической поэзии.

Возникновение письменной поэзии в начале XVII в. объясняется тем, что в это время фольклор стал уходить из города, поэтому «поэтическое чувство» горожан искало удовлетворения в книге — как в «высокой», силлабической поэзии, так и в попадавшей по необходимости в письменность народной, в эпосе, сатире, лирической песне, духовном стихе. Усиление роли города — вот причина появления стихотворства XVII в.

Этот процесс, конечно, обуславливался и иными течениями русской жизни. Первые цари из семьи Романовых, Михаил и Алексей, резко усилили гонения на скоморохов. В дополнениях к «Судебнику» 1626 г. упорствовавших в «глумствах» скоморохов предписывалось «за ослушанье бить кнутом по торгам». Патриарх, со своей стороны, присоединился к этим преследованиям; он повелел не только «почасту» читать народу осуждающую «сатанинские игры» грамоту от 1636 г., но и прямо запретил держать в домах музыкальные инструменты, в случае же ослушания — ломать их, а ослушников сурово наказывать. Путешественник Олеарий отмечал в своих записках, что власти отбирали в Москве музыкальные инструменты, затем вывезли их на пяти возах за Москву-реку и там сожгли.

Особенно нетерпимым к скоморошьему искусству оказался «тишайший» царь Алексей Михайлович. В пространном указе от 1648 г., который бирючи «прокликали» «по многие дни, он разработал целую градацию наказаний тем, кто «от такого бесчиния не отстанет». На первый случай предлагалось ослушников «бить батоги», то же и вдрогорядь; если же человека трижды ловили на «богомерзком деле», то он ссылался «в крайные города за опалу». По словам А. С. Фаминцына, «скоморох с этого времени становится отжившею свой век, историческою личностью».²⁸ Зато новые личности, сочинители виршей, спустя некоторое время прочно утверждаются у царя «в верху».

Наконец, еще один фактор — стремление усвоить достижения европейской культуры. После разгрома польско-шведской интервенции, восстановления внутренних экономических связей, политической стабилизации и образования общерусского рынка Россия нуждалась в серьезной пере-

²⁷ Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, под редакцию Н. Костомарова, вып. 2. СПб., 1860, стр. 457—458. (Курсив наш. — Ред.).

²⁸ А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси, стр. 188.

стройке администрации, финансов армии, а также культуры. Кульминационный момент этой перестройки — петровские реформы. Однако же некоторые предшественники реформатора осознали необходимость более тесных связей с Западом, в частности с близкими по языку Украиной и Польшей.

4

Итак, в XVII в., «уйдя» из города, фольклор одновременно и «вернулся» туда — «вернулся» в том смысле, что он стал проникать в письменность, потому что любителю уже негде было прослушать интересовавшее его произведение. Разумеется, фольклорные тексты (например, былины), воспроизводились неточно. Авторы записей создавали своеобразные переработки, — иногда скрещивая различные сюжеты, как в «Сказании о киевских богатырях», иногда привнося лишь некоторые книжные черты, как в «Повести о Сухане».

Эти черты изменяли поэтику памятника: сохранив композицию былины, книжник отнесся к Сухану как к служилому человеку, христианскому воину, который сражается за «государево дело». Былине были привиты некоторые мотивы и фразеология «воинской повести». Одновременно, разумеется, существенные изменения претерпел и ритмический рисунок былины, так что «Повесть о Сухане» лишь условно можно считать стихотворным произведением.

С бóльшим основанием в разряд стихотворных произведений зачисляется знаменитая «Повесть о Горе-Злочастии», возникшая где-то в середине столетия и представляющая собой философское повествование о «бесконечной нищете», «нагоде и босоте безмерной» простого человека, несчастья которого персонифицированы в образе Горя.

По определению Б. В. Томашевского, «различие между стихом и прозой заключается в двух пунктах: 1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает. Я ставлю эти два пункта именно в такой последовательности, так как, по крайней мере для современного восприятия, первый пункт значительнее второго».²⁹

Если поиски метрической константы в «Повести о Горе-Злочастии» (равно и в былинах) до сих пор не дали безусловных результатов, то выделение «сопоставимых между собой единиц» не составляет труда, поскольку интонационные паузы воспринимаются на слух вполне отчетливо:

... Еще у молотца был мил надежен друг —
назвался молотцу названой брат,
предстал его речами прелесными,
завал его на кабацкой двор,
завел его в ызбу кабацкую,
поднес ему чару зелена вина,
и крушку поднес пива пьянова...
Как будет день уже до вечера,
а солнце на западе,
от сна молодец пробуждаетца,
в те поры молодец озирается,
а что сняты с него драгие порты,
чиры и чулочки — все поспимано,
рубашка и портки — все слуплено,
и вся собина у его ограблена...³⁰

Точно так же лишь первый «пункт» из определения Б. В. Томашевского можно безусловно применить к стиху другого типа — так называе-

²⁹ Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959, стр. 10.

³⁰ Демократическая поэзия XVII века Сост. В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1962.

тому раешному, который реализован во множестве демократических произведений XVII—XVIII вв., в особенности в сатире.

Существенный признак раешника следующий: рифма здесь воспринимается как главный и, пожалуй, единственный стиховой фактор, зато фактор постоянный и устойчивый, также совпадающий (в отличие от рифмованной прозы) с интонационной паузой. При этом амплитуда колебаний слогов и акцентов в каждом стихе достаточно велика:³¹

| | |
|------------------------------------|----|
| Послушайте, миряне | 7 |
| и все православные христиане, | 11 |
| што ныня зделалася, | 7 |
| великое чудо учинилася | 11 |
| над долгим попом, | 5 |
| над премым дураком, | 6 |
| От Козмы и Домияна из-за реки, | 12 |
| а в приходе у него богатые мужики. | 14 |
| А зовут ево, попа, Савою, | 10 |
| да не мелаек он славою. . . | 8 |

(«Сказание о попе Саве и о великой его славе»)

Интересно, что процентные соотношения мужских, женских и дактилических концовок в раешных памятниках в общем совпадают с теми теоретическими выкладками, где устанавливается удельный вес таких концовок в зависимости от ударных типов слов в русском языке.³² Это еще раз говорит о том, что в фольклоре (или тесно связанных с ним произведениях) реализуются все возможности языка.

| | Мужские оконча- ния | Женские оконча- ния | Дактили- ческие и гипер- дактили- ческие | Разно- ударные концовки |
|--|---------------------------|---------------------------|--|-------------------------------|
| „Сказание о попе Са- ве“ — 136 рифмую- щихся стихов | 35.30% | 50% | 8.80% | 5.90% |
| „Роспись приданому жениху лукавому“ — 134 рифмующихся стиха | 30.80% | 62.60% | 6.60% | Нет |
| „Рецепт“ — 96 рифмую- щихся стихов | 37.50% | 47.90% | 14.60% | Нет |

Поскольку рифма была главным стиховым признаком в раешнике, техника ее развилась до чрезвычайной изощренности. В силлабическом стихе концевые созвучия обычно грамматически однородны (инфинитивы типа быти—лстити, представити—обезглавити; другие разновидности так называемых глагольных рифм: толцают—призывают, напоила—сотворила, ска-

³¹ При издании раешных текстов распознавание отдельных стихов зависит именно от наличия рифмы. Когда в рукописи поток рифмованной речи прерывается, издатель обычно отходит от стиховой разбивки текста (ср., например, публикации в последнем издании такого рода: Демократическая поэзия XVII века).

Стоит отметить, что при характеристике раешных памятников обычно учитывается второй «пункт» Б. В. Томашевского (внутренняя мера). «Стихотворная обработка Повести о кура и лисице дала. . . — писала В. П. Адрианова-Перетц, — излюбленную рифмованную прозу — так как правильным стихом нельзя назвать неравносложные строчки „истории“. . .» (В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.—Л., 1937, стр. 177). Но в таком случае придется отнести к «рифмованной прозе» такие традиционно воспринимаемые как стихотворные славянские памятники, как чешская «Далимилова хроника» (XIV в.) или польская «Легенда о св. Алексее» (XV в.), написанные «безразмерным» стихом, где преобладает восьмисложный стих, а в остальном длина стиха может колебаться до двадцати и более слогов.

³² См.: Jiří Levý. Kombinační možnosti verše. «Československá rusistika». R. VII, č 2, Praha, 1962.

зоваше—держаше, идо́ста—придо́ста и др.; существительные с одинаковой флексией: слезами—ногами, достоинство—мироначалство; местоимения: тебе—себе, тобою—мною; прилагательные: правая—любезная, горбатый—завзятый и проч. и проч.). Другие случаи редки (бога—много, иерея—своея, жена—сотрена, знаменати—на печати, очи—скочи и т. п.). В раешном стихе, напротив, находим не только достаточную, не только богатую рифму, но и составную, а также такие виды рифмы, которые часто объявляются открытием поэзии XX в. (например, созвучие, построенное на совпадении звуков впереди опорного гласного): смазные—сквозные, епанча—каланча, падучей—трясучи, бельем—бельмом, рогами—руками, наметка—нахлеска («Роспись приданому жениху лукавому»); заверчен—чем, дрова—двора (стихотворная обработка «Шемякина суда»).

Раешные памятники близки пословице, поговорке, а в определенном смысле и частушке. Рифма здесь нередко становится не только стиховым, но и художественным — причем важнейшим! — фактором. Лучший пример этому — рифмованная повесть о Ерше. Она строится по принципу двустий, причем каждый первый стих «постоянен» — в нем меняется лишь имя собственное; содержание второго стиха зависит от рифмы, которая подбиралась в зависимости от конечного слова (имени) в первом стихе. Можно сказать, что под руками читателя оказываются чуть ли не полные православные святцы, с той разницей, что имя дается в народной форме: не Спиридон, а Спиря, не Терентий, а Терех, не Перфилий, а Перша.

Шол Перша,
заложил вершу,
пришол Богдан,
да ерша ему бог дал,
пришол Иван,
ерша поймал,
пришол Устин,
да ерша упустил,
пришол Спиря,
да на Устина стырил...³³

Имя могло и повторяться — если находилась к нему новая, подходящая к случаю рифма (Шол Перша, заложил вершу... Пришол Перша, потсыпал перцу...). «Вся эта повестушка построена на игре рифмами к собственным именам — на приеме, нередком в пословицах-поговорках, записанных в XVII в. Основное ядро этой повестушки могло разрастаться в зависимости от умения рассказчика нанизывать рифмы к собственным именам».³⁴

Памятники раешного типа занесены обычно под рубрику демократической сатиры. Сатирический элемент, заметный еще в «Молении» Даниила Заточника, здесь господствует безраздельно. Композиция произведений демократической сатиры чаще всего строилась на пародировании каких-либо «высоких» образцов. «Праздник кабацких ярыжек», например, пародировал службы на малой и великой вечерне как канон; и именно поэтому здесь мало рифмованных пассажей. Они появляются в тех случаях, когда автор, — по-видимому, представитель низшего духовенства — на время отходил от торжественного тона пародийного богослужения:

... дом потешен,
голодом изнавшан,
Робята пицат,
ести хотят,
а мы, право, божимся,
что и сами не етчи ложимся...³⁵

³³ В. П. Адрианова-Перетц. Русская демократическая сатира XVII века. М.—Л., 1953, стр. 160.

³⁴ Там же, стр. 223.

³⁵ Там же, стр. 211.

«Праздник кабацких ярыжек», где сильна антиклерикальная тема, где пьянство обличается не с точки зрения его греховности, а как бедствие, где царев кабак выступает как «дому разоритель» и «несытая утроба», — характерный образец демократического вольномыслия и оппозиционного духа. Протест против распущенности и «малоумия» духовенства звучит в «Сказании о попе Саве»; «Азбука о голом и небогатом» (известная как в прозаических, так и в стихотворных вариантах) отражает борьбу с «богатыми мужиками» в посадах, неправый суд осуждается «Повестью о Шемякином суде». Естественно, что поэтика и стилистика произведений, отражающих тягостную жизнь «горемык голеньких», тесно связана с народным творчеством.

5

Русское силлабическое стихотворство, при несомненной его зависимости от польского и украинского, должно, тем не менее, анализироваться, — в частности, с точки зрения метрики — в рамках русского языка. Основные характеристики силлабики сводятся к двум пунктам: изосиллабизму (равенству стихов по слоговой длине) и женскому окончанию стиха (цезура обязательна, но не занимает фиксированного положения). Однако эти характеристики нуждаются в некоторых комментариях.

Изосиллабизм утвердился в русском стихотворстве XVII в. не сразу. «Летописная книга» 1626 г., автором которой считают князя И. М. Катырева-Ростовского, заканчивается виршами, в которых длина стихов колеблется от 5 до 21 слога. Изосиллабизм нехарактерен и для всех других поэтических памятников первой половины столетия, например, для творчества поэтов, связанных с Книжной Справой Печатного Двора.³⁶

Притом, может быть, не следует в данном случае говорить о «досиллабической» системе, о постепенном «подравнении» строк, приводящем к изосиллабизму. Последний возникает в середине XVII в., по-видимому, независимо от этих форм как прямой перенос польской «чистой» силлабики.

Более сложна проблема рифмы. Подсчеты стиховедов показывают, что если бы русские виршевики последовательно пользовались женской рифмой, то в стиховых окончаниях можно было бы реализовать не более 39% русского словаря.³⁷ В таком случае силлабическая система поистине стала бы для нашей поэзии прокрустовым ложем.

Однако в действительности все обстояло иначе. Когда мы применяем термин «женская», «мужская» или «дактилическая» рифмы к силлабическому стихотворству, мы, в сущности, исходим из практики, сложившейся в исследовании силлабо-тонического стиха, основанного на правильном чередовании ударных и безударных слогов. «Мы часто можем встретить такие описания рифмы XVII в., — замечал Б. В. Томашевский, — которые классифицируют эту рифму по категориям, характерным для рифмы новейшей эпохи: в русских рифмах находят «ассонансы», «консонансы» и т. п. в том определении этих терминов, которые характерны для поэзии начала XX в. Однако само явление рифмы XVII в. настолько существенно отли-

³⁶ См.: Л. С. Шептаев. Стихи справщика Савватия. ТОДРА, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 5—28. Приведем несколько стихов в качестве примера:

| | |
|--|------|
| ... Тако же конец краегранесни zde стал, | (13) |
| А ум наш убогий еще не устал. | (11) |
| И понуждает нас еще рещи, | (10) |
| И благонравие твое на милость к себе привлещи. | (16) |

³⁷ Ср.: Jiří L e v ý. Kombinační možnosti verše, str. 77 и сл.

чается от явления рифмы XX в., что законность перенесения понятий XX в. на XVII в. может быть оспорена».³⁸

По-видимому, тот факт, что в силлабической поэзии использовались не только женские, но и мужские и дактилические, а в единичных случаях — и гипердактилические рифмы, можно считать общепризнанным.

Тезис о женской рифме как характерном для силлабического стиха явлении оказывается поколебленным. Поэтому до сих пор распространена концепция, согласно которой в произносительной практике ударение в рифме искусственно переносилось на женский слог.³⁹ Это, действительно, было бы осуществимо в таких парах, как «себѣ—тебѣ», «лучеса—очеса» и т. п., поскольку выполняется требование Кантемира к простым (женским) рифмам, которые «должны иметь два слога подобных». Однако перенесение вряд ли возможно в парах типа «сотворив—сохранив», «крустальных вод—кончится год» и проч., так как здесь — типичная «тупая» рифма, которая перестает быть рифмой при постановке акцента на втором слоге от конца. То же самое можно сказать и о разноударных парах: теоретически перенесение допустимо, когда оба последних слога совпадают; его не удастся осуществить, когда такое условие не выполняется («разбойник—крѣпких лык»).

В связи с этим высказывается мысль о наличии особой произносительной нормы: силлабические стихи скандировались, в результате чего ударные слоги ослаблялись, в то время как безударные, напротив, прояснялись.⁴⁰ Эта гипотеза объясняет те «странности» в русском стихе XVII в., мимо которых проходит концепция искусственного перенесения ударения на женский слог. Несомненно, впрочем, что определенное предпочтение в классическом периоде русской силлабики (Симеон Полоцкий и его последователи) отдавалось женской рифме.

Предпочтение женских рифм, однако, не может служить ни аргументом в пользу концепции об искусственном перенесении ударения на второй слог от конца, ни, напротив, быть использовано в критике гипотезы Б. В. Томашевского и И. П. Еремина о скандировании стиха в произношении.

6

Силлабический стих утверждал себя в русской литературе XVII в. постепенно. Сначала, по-видимому, он обслуживал лишь немногие жанры, в частности послания.

³⁸ Б. В. Томашевский. К истории русской рифмы. «Труды Отдела новой русской литературы», т. I, М.—Л., 1948, стр. 233—234.

³⁹ «Русская силлабическая поэзия, выросшая под влиянием Польши, ...пользовалась исключительно женской рифмой. Поскольку русский языковой материал не подчинялся такому ограничению, установился обычай искусственного перенесения ударения в рифме на предпоследний слог» (В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория, стр. 30—31); см.: П. Н. Берков. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина. М.—Л., 1953. [Рецензия]. «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XIII, вып. 3, М., 1954, стр. 297—303.

Кантемир писал: «Совсем не хвалю предложение силы с одного слога на другой, так, чтоб вместо глава писать гла́ва, вместо закон писать за́кон и проч.» («Письмо Харитона Макентина», стр. 413). Следовательно, в его время обычай перенесения ударения существовал, хотя Кантемир его и «не хвалил». Однако дело заключается в качестве рифмы, так что в некоторых случаях перенесение возможно, а в других — невероятно.

⁴⁰ Об искусственном произношении стиха писали Б. В. Томашевский (К истории русской рифмы, стр. 257) и И. П. Еремин (Симеон Полоцкий — поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий, стр. 257—258).

Интересно, что и в польской поэзии XVII в. ударение, возможно, не принималось в расчет.

Произносительным нормам русской силлабики посвящены статьи П. Н. Беркова и А. М. Панченко в кн.: Теория стиха. Сборник статей. М.—Л., 1968.

В этом роде подвизался князь С. И. Шаховской-Харя, родственник другого русского книжника, прославившегося в Смутное время и тоже писавшего вирши — князя Ивана Хворостинина-Старка. С. И. Шаховский написал в 1622 г. «Послание к некоему другу зело полезно о божественных писаниях», адресованное человеку, покровительствовавшему опальному князю.⁴¹ Это стихотворение состоит из 36 неравносложных строк:

Сие писанейцо в конец прийти едва возмогох,
Понеже от уныния болезнено духом исчезох.
Аще не бы государь мой Семен Гаврилович добродейца,
То бы мне было всяково пущи лиходейца...

С. И. Шаховскому приписывается и другое послание — на этот раз весьма обширное, которое, возможно, адресовано князю Д. М. Пожарскому.⁴²

В первой половине XVII в. уже возникали целые сборники посланий.⁴³ Многие из них становились «образцовыми» и попадали в письмовники, утрачивая конкретные приметы (имена автора и адресата заменялись суммарным «имя рек», отчего часто нарушался акростих). В одном из таких сборников, в котором собраны стихотворения справщиков Печатного Двора — чернеца Савватия, Степана Горчака, Михаила Злобина, Михаила Татищева и др., — всего около пятидесяти посланий на разнообразные темы. Это и просьба о покровительстве, и порицание, и отповедь ученику, и оформленная «двоестрочным краегранесием» просьба домашнего учителя выдать ему полагающиеся к празднику припасы. В посланиях обычны акростихи, которые, собственно, и позволяют говорить об авторах и адресатах (например: «князю Семену Ивановичу чернец Савватий челом биет»), анаграммы и тому подобные элементы, которые столь настойчиво рекламировали польские «пиитики» XVI—XVII вв.

Бытовые детали соседствуют в посланиях с наивной дидактикой, с «альбомными» афоризмами о святости дружбы:

... Травы и цветы украшают сушу,
А друзи вернии услаждают тело и душу...
... Солнечные лучи вселенную осиявают,
И друзи бо вернии много добра сотворяют.
Люто, воистинну люто без друга жити
И внешнее житие в нищете проходити.⁴⁴

В первой половине XVII века силлабический стих встречаем не только в посланиях. В начале 20-х годов ключарь московского Успенского собора Иван Наседка, побывавший в Дании в составе посольства к Христиану IV, сочинил обличительные стихи «на люторов», используя ту же «досиллабическую» (неравносложную) систему:

В толику убо гордость король он Христианус произыде,
Яко же и сатана на северные горы мыслию взыде:
Горé убо устроив двоекровную палату,
Долу же под нею двоенмянную ропату,
И по-лютерски нарицают их две кирки,
По-русски же видим их: отворены лютором во ад две дирки...

В середине XVII в. возникают силлабические вирши о гербах. Одно из ранних произведений такого рода — вирши на герб патриарха Никона

⁴¹ См.: Л. Н. Майков. О начале русских вирш. ЖМНП, 1891, июнь, стр. 446.

⁴² См.: И. Ф. Голубев. Два неизвестных стихотворных послания первой половины XVII в. ТОДРА, т. XVII, М.—Л., 1961.

⁴³ См.: Л. С. Шелтаев. Стихи справщика Савватия, стр. 5.

⁴⁴ Там же, стр. 14.

в книге «Рай мысленный», изданной в основанном патриархом валдайском Иверском монастыре в 1658 г. Это уже «правильный» 12-сложный стих:

Егда печать сию, вернии, смотряем,
Велика пастыря всем уподобляем
Десницу, Светильник, Ключ, Евангелие,
Образ Спасов, Крест, Жезл, Венец, Началие.

Впоследствии, в 1672 г., в Посольском Приказе была составлена «Государственная большая книга», «а в той книге писано Российского великого царствия и всех окрестных государств христианских и мусульманских государственные гербы в клеймах...».⁴⁵ Эта книга, больше известная под заглавием «Царский Титулярник», содержала многочисленные силлабические стихи.⁴⁶

На середину века приходится возникновение целого цикла силлабических песен.⁴⁷ Авторы их так или иначе были связаны с монастырем «Новый Иерусалим» — любимым подмосковным монастырем Никона. Некоторые из поэтов-песенников никоновской школы создавали песни незаурядной художественной ценности. Монах Герман пользовался сложнейшими акростихами — иногда по три на песню, где они читаются сверху вниз, слева направо и т. д. Отдельные песни — автором их, возможно, был Епифаний Славинецкий, известный церковный деятель, — используют внутреннюю рифму, в них чувствуется стремление к инструментовке:

Благословенна слава боголепна
И сила твоя есть великолепна.
Отче небесный и превечный царю,
Свыше нам воссияй твоих луч зарю.
Зари троичный свет богоначальный
Вина безвинна, ты зрак преначальный.
Образе отечь первобожественный,
Во образе тя молю аз бранный...⁴⁸

В русских песенниках нередко польские песни. Частью это простая транслитерация польского текста, частью — переводы, более или менее удачные. Стоит заметить, что в рукописной традиции происходила быстрая «руссификация» польских стихов. Каждая новая редакция перевода, иногда и вариант его и даже новый список устраняли следы оригинала. Это легко продемонстрировать на примере «Фацеций» — сборника анекдотов с дидактическими концовками, написанными, как правило, силлабическими двустихиями (двустихие — это, собственно, и есть *вирша*).⁴⁹ В так называемом втором переводе «Фацеций», наиболее распространенном в рукописной традиции XVII—XVIII вв., анекдот «Как жена мужа поминала» кончается следующей сентенцией:

Не потребует рады
Жена до зрады.

В особой редакции этого перевода находим уже иные стихи, лишенные полонизмов:

Таковы жены по смерти мужей бывают,
Како лукаво души их поминают.

⁴⁵ Дополнения к Актам историческим, VI. СПб., 1857, стр. 189.

⁴⁶ Nils Ake Nilsson Russian Heraldic Virši from the 17th Century. «Acta Universitatis Stockholmiensis», 10, Uppsala, 1964.

⁴⁷ См.: А. В. Позднеев. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. «Ученые записки Московского заочного педагогического института», т. 1, М., 1958, стр. 7—112.

⁴⁸ Там же, стр. 41.

⁴⁹ О. А. Державина. Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII века. М., 1962.

Рассвет русской силлабической поэзии падает на последнюю треть XVII в. и связан с именами Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина и Андрея Белобоцкого.

Симеон Полоцкий еще до своего переезда в Москву в 1664 г., и в Киево-Могилянской академии, и в Полоцке, своем родном городе, стал известен как недюжинный поэт и ритор. Если его знаменитая декларация «Метры», которую он произносил перед царем Алексеем Михайловичем в 1656 г., почти буквально повторяет силлабическую «Просфониму», изданную во Львове в конце XVI в.,⁵⁰ то другое его произведение с тем же заглавием, читанное также во время посещения царем Полоцка, — это вполне самостоятельное произведение, яркий панегирик белорусской земле. Обращаясь к царю, поэт восхваляет его как освободителя Белоруссии:

Ты ны от нужды вражия избавил,
Россию Белу на ноги поставил,
Прежде напастей бурею стемненну
и оскорбленну.⁵¹

«Диалог краткий», составленный спустя четыре года во время недолгого пребывания в Москве, посвящен в сущности той же теме. Однако уверенный, торжественный, возвышенно-панегирический тон «Метров» контрастирует с настроением «Диалога», в котором сильны ноты сомнения, неуверенности, порожденные реальной опасностью нового захвата Полоцка поляками.

В этих ранних произведениях уже достаточно ярко проявились характерные особенности творческой манеры Симеона Полоцкого. Если «Метры» написаны на белорусском языке, то в «Диалоге» сильна та «церковнославянская мова» — своеобразный сплав живых восточнославянских языков и языка церковных книг, которую Симеон Полоцкий ввел в русскую поэзию.

Московский период творчества поэта был самым длительным и плодотворным. Здесь он занял прочное положение при дворе, стал придворным учителем, стихотворцем и «премудрым философом», которому поручалось и «ствязание» со знаменитым Аввакумом, и составление устава проектируемой академии, и организация «верхней» типографии, которая до самой его смерти в 1680 г. находилась в личном его ведении. Здесь он создал свой колоссальный по объему и значению сборник «Вертоград многоцветный» (1678), выпустил печатный стихотворный перевод «Псалтыри царя и пророка Давида» (1680), снабженный превосходной гравюрой А. Трухменского по рисунку Симона Ушакова и затем положенный на музыку талантливым композитором В. П. Титовым, работал над «Рифмологионом», который должен был включить все его панегирические стихотворения.

Значение Симеона Полоцкого не в том, что он «ввел» стихотворство в русскую культуру — силлабические вирши, как мы уже говорили, писались и до него, — а в том, что он отошел от представления о них как о забаве, обслуживающей лишь определенные потребности (в частности, жанр дружеских посланий), что «рифмотворение» представлялось ему главным и, пожалуй, единственным способом создания новой словесной светской культуры. Отсюда и плодovitость Симеона Полоцкого (его ученик Сильвестр Медведев говорил, что он «на всякий день име залог писати в полдесть по полутетради, а писание его бе zelo мелко и уписисто»), и его энциклопедичность.

По словам И. П. Еремина, сборники Полоцкого «производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определен-

⁵⁰ См.: Н. И. Прашковиц. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого («Метры» и «Диалог краткий»). ТОДРА, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 29.

⁵¹ Там же, стр. 34.

ном порядке («художественнѣ и по благочинию») самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние...».⁵²

У Полоцкого есть и сюжетные произведения, и стихотворные анекдоты, и «приклады» вроде известного рассказа о рабе Андрокле (у Полоцкого он — «Андрод») из Авла Геллия, и поэтические зарисовки («День и ночь» в «Вертограде многоцветном»), и в особенности описания разных раритетов, драгоценных камней, экзотических и фантастических птиц и животных и др. Поэт охотно прибегал к античной тематике.

В прозаическом предисловии и в стихотворных пассажах «Гусли доброголасной» (1676) нового своего патрона, царя Федора, Симеон Полоцкий наделяет качествами Тиверия, Константина, библейского Давида.

Токмо потребно есть давидствовати,
со богом жити и в нем уповати.
То есть извѣстно, враг голнафствует,
Христа истинна бога безчествует... —

поучает поэт, создавая смелые и неудачные неологизмы. «Желаю, — восклицает он, — да будеши церкви второй Константин или новый Владимир царствию, да будеши силою Александр Великий, добротю Тит римский...».

Весь этот античный, раннехристианский и вообще исторический фон нужен Симеону Полоцкому лишь как орнамент. Имя Плутона дает ему возможность блеснуть ловким каламбуром («Плутон — плут он»), и заняться игрою слов («Плутает бо излиха и зѣло вплетает в сѣти диавольския, яже уловляет»), Аполлон и музы (Клио и Талия) в своих монологах витийствуют о наследнике престола царевиче Алексее, об «Орле Российском», цитируют — в полном противоречии с их «поганской» природой — библейскую «Песнь Песней». «... Он никогда не дорожил правдоподобием созданного им мира вещей. Истина лежит для него за пределами этого мира. Вещь сама по себе — ничто. Вещь — только форма, в которой человек созерцает истину, только „знак“, „гиероглифик“ истины».⁵³

Полоцкий — это дидактический поэт, который в стихотворном воплощении всякой темы, всякого поэтического образа видел в первую очередь возможность «логической», морально-назидательной интерпретации. Поэтому так часты «лирические отступления» в сюжетном потоке; это риторическое восклицание, авторская «ремарка», эмоциональная оценка:⁵⁴

Оле чудодействія! Лви ся покарают,
благодарствіе свое за милость являют.
(«Лев»)

Оле скверна уста! Что не онемѣста,
Како толику хулу глаголати смѣста!
(«Казнь хулы»)

Оле развращенія! Ах, соблазнь велика!
Како стерпѣти может небесе владыка...
(«Монах»)

⁵² И. П. Еремин. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. ТОДРА, т. VI, М.—Л., 1948, стр. 125.

⁵³ Там же, стр. 130.

⁵⁴ См.: Э. И. Коротаяева. Наблюдения над синтаксисом Григория Котошихина, протопопа Аввакума, Симеона Полоцкого. В кн.: Начальный этап формирования русского национального языка. Л., 1961, стр. 73—75.

Подобными эмоциональными восклицаниями («оле», «ах», «ей», «увы», «о») испещрены и речи его героев:

О, горе мне, бедному! Имам ответ дати,
от царя небесного казнь прияти.

(«Клевета»)

Увы нам! Люте огонь нас пожигает,
иже из печи чюдне избегает.

(«Трагедия о Навходоносоре»)

Симеон Полоцкий предпочитает вести непосредственный разговор с читателем, воздействовать не только поэтическим материалом, но и прямой сентенцией. Эти обращения адресованы либо к читателю вообще, либо к людям, для которых стихотворение, по мнению автора, должно представлять наибольший, чисто практический интерес.

Вижь, читателю, яко бдѣнно око
божие видит и что есть глубоко.

(«Бог-всевидец»)

О, родители, чадом не вручайте
всех богатств ваших, сами обладайте.

(«Чадом богатств не отдаати»)

Дидактический «прицел» несомненен и в тех случаях, впрочем очень редких, когда стихотворение не содержит прямой «логической» интерпретации. И. П. Еремин обратил внимание на пример такого, на первый взгляд «чистого» образа в стихотворении «День и ночь», которое может показаться образчиком пейзажной поэзии, но на деле содержит то же дидактическое иносказание, только иносказание косвенное, «упрятанное» в подтекст.

Итак, поэзия Симеона Полоцкого в сущности замкнута в мире «вещей», к которым можно относить не только камни, предметы царского одеяния, но и одушевленных его героев. В отношении к мифологии и истории Полоцкий выступает как типичнейший представитель барокко: он не пользуется ими для постижения действительности, напротив, — действительность он заключает в исторические и мифологические кулисы. Ренессансная стройность оборачивается у Полоцкого, как и у других поэтов барокко, схематизмом. Его интересуют внешние приметы вещи и явления, а поскольки стихотворение для него тоже вещь, он увлекается графической его формой. Поэтому он пользуется изощренными акростихами и анаграммами, пишет стихи в форме креста, звезды и проч. В этом отношении Симеон Полоцкий предстает писателем того же плана, что и Скюдери или Ансельм фон Циглер, также создававшие литературные музеи раритетов. Сама тематическая широта Полоцкого — это типичная для барокко тяга к грандиозному, к монументальности.

Разумеется, Полоцкий сыграл выдающуюся роль в русском просвещении. Как его поэтическая деятельность, так и деятельность практическая ввела в русскую культуру неслыханное дотоле множество культурно-исторических, курьезных, даже научных (или псевдонаучных) фактов. На протяжении жизни одного поколения совершился грандиозный переворот в искусстве. Однако в этой широте таилась опасность, барочное «рифмование» иссушало самую душу поэзии, широта оборачивалась всеядностью. Полоцкий дал пример того, что в «мерные» строки можно облечь любую тему, любой предмет. Если его стихотворный музей представлял собой, как бы то ни было, цельную и поэтическую систему, то его последователи расширили сферу стихотворства до абсурдности. В сознании рус-

ских стихотворцев второй половины XVII в. не было противоположения поэзии и стихотворства.

После смерти Симеона Полоцкого (1680) роль придворного стихотворца выполнял его ученик Сильвестр Медведев.⁵⁵ Вслед за своим учителем он ревностно поддерживал «латинское» направление. Пользуясь покровительством царевны Софьи и ближайших ее сподвижников — В. В. Голицына и Федора Шакловитого, Медведев вступил в смелую полемику с патриархом Иоакимом и его клеветами «самобратиями» греками Лихудами по вопросу о времени пресуществления святых даров. В этом знаменитом в истории русской культуры споре, где догматически-богословская проблема столкнула сторонников просвещения и апологетов застоя, Медведев ориентировался на католическую точку зрения («Манна небесная» (1687), «Известие истинное...» (1688), перевод латинского «Церковносоставника» Григория Кассандра), которая несомненно была более логичной, чем традиционной-православная.

Астрологические увлечения, стоившие ему в конце концов головы, борьба с традиционным греческим влиянием и горячая защита польских, украинских и — шире — вообще европейских культурных течений, стремление «расшатать» церковную иерархию — таков облик этого талантливого последователя Симеона Полоцкого. Недаром украинские богословы и «миряне» (между прочим, сам гетман Мазепа) высоко ценили Медведева. «Медведев не есть вам Силвестр, точию соль вестер — солнце ваше», — восхвалял его известный кирилловский игумен Иннокентий Монастырский, также печатно и письменно обличавший Лихудов, которые, в свою очередь искусившись в барочных этимологиях, сравнивали его со «злым лесным (от латинского *silva*) медведем».

Поэтическое наследие Медведева неизмеримо меньше, чем наследие его учителя (нужно, правда, отметить, что многие его стихотворения, по-видимому, разделили участь его «еретической» прозы, осужденной и уничтоженной церковью). В бурное время правления Софьи, в эпоху стрельеческих восстаний, борьбы за власть, заговоров и «шатания» веры Медведев проявил себя в основном как политик. Его «рацеи» и вирши обычно носили характер стихотворений «на случай» — то это был «эпитафий» на смерть Симеона Полоцкого, то поздравления к именинам членов царствующего дома, то призыв учредить Академию; бракосочетание и кончина царя Федора, церковные праздники и т. п. — таков круг тем, интересовавших Медведева.

Однако этот превосходный стилист, даже в частных «эпистолиях» близким ему людям — тому же Полоцкому — скрупулезно соблюдавший предписываемую риторическим искусством трехчастную композицию (экзордиум, наррация и конклюдия), свободно писавший по-польски и по-латыни,⁵⁶ и в стихотворениях «на случай» проявил незаурядное мастерство.

Медведев в сущности не пользовался «славянской мовой» — искусственным языком, введенным в русскую поэзию Полоцким. Словарь Медведева — словарь русский, почти лишенный полонизмов и украинизмов. Он очень неохотно рифмовал «ѣ» и «и» на украинский манер (пары типа «царицах—вѣдех» у него исключение). Пользуясь церковнославянизмами, Медведев иногда создавал стихотворения, по настроению и поэтике напо-

⁵⁵ Очерк жизни и деятельности Медведева дан в кн.: А. Прозоровский. Сильвестр Медведев. М., 1896; см. также: И. Козловский. Сильвестр Медведев. Очерк из истории русского просвещения и общественной жизни в конце XVII века. Киев, 1895. — Некоторые стихотворения поэта напечатаны в сб.: Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков. Общая ред. П. Беркова. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1935.

⁵⁶ Медведев, в частности, составил на русском и латинском языках стихотворную подпись к портрету царевны Софьи, который был издан в 1687 г.

минающие произведения народного творчества. Таков, например, плач богородицы из «Вѣрши в великую субботу» (1685).⁵⁷

Необходимость многократно писать на одну и ту же тему (известно, в частности, несколько стихотворений, написанных Медведевым по случаю страстной субботы и пасхи) иногда приводила к определенной трафаретности, особенно в обязательных панегирических концовках «за здравие» членов царской семьи, патриарха, «князей и бояр», «православного российского воинства». Медведев часто употреблял одни и те же формулы:

Христе, боже истинный, пострадавый за ны,
спаси от бѣд, соблюдай твоя христианы. . .
Первых убо — великих православных царей,
храни здравых и сильных русских государей. . .⁵⁸

Поэт заимствовал стихи и даже обширные пассажи из произведений Полоцкого. Это несомненно было данью древнерусской традиции, которая допускала и даже поощряла использование авторитетных источников «без кавычек»; а Симеон Полоцкий во времена Медведева был единственным в русском стихотворстве авторитетом.

Таковую же трафаретность находим и у другого поэта конца XVII—начала XVIII в. — Кариона Истомина, родственника Медведева. В отличие от последнего Истомин связал свою судьбу с патриархом Иоакимом, а затем — Адрианом. Он был их делопроизводителем, писал за них письма, сочинял речи. Впрочем, говорить об идейных разногласиях Медведева и Истомина вряд ли можно. Истомин, около 1680 г. появившийся в Москве, сначала поддерживал Медведева (в частности, в вопросе об евхаристии); впоследствии он доносил патриарху на своего свояка, а после ареста Медведева в 1689 г. постарался, как мог, ухудшить его положение. Однако колебания Истомина были колебаниями человека, раздумывающего, какая партия сильнее. Медведев был казнен, а Истомин стал влиятельным церковником и поэтом: одно время он воспитывал царевича Алексея Петровича, дружил с Дмитрием Ростовским, был близок чуть не со всеми русскими митрополитами.⁵⁹

Истомин также подвизался в жанре стихотворений «на случай». Трудно перечислить все его стихи «на гроб», «на герб», «в клейма» на иконы, «приветства» и проч. Он посвящал их царицам Наталье Кирилловне и Марфе Матвеевне, обоим последним патриархам, царям Петру и Ивану, царевнам Татьяне Михайловне и Екатерине Ивановне, Шейну и Головкину, митрополитам и епископам. Истомин писал: по поводу второго Крымского похода В. В. Голицына; в 1704 г. — о победах над шведами; излагал в стихах церковную историю — даже с примесью богословия («Едем, си есть сладость прохлаждающая и вразумляющая зрением духовным. . .», 1693); сочинил дидактический «Домострой» (1696); охотно включал стихотворные куски и в «Катехизис», и в проповеди, наконец, даже пометы о собственной болезни делал в стихах:

До больных очей
Да взяти не скоро гдѣ
а в вечер нездравость,
Кои б уздравляли,
гдѣ либо стати

надобно бы уздравляющих ключей.
ни по обѣдѣ.
знатно идет старость.
а они б усмотряи,
и добрѣ писати.⁶⁰

⁵⁷ См.: Придворные вирши 80-х годов XVII столетия (публикация А. М. Панченко). ТОДРА, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 70—71.

⁵⁸ Там же, стр. 67.

⁵⁹ Опубликованы лишь немногие произведения Истомина. Сведения о них приводятся в единственной до сих пор монографии, посвященной Кариону Истомину: С. Н. Браиловский. Один из пестрых XVII-го столетия. СПб., 1902.

⁶⁰ Там же, стр. 99.

По плодовитости Карион Истомина напоминает Полоцкого, однако между ними есть существенная разница. Если Полоцкий коллекционировал раритеты, если, с другой стороны, он ставил перед собой просветительные цели, то Истомина перелагал в стихи любую тему, отнюдь не интересуясь, занимательна она, нова или нет. Его «Букварь» (1692) начал длинную цепь учебных пособий, написанных виршами, в которых чаще всего было очень мало поэзии.

Эта «всеядность» Истомина искупалась легкостью и звучностью его стиха. Пожалуй, ни у одного стихотворца XVII—начала XVIII в. мы не найдем столь частые силлабо-тонические «вкрапления» в силлабическом потоке:

Преславному чуду
Явльшуся всюду
Всяк присмотрися
Богу дивися
Како незримый
Всеми любимый
Иисус Христос
В плоти днесь возрос.

Эти «вкрапления» попадают не только в кратких (в данном случае пятисложных) стихах, но и в произведениях, где реализованы размеры большей слоговой длины, в частности наиболее распространенные в русском силлабическом стихотворстве 11- и 13-сложники.

Своеобразное место в русской поэзии конца XVII в. занимает обрусевший и принявший православие поляк Андрей Белобоцкий (недавно было доказано, что он и известный «еретик» Ян Белобоцкий, обличавшийся Медведевым и Лихудами, — одно лицо⁶¹). Оба его сохранившихся стихотворных произведения посвящены религиозным темам и находят аналогии в русской письменности. «Краткая беседа милости со истиною о божии милосердии и мучении» (возможно, перевод какого-то латинского диалога) написана в излюбленной средневековой форме спора, «прения», распространенной в русской оригинальной и переводной литературе («Прение живота и смерти», «Прение земли и моря»). Автор заставляет Истину признаться, что «Милость все побеждает, все грехи покрывает Милость»; эта идея вполне уместна и понятна в произведении человека, изрядно терпевшего в Польше от иезуитов, а в Москве — и от «латинствующих», и от греко-фильской партии.

Однако та же идея звучит совершенно по-иному в поэме «Пентатеугум, или пять книг кратких, о четырех вещах последних, о суете и жизни человека. . .». Это громадное, в 1328 стихов, сочинение основывается на стихотворениях писавших по-латыни немецких поэтов-иезуитов М. Радера («Погребальный плач» и «Страшный суд») и И. Нисса («Вечные адские мучения» и «Вечная радость блаженных»), которые были переведены на польский язык З. Брудецким и в этом переводе выдержали несколько изданий, между прочим в 1648 и 1683 гг. Источник пятой книги «Пентатеугума» — поэма Якоба Бальде «О суете мира», выпускавшаяся по-латыни и по-немецки, а также на польском языке.⁶²

Белобоцкий достаточно свободно обращался с источниками. Он сокращал и распространял их в тех случаях, когда они противоречили основной его идее: показать, что наказание следует не из-за греховной природы

⁶¹ См.: А. Х. Горфункель. Андрей Белобоцкий — поэт и философ конца XVII—начала XVIII в. ТОДРЛ, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 188—213.

⁶² А. Х. Горфункель. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого. (Из истории польско-русских литературных связей). Новонайденные и неопубликованные произведения древнерусской литературы. ТОДРЛ, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 39—64.

людей. Греховны власть имущие, и в изображении их пороков явственно звучат ноты социального протеста.

Аз алках, вы пиروвали,
просил у вас милостыни,
Вы же ми отказывали,
не дали хлеба крошины...
Чреву есте работали,
с брюхом ходя, что с бочкою,
Нищих словом отбывали,
отягчали работою...⁶³

Для Белобоцкого соблюдение «божественных заповедей» проистекает из человеческого «естества». Отсюда его веротерпимость, стремление освободить философию от опеки богословия, предпочтение светского знания. Эти просветительные идеи предопределили конфликт между Белобоцким и ортодоксальным богословием, будь то католическим или православным.

⁶³ Там же, стр. 49—50.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

XVIII

века



Глава первая

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XVIII ВЕКА. КАНТЕМИР. ТРЕДИАКОВСКИЙ. ЛОМОНОСОВ.

КАНТЕМИР

Историю русской поэзии XVIII в. принято начинать с анонимных песенных и панегирических произведений Петровской эпохи, со стихов и трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир».¹ Формально такое начало оправдано, хотя по существу все эти явления русской поэзии первой четверти XVIII в. ничего или почти ничего нового не содержат и являются прямым продолжением того, что уже существовало в последней четверти XVII в. «Новизна» становится ощутимой тогда, когда мы обращаемся к сатирам Кантемира и первым произведениям Тредиаковского — к «Езде в Остров Любви» (1730) и к «Оде о сдаче Гданска» (1734), но если мы отнесем начало «новой русской поэзии» к 1730-м годам, то просто повторим взгляд, усвоенный русскими просветителями середины XVIII в. на допетровскую Русь как на эпоху «мрака невежества» (Сумароков) — эпоху духовного застоя и абсолютного литературного бесплодия. Такая точка зрения заранее отвергает какую бы то ни было возможность соотнесения поэзии XVIII в. с предшествующими ей периодами национального литературного развития и даже с поэтическим движением XVII столетия.

В действительности не могла не существовать глубокая внутренняя преемственность между поэтическим творчеством корифеев новой поэзии и теми явлениями нового, какими богат XVII в. русской литературы.

Трагедокомедия Феофана Прокоповича, направленная против церковных кругов, противников реформаторской деятельности Петра I, не была в этом смысле исключением; ее своеобразие заключалось именно в новой точке зрения на церковь и ее место в общественном устройстве, а не в конкретных политических намеках, без которых не обходилась ни одна школьная драма.

Сатирические образы трагедокомедии Феофана, их саморазоблачительные монологи самым непосредственным образом подготовили и форму построения, и содержание сатир Кантемира.

Однако известная общеидеологическая преемственность между творчеством Феофана и Кантемира не означает прямой литературно-эстетической преемственности.

Для самого Кантемира (1708—1744) его литературная деятельность субъективно была полным разрывом со всем наследием XVII в., со всей поэзией школы Полоцкого и, конечно, с фольклором. Кантемир полагал, что его творчеством начинается новая русская литература, у которой нет национальных традиций и примеров. Характерно, что в поэзии очень

¹ См.: Н. С. Тихомиров. Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир». В кн.: Н. С. Тихомиров, Сочинения, т. II, М., 1898.

чтимого им Феофана он отмечает особо латинскую сатиру последнего и прозаические «слова» (проповеди). Поэтов предшествующей эпохи, поэтов русского барокко, Кантемир третирует с презрением.

Народно-поэтическая сатира, беллетристическая повесть, былина — все это кажется Кантемиру примитивным, непросветленным, лишенным истиной разумности и передовых идей века.²

Кантемир был первым поэтом новой русской литературы, который осмыслил свою творческую миссию в масштабе всего мирового литературного процесса, — разумеется, в пределах той его концепции, которая была им воспринята от раннего французского просветительства. С творчеством Кантемира русская поэзия XVIII века вступала в новый круг литературных имен и традиций. Вместо односторонней ориентации на древних (латинских) поэтов, характерной для литераторов, прошедших духовно-академическую выучку, отчасти только подновленную знакомством с новой польской поэзией и через нее с некоторыми явлениями западноевропейской поэзии, Кантемир опирается на французскую поэзию почти в такой же мере, как на римскую. Гораций и Ювенал упоминаются в его примечаниях к сатирам не чаще, чем Буало. Последний является бесспорным образцом данного жанра, но и кроме того Кантемир ссылается из французов на Матюрена Ренья (изданного Буало!), на Вольтера, на Роллена, а из прозаиков — на Лабрюйера. Но не только в сознательном обращении к литературе новой, почти что современной эпохе литературной деятельности Кантемира, своеобразие его литературной позиции. Отношение к наследию античности у него иное, не традиционное и выбор имен подчинен его собственным литературным задачам. Овидий и Вергилий очень редко привлекаются Кантемиром, зато Ювенал и Гораций фигурируют в примечаниях к каждой сатире и не по одному разу.

В иных случаях Кантемир приводит стихи Ювенала для того, чтобы показать, как он смягчил силу и грубость выражений римского сатирика. Иногда Кантемир сопоставляет стихи свои и Ювенала для того, чтобы наглядно была русификация темы, перевод ее на русский быт и на русские нравы. Евнухов, патрициев, «тирский плащ» из стихов Ювенала у Кантемира заменяют «Хлебник», «подьячий», «бойре».

Русский читатель вслед за текстом Кантемира в его примечаниях знакомился с тем, как какой-либо сатирический мотив разрабатывался у поэтов — его предшественников или современников — Феофана Прокоповича или Вольтера. Таким образом Кантемир сам создавал для своего творчества необходимую литературную перспективу, отводил ему определенное место в общеевропейском литературном процессе. Борьба с невежественными клерикалами, с подьячими, с надменными дворянами и тупыми светскими обскурантами, хотя и ведется Кантемиром на русской почве и против врагов просвещения России, в его глазах — только часть общей борьбы, которую ведет новая наука против сторонников умственного застоя и литературного консерватизма. В общем его представление о ходе мировой истории входит и принятая им концепция литературного развития. Концепция эта включала в себя две эпохи литературного развития — древнюю и новую. Под древней понималась античная литература, главным образом латинская, а под новой понимал Кантемир фран-

² Д. Д. Благой считает, что есть известное расхождение между теоретическими взглядами Кантемира на фольклор и его творческой практикой. Он указывает, что «сатиры самого Кантемира и по предмету своего осмеяния, и по грубоватой прямолинейности тона, и по языку напоминают наши интермедии» (Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. 2. Учпедгиз, М., 1951). Об этом см. также во вступительной статье Ф. Я. Приймы к собранию стихотворений Кантемира (А. Кантемир. Собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1956, стр. 44—47. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц).

дузскую литературу минувшего века, в которой просветительское общественное мнение всей Европы первой четверти XVIII в. видело не только неоспоримый художественный образец, но и новую, высшую по сравнению с древностью стацию художественного развития человечества.

В споре «старых» и «новых» победили «новые». Теория прогресса — одна из любимых идей европейского просветительства — получила конкретное подтверждение в обосновании превосходства Буало над Горацием и Расина над Еврипидом.

Называя в примечаниях к IV сатире Ювенала, Персия, Горация «славными» римскими сатириками, о Буало Кантемир пишет гораздо восторженнее: «В подражании древних стихотворцев весьма удачлив. Сатиры и письма его... соравняться могут тем, которыми древность хвастает» (115).

Кантемир поэтому нисколько не скрывает своих заимствований у Горация или своих подражаний Буало. Наоборот, в примечаниях к сатирам он очень часто приводит сходные места из римского поэта или французского сатирика, чтобы его читатели могли оценить новую разработку темы, в свое время уже указанной великими поэтами. Кантемир не только не скрывает свое с ними соперничество, но демонстративно его подчеркивает.

В предисловии к первоначальной редакции II сатиры он говорит о себе в третьем лице: «Сию материю описали из древних сатириков Ювенал в сатире VIII, а из новейших — Боало в V, которых наш (Кантемир, — *Ред.*) весьма мало имитовал, как ясно может рассудить, кто всех трех сверстать похочет» (505). Возражал он против обвинений в подражательности и в позднейшем своем произведении, в «Письме II. К стихам своим»:

Зависть, вас пошевели, найдет, что я новых
И древних окрал творцов и что вру по-русски
То, что по-римски давно уж и по-французски
Сказано красивее, не чудно с готовых
Стихов, чаёт, здравого согласно с законом
Смысла, мерны две строки кончить тем же звоном.

(217)

В примечаниях к этому «Письму» Кантемир разъясняет подробно, в чем он видит «оправдание» собственного творчества и почему он считает, что обвинение в подражательности несправедливо: «Завистливые люди, строго вас испытав, скажут, что я окрал старых и новых творцов и только что их стихи с одного языка на другой перекалал. Обыкновенно таким людям уничтожать чужой труд, хотя сами за него приняться или не смеют, или, принявсь, мало удачливы бывают. Наш стихотворец, правда, много занял у латинских стихотворцев Горация, Персия и Ювенала и у французского — Боало, как сам то не утаил в сатире своей четвертой; но если кто те места, у них взятые, сличит с первоначальником, легко узнает, что не голо они переведены» (220).

В предисловии к «Сатире V» в первоначальной редакции Кантемир прямо говорит о том, что он «подражал» Буало, но и в самом объяснении этого «подражания» видно желание русского поэта защитить оригинальность своей разработки темы, взятой им у французского сатирика: «Написал сию сатиру, которая почти вся сделана на подражание Боаловой сатиры VIII-й, с тем различием, что Боало в своей доказывает, что из всех животных человек глупее, а наш автор тщится показать, что не только он глупее всех скотов, но еще злее всех зверей и дичее всякого уroda, которого бы ум вымыслить мог» (515).

Во имя общечеловеческой науки и общечеловеческой нравственности осуществлял свою сатирическую миссию Кантемир. Бесспорным образ-

дом разумного поэтического решения проблемы сатирической поэзии для нового времени были сатиры Буало — блистательный пример сочетания остроумия, силы обличения и рационального совершенства стихотворной формы. Начав с переводов сатир Буало³ как упражнения в технике ведения сатирического монолога, построенного на ироническом саморазоблачении отрицательных персонажей, Кантемир создал в 1729—1731 гг. свои первые пять сатир — значительную веху в истории новой русской поэзии.

Сравнение двух редакций «Сатир V. На человеческие злонаравия вообще» показательны для эволюции Кантемира-сатирика и может охарактеризовать развитие его творческой манеры.⁴

В первоначальной редакции «Сатир V» (1731) основная идея — противопоставление естественного, натурального образа жизни «зверей» неестественному, извращенному, неразумному миру человеческих отношений, где правит глупость и неразумные, нелепые страсти. Самое появление «законов» и законодательства в человеческом обществе Кантемир объясняет необходимостью «укрощать» зло:

Если б не зол человек, на что бы уставы?
Законы уставлены, чтоб исправить нравы
И удержать склонность к злу, что нам с детства сродно;
Нужда сделала закон; а то б, ей! несходно
То самое исправлять, что право собою.

(400)

Человеческие поступки в этой редакции сатиры только алогичны и бессмысленны, чаще всего идут во вред самому же человеку. Отвлеченно взятая психология сочетается здесь у Кантемира со столь же отвлеченной (басенной) зоопсихологией. Поэтому основной причиной всех этих неразумных поступков оказывается *глупость* — господствующая сила нравственной жизни человека. И даже обилие живых черточек русского быта не может придать этой сатире ту конкретность обличения, которую можно найти в сатирической поэзии XVII в. И еще одно различие между этой сатирой Кантемира и предшествующей ему сатирической традицией XVII в. имеет принципиальное значение: «звериный» мир русской сатиры XVII в. является копией человеческого общества («Суд над Ершом»), его повторением, а не отрицанием. В рыбьих масках судное дело Ерша решают те же дьяки и судьи, которых видел автор сатиры рядом с собой, на русской земле.

Кантемир же находится во власти просветительского утопизма, именно в это время часто изображавшего идеальное общество животных как укоризну и напоминание людям. Свифтовские гуингмы — явление, очень характерное для ранней стадии европейского Просвещения.

Перерабатывая V сатиру, Кантемир отбросил параллель звери—люди, сведя «звериное» население ее к одной мифологической и очень условной фигуре Сатира, нужной ему, очевидно, все-таки для контраста с пороками людей.

Теперь не отвлеченное понятие «глупости» управляет миром и определяет порочность людей. Кантемир переходит от обличения общечеловеческих слабостей к борьбе с социальными пороками, причину которых он теперь находит в «корысти», в материальных интересах личности, в ее «уме», а не в глупости. Точка зрения Сатира, пытающегося вразумить,

³ И. В. Шкляр. Приписываемые А. Д. Кантемиру переводы из сатир Буало и оригинальные сатиры Кантемира. В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 248—259.

⁴ См.: З. И. Гершкович. Об идейно-художественной эволюции А. Д. Кантемира. В кн.: Проблемы русского Просвещения. . . , стр. 221—247.

направить на истинный путь плутов и обманщиков, им вполне понятна, вполне доступна. Однако они не могут с ним согласиться, так как это может привести их к разорению.

Человеческие «злонравия вообще» в изображении Кантемира перестают быть таковыми; они получают очень конкретное объяснение и вполне национальный характер.

Кантемир как бы вновь обретает для своей сатиры русскую почву, почти утраченную им в первой редакции «Сатиры V», где «глупость» и «зло» были взяты в масштабе общечеловеческом. В этой же ранней редакции еще сильна зависимость Кантемира от традиций русской религиозной публицистики XV—XVII вв.: возражая своим критикам, Кантемир ссылается на библейскую легенду о грехопадении Адама и Евы, на которую очень охотно ссылались в нашей публицистике и учительной литературе допетровского времени.

В поздней редакции эта ссылка выброшена, так как вообще какое-либо объяснение изначальной порочности человека уже перестало быть нужно; его заменила социальная мотивировка, правда, понимаемая несколько прямолинейно и механически.

Каково отношение сатир Кантемира к сатирической литературе XVII в. — прозаической и стихотворной? Была ли возможна между ними преемственность или нет?

Сатира XVII в. эмпирична и по преимуществу пародийна. Она держится очень близко к быту, но ее ирония в равной степени обращена и к адресату сатиры (к ее отрицательному герою) и к жертве той неправды, о которой в сатире говорится. Вернее сказать, «жертва» (В «Письме дворянина к дворянину») сама смеется над своими несчастьями, сама издевается над своими горестями.

Кантемир строит свои сатиры тоже как монологи от первого лица. Но у него — это саморазоблачение отрицательных персонажей, в речах которых возникают для читателя образы положительных героев, людей чести и добродетели, ревнителей просвещения и науки, врагов обскурантизма. Сатиры Кантемира проникнуты твердым убеждением в познаваемости мира и человека, в ясности нравственных и общественных норм поведения. Кантемир осознает себя проповедником общечеловеческой, универсальной морали, во имя которой он высмеивает и осуждает все, что не выдерживает критики разума и нормального человеческого чувства.

Теория прирожденной греховности человеческой природы заменена у Кантемира локковским эмпиризмом с его теорией изначальной чистоты индивидуального сознания, на которой воспитание уже пишет те или иные слова — «страсти», «привычки», «наклонности».

Но если при всем том отрицательные персонажи сатир вбирают в себя живые черты быта и нравов эпохи, иногда даже позволяют угадывать свои прототипы, то положительные человеческие образы сатир создаются в значительной степени только по контрасту с отрицательными и оказываются идеальной схемой без реального жизненного содержания. Это не значит, что сам по себе идеал Кантемира-сатирика был порожден только фантазией поэта. За этим идеалом стояла идеология русского просветительства, твердо усвоившего общую идею науки нового времени о человеке вообще, о норме естественного, натурального человека как всеобщем и единственном критерии общественного устройства и человеческой нравственности. Разрыв с литературной и идейной традицией допетровской Руси был для Кантемира логическим выводом из убеждения в абсолютном превосходстве нового, созданного реформами мировоззрения взамен «старого», религиозно-домостроевского.

В этом смысле характерна переработка начала «Сатиры III», которое в первоначальной редакции было написано очень высоким, славянизиро-

ванным слогом, а затем (в 1738 г.) заменено другим, сходным по содержанию, но совершенно иным стилистически:

Мудрый первосвященник, ему же Минерва
Откры вся сокровенна и все, что исперва
В твари бысть и днесь яже мир весь
исполняют,

Показа, изъяснив ти, отчего бывают;
Феофан, ему же все известно, что знати
Может человек и ум человекъ поняти!

(378)

Дивный первосвященник, которому сила
Высшей мудрости свои тайны все открыла
И все твари, что мир сей от век

наполняют,
Показала, изъяснив, отчего бывают,
Феофан, которому все то далось знати,
Здрава человека ум, что может поняти.

(89)

Выделенные слова и частицы, свойственные высокому слогу, Кантемир сознательно удалил и заменил другими. Эта «чистка» связана была сего пониманием стилистической природы сатирических жанров, в которых «речь» должна «приближаться к простому разговору».

«Высокий стиль» почти не нашел себе места в творчестве Кантемира, за исключением «Петриды», не законченной, может быть, именно потому, что ее стилистическое решение не удовлетворяло поэта и слишком противоречило общей направленности его творчества.

Кантемир ясно представлял себе свою поэтическую задачу — найти выражение для всех идей и образов, впервые, как ему казалось, вводимых в русскую литературу. В «Предисловии к сатирам» он называет их «новым на нашем языке сочинением», границы словоупотребления в них определяются им «простотой слога» и «веселостью», а выбор стилистических решений — «здравым смыслом» и осторожностью в подборе новых слов и новых значений:

Но смотрю, чтоб здравому смыслу речь служила,
Не нужда меры слова беспутно лепила;
Чтоб всякое, на своем месте стоя, слово
Не слабо казалось, ни столь лишно ново,
Чтоб в бесплодном звуке ум не мог понять дело.

(113)

Слово, как видно, из этих стихов Кантемира, в его творчестве не должно было быть носителем каких-либо новых, необщепонятных связей и представлений. В примечании к этим стихам он разъясняет свою точку зрения на нормы словоупотребления: «Хвально в стихотворении употреблять необыкновенные образы речения и новизну так в выдумке, как и в речении искать; но новосты та не такова должна быть, чтоб читателю была невразумительна» (121).

Кантемир крайне скуп и осторожен в употреблении метафор и тропов вообще, а когда он все-таки к ним обращается, то обязательно их поясняет в примечаниях.

Так оказываются нуждающимися в объяснении такие метафоры, как «жители парнасски», «для мертвых друзей», «лезть на бумажные горы», «медное сердце», «короткий язык»; метонимии — «не сменит на Сенеку он фунт доброй пудры», «кто просит с пустыми руками», «оставь дудку, соху».

Основной упор в сатирах был сделан Кантемиром на приближение к «простому разговору», т. е. на придание стиху интонационной гибкости и разнообразия живой речи. Поэтому Кантемир, вслед за Феофаном Прокоповичем, категорически настаивал на сохранении в стихах «переноса» — несовпадения синтаксического и ритмического членения строки.⁵ В примечаниях он часто подкрепляет правомерность употребления того

⁵ См.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 289—291.

или иного оборота ссылкой на «простую речь». Так, в «Сатире III» выражение «с торгу всех позднее» объясняется таким образом: «то есть выходит; часто так глаголы в простом разговоре оставляются, как, например: *я лишь на двор, а он со двора долой*; вместо: *я лишь въехал на двор, а он съехал со двора*. Впрочем, отсюда видно, что Хрисипп торговый человек, посадский мужик, поняже с торгу всех позднее выходит» (101).

Живая речь и разговорные интонации у Кантемира только в самой незначительной степени индивидуализированы. Разница ощутима только между речью положительных и отрицательных персонажей (Филарет и Евгений), а весь круг сатирических персонажей разговаривает примерно одинаковым «слогом», различие в который вносится только характером страсти или увлечения данного персонажа. Большею же частью сатирические образы даются в авторском монологе, обращенном к кому-либо из его друзей, чем и мотивируется разговорная форма сатиры.

В сходстве между «авторской» речью и монологами персонажей выражается основное внутреннее противоречие художественного метода и стиля Кантемира. Общеобязательная, отвлеченная система «характеров» или «страстей», т. е. рационалистическая классификация индивидов облакается у него в живую оболочку повседневного быта и нравов современного русского общества. Жизненный материал не хочет подчиняться абстрактно определенным «страстям», и вместо «скупого» или «сплетника» в сатирах Кантемира возникают образы людей определенного социального и имущественного положения, связанных сложной сетью материальных, семейных и всяких других отношений. Каждый персонаж кантемировской сатиры — говорит ли он сам, или о нем говорит автор — становится центром особого эпизода с зародышевым сюжетом и конфликтом. Сатиры Кантемира оказываются своеобразным синтетическим жанром, в который входит многое, что позднее, в эпоху более широкого развития поэзии русского классицизма, разошлось по различным жанрам.

ТРЕДИАКОВСКИЙ

В. К. Тредиаковский (1703—1769) формировался как общественный деятель, как литератор вообще и как поэт в частности под самыми разнородными влияниями. Славяно-греко-латинская академия помогла ему составить фундамент его поразительной гуманитарной (философской и литературной) эрудированности, правда, еще в духе старой схоластической учености, слабо затронутый естественным и философским рационализмом XVII в. Его политическое мировоззрение сформировалось под воздействием прогрессивных влияний Петровской эпохи; им он оставался верен до самого конца своей многотрудной жизни. Его первые, несохранившиеся трагедии «Язон» и «Тит», по правдоподобию предположению исследователя⁶ были, по-видимому, посвящены прославлению деятельности Петра-преобразователя, а первое сохранившееся поэтическое произведение «Елегия о смерти Петра Великого» (1725) — обдуманное выражение мыслей и чувств сознательного и безусловного защитника «Новой России», убежденного сторонника петровского дела, в особенности забот Петра о развитии просвещения в России.⁷

Если общие основы политических воззрений сложились у Тредиаковского еще до отъезда (в 1726 г.) за границу, то литературно-эстетиче-

⁶ Л. Н. Майков. Молодость Тредиаковского до его поездки за границу (1703—1726). ЖМНП, 1897, № 7, стр. 12.

⁷ См.: И. З. Серман. Тредиаковский и просветительство. В кн.: XVIII век. Сб. 5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 216—232.

ские его взгляды сформировались в Голландии и Франции в результате личного приобщения к эстетической и общественно-литературной жизни этих государств. Особенно было для него велико значение «голландского» этапа его путешествия. Убежище французских эмигрантов-гугенотов, страна, где тогда существовала почти полная, сравнительно с абсолютистскими государствами Европы, свобода печати — Голландия представляла любознательному и трудолюбивому литератору богатейшую книжную и журнальную литературу. Все новинки французской литературы, в том числе и запрещенные в самой Франции, печатались в Голландии и расходились по всей Европе.

Таким образом, в Париж Тредиаковский приехал достаточно подготовленный к тому, чтобы свободно ориентироваться во французской литературе и выбрать то, что в наибольшей степени соответствовало интересам той новой русской поэзии, создавать которую он начал, вернувшись в Россию в 1730 г. У своего университетского учителя Роллена Тредиаковский мог усвоить идею приоритета национального языка над языком церкви и схоластической учености (для Роллена — французского над латынью, для Тредиаковского — русского над церковнославянским); в борьбе между поэзией стиховой и «поэзией в прозе», разделившей французских литераторов 1720-х годов на два враждебных лагеря, Тредиаковский выбрал позицию, сходную с позицией Вольтера — защитника стиха. Но все же в первой книге, изданной им по возвращении на родину, стихи и проза соседствовали органически, и именно поэтому популярный любовно-аллегорический роман Поля Тальмана привлек к себе внимание молодого поэта и был им переведен, несмотря на стилистическую сложность его галантно-аллегорического языка. «Будучи в Париже, я оную прочел с великим удовольствием моего сердца, усладившись весьма как разумным ее вымыслом, стилем коротким, так и виршами, очень сладкими и приятными, а наипаче мудрым нравоучением, которое она в себе почти во всякой строке замкнула так, что я в то же самое время горячее возымел желание перевести оную на наш язык»,⁸ — писал Тредиаковский в предисловии к «Езде в Остров Любви».

В этом предисловии Тредиаковский, как и Кантемир в первых сатирах, решительно порывал с традицией церковно-схоластической стилистики, которую он насмешливо называет «глубокословной славенщизной». По его словам, книжку Тальмана он перевел «почти самым простым русским слогом, то есть каковым мы меж собой говорим».⁹

Последовательно и принципиально русифицируя прозаический текст «Езды в Остров Любви», Тредиаковский особо останавливается на ее стиховых частях и на сложности их перевода: «Переводя вирши французские на наши, великую я трудность имел: ибо надлежало не потерять весьма разума французского сладости и силы, а всегда иметь русскую рифму».¹⁰ Большинство стиховых вставок переведены Тредиаковским именно с русскими рифмами; количество славянских подрифменных слов у него здесь минимально:

В сем месте море не лихо
как бы самый малый поток.
А пресладкий зефир тихо,
дыша от воды не высок...
Правда, что нет во всем свете
сих цветов лучше и краше;
Но в том месте в самом лете
не на них зрит око наше.¹¹

⁸ В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. III, СПб., 1849, стр. 647.

⁹ Там же, стр. 649.

¹⁰ Там же, стр. 650.

¹¹ В. К. Тредиаковский, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1963, стр. 102.

Задача русификации поэтического слога здесь была Тредиаковским разрешена вполне успешно: изящество и легкость стихов Тальмана переданы им с максимально возможной для того времени верностью. Однако, несмотря на большой литературный успех своей книги, Тредиаковский был недоволен ощутимым расхождением между метрической схемой силлабического стиха и реальным ритмическим его движением, осложненным еще употреблением стиховых переносов:

Там покоится с вещами
Натура || дая всем покой...
Благовонность испускают
Ольетты || также и крины...

Усиленная забота о рифмах объясняется тем, что в этих его стихах они являлись главным стиховым признаком. Как писал Тредиаковский через 20 лет, ритмическая «аморфность» его собственного творчества начала его тревожить уже в это время: «По сочинении чего-нибудь, на какую псесу ни посмотрю, вижу, что она не состоит стихами, выключая рифму, но точно странными некакими прозаическими строчками. Напоследок, выразумел сему быть от того, что в них не было никакого, по равным расстоянием измеренного, слогов количества».¹²

К 1734 г. Тредиаковский достаточно ознакомился, кроме латинского и французского стихосложения, со стихом немецким, переводя оды придворных немецких поэтов, со стихом итальянским из оригиналов переведенных им комедий, с поэмой Гундулича «О блудном сыне», написанной на хорватском языке хореем. Наконец, был он знаком и с народной русской песней.

Сопоставляя эти разнородные системы стихосложения, Тредиаковский пришел к убеждению, что и русское стихосложение должно строиться в соответствии с природой русского языка и что нужна реформа стиха.

Но к этому решению Тредиаковский пришел и под влиянием своей общей литературно-эстетической программы. Пафос творчества русских просветителей 1730-х годов Кантемира и Тредиаковского определялся сознанием их высокой миссии — создания новой, общенациональной литературы. 14 мая 1735 г. Тредиаковский выступил в «Российском собрании» при Академии наук с программой своего рода «петровских реформ» всей современной литературы. Среди предложенных им мероприятий названо было одно, уже осуществленное, — «стихотворная наука».

Тот разрыв с допетровской Русью, который по представлению русских просветителей совершил Петр в государственном масштабе, Тредиаковский хотел осуществить в литературе. Тогда-то и создана была своего рода легенда о силлабике как о «польских стихах», которые следует заменить русской системой стиха, более национальной, более близкой к природе русского языка. Разумеется русский силлабический стих уже по тому одному, что осуществлялся на ином языковом материале, чем польская силлабика, и стал русским, а не польским стихом и не мог походить на свой образец. Но для успеха борьбы русских просветителей за новую поэзию необходимо было объявить силлабический стих «чужим» и не стихом, а прозой. Оба эти тезиса Тредиаковский и развил в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735).

Этот трактат Тредиаковского не был простым руководством по стихосложению. Вместе с вышедшей годом ранее «Одой на сдачу Гданска» с приложением «Рассуждения об оде» «Новый и краткий способ» давал полное изложение системы поэтических жанров и образцов каждого из этих жанров, выполненного стихами нового образца. Впервые в русской

¹² В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. I, стр. 784.

поэзии был указан единый принцип для построения иерархии поэтических жанров в соответствии с их отношением к общей идее новой поэзии. При этом система русских поэтических жанров излагалась синхронно с соответствующими французскими примерами для сравнения и соревнования. Строго разграничивая предмет поэзии от собственно стиха, Тредиаковский писал в своем трактате, что «материя всем языкам в свете общая есть вещь, так что никоторый оную за собственную токмо одному себе почитать не может... Но способ сложения стихов весьма есть различие по различию языков».¹³ Как просветитель-рационалист, он был убежден, что поэзия любого народа должна выражать великие истины новой науки, общеобязательные для всех просвещенных стран, и что эту историческую задачу русская поэзия вполне способна осуществить, усвоив «правила» и применяя новую, более ей свойственную, а следовательно, более «правильную» систему стиха. Вслед за изложением собственно системы стиха идет у Тредиаковского демонстрация разножанровых стихотворений с кратким изложением истории данного жанра и поэтов, создавших его образцы. Некоторые из приложенных Тредиаковским образцов были одновременно и литературными манифестами. Такое значение имеет, например, «Эпистола от российской поэзии к Аполлину», в которой излагается концепция развития мировой поэзии, совпадающая во многом со взглядами Кантемира. Тредиаковский так же, как русский сатирик, исповедует теорию прогресса и считает, что творчество «новых» французов превзошло достижения древних:

Песен их что может быть лучше и складняе?
Ей! ни Греция, ни в том мог быть Рим умяе...
Галлия имеет в том, ей, толику славу,
Что за средню дочь твою можно чтить по праву!¹⁴

И вслед за очень сочувственным перечислением немецких поэтов так называемой «школы разума», т. е. немецкого классицизма доготшедовской и готшедовской эпохи, Тредиаковский переходит к русским делам.

Сейчас только, по его мнению, создана предпосылка для появления правильной русской поэзии. Пока она еще дело будущего.

Книга Тредиаковского, несмотря на самую скромную авторскую оценку, совместила в себе не только практическую «поэтику», но была в сущности изложением новой эстетики, программы русского классицизма на целое полустолетие вперед. Позднейшие опыты более подробного изложения этой программы ничего существенного не добавили к идеям Тредиаковского. Представление о всеобщности и универсальности идей, которые одинаковы для всех стран и всех народов, убеждение, что мыслимое поэтическое совершенство может быть достигнуто подражанием признанным образцам (древним и новым), а подражание может быть успешно только при строгом соблюдении правил каждого поэтического жанра — таковы были основные идеи новой эстетики, в основе которой лежало представление о человеческой природе как некоем разумном и добром продукте разумного воспитания, осуществляемого соединенными усилиями наук и искусств.

Таким образом, уже в самых основах эстетики классицизма содержалось противоречие между стремлением выразить поэтически, художественно систему идей, не воплощаемых ни художественно, ни эмоционально.

Поэтическая судьба Тредиаковского в 1740—1750 гг. сложилась несчастливо не только потому, что его соперники оказались неизмеримо талантливее, но и потому, что Тредиаковский в своем творчестве был бук-

¹³ В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, стр. 366.

¹⁴ Там же, стр. 392.

важно верен собственной теории и не желал поступаться теми ее положениями, которые заставлял пересматривать живой ход литературной жизни.

Всем своим развитием русская поэзия пришла к необходимости выработки своего варианта того жанра, который в системе классицизма в наибольшей степени был приспособлен к прямому изложению политической программы и общественных идеалов просветителей — к созданию «торжественной» или «похвальной» оды.

Первый образец этого жанра на русском языке дал Тредиаковский в «Оде на сдачу Гданска» (1734), написанной, как он сам позднее (1752 г.) указывал, по примеру считавшейся эталоном жанра оды Буало «На взятие Намюра» (1676): «Признаюсь необыкновенно; сия самая Ода подала мне весь план к сочинению моего о сдаче города Гданска, а много я в той взял и изображений; да и не весьма тщался, чтоб мою так отличить, дабы никто не знал: я еще ставлю себе в некоторый род чести, что возмог несколько уподобиться в моей толь громкому и великопечному произведению, которое так есть благоуспешно, что, по мнению знающих особ силу, ничем не отстало от всего, что мы ни имеем из сочинений в сем роде, оставшихся нам от Пиндара и Горация».¹⁵

Подобно Буало, который в своем «Рассуждении об оде», предпосланном «Оде на взятие Намюра», писал, что он выполнил ее в «пиндаровой манере», чтобы познакомить со стилем великого греческого одописца тех, кто не может прочесть его в оригинале, Тредиаковский объяснял русским читателям свой метод воспроизведения пиндарического стиля: «... я всячески старался пиндаризировать, то есть Пиндару во всем подражать, так что я в ней меч сердитым,¹⁶ а трезвым пианство назвал, и прочие многие, гораздо дерзновенные употребил фигуры, с великолепием невозможным мне слов, по примеру древних пиит дифирамбических, как то видно из всей оды, а наипаче в четвертой на десять строфе, из фигуры, называемая гипербола».¹⁷

Сочетание напряженной образности с динамическим изображением боевых картин; прославление мужества и патриотического порыва русских солдат и гиперболические восхваления императрицы Анны Иоанновны — все это вошло в поэтику русской оды, но оде Тредиаковского не хватало, как показало литературное развитие следующего десятилетия, некоторых существенных для этого жанра свойств. В «Оде на сдачу Гданска» не ясен облик ее автора — поэта; такому неконкретному, условному «автору» соответствует и отвлеченность образа Анны Иоанновны. Анна в оде Тредиаковского не человек, не индивидуальность, а символ, вернее идея, воплощение и олицетворение идеи абсолютизма, представлявшегося в 1730-е годы русским просветителям единственным двигателем национального прогресса.

Отказавшийся идти по главному для 1740-х годов пути новой поэзии, блистательно открытому Ломоносовым в его одах и переложениях псалмов, собранных в «Сочинениях» (1751), Тредиаковский в 1752 г. подвел итоги своей литературной работы в двух томиках «Сочинений и переводов». В предисловии писатель, уже примирившийся со своей литературной судьбой, характеризует свои переводы, формулирует критерии и нормы переводческого искусства, словом, рекомендует себя читателям как пере-

¹⁵ В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. I, стр. 280.

¹⁶ Ср.:

Меч ее оливою обвитый,
Не в мире, но в брани сердитый.

¹⁷ В. К. Тредиаковский. Ода торжественная о сдаче города Гданска. СПб., 1734, стр. 18.

водчика, а уже потом, скороговоркою, упоминает о своих стихах, о том, что они все переделаны, «по возможности в лучшее приведено состояние».¹⁸ Но это смирение было только внешним; внутренне Тредиаковский не думал уступать собственно поэтическое поприще ни Ломоносову, ни Сумарокову. Именно в начале 1750-х годов Тредиаковский осуществил два больших поэтических замысла, которые, если бы были в свое время опубликованы, может быть, существенно изменили бы его литературную судьбу. Один из этих замыслов — философская поэма «Феоπτия» (1750—1754), второй — полное стихотворное переложение «Псалтыри», всех 145 псалмов, законченное в 1753 г.

Свою поэму Тредиаковский посвятил систематическому изложению итогов науки середины XVIII столетия по всем отраслям познания мира и человека. Поэма эта внутренне противоречива: Тредиаковский хочет подчинить все ее содержание одной мысли — телеологическому доказательству бытия бога. Настойчиво полемизируя с материалистами и атеистами, Тредиаковский во всем многообразии мира, его совершенстве, стройности и закономерности находит доказательства «метафизические», но как только он переходит к собственно естественнонаучному материалу, к небесной механике например, он неизбежно вступает в конфликт с догматическим православным богословием. Бдительные редакторы (справщики) Московской Синодальной типографии, не вдаваясь в метафизические тонкости, справедливо усмотрели в «Феоπτии» пропаганду коперниканства и гелиоцентризма и воспрепятствовали ее печатанию.

«Феоπτия» вся пронизана верой в науку, в ее безграничную мощь, в превосходство науки над повседневным житейским опытом. Об этом с глубоким чувством говорит Тредиаковский во второй эпистоле, сравнивая научное и бытовое представление человека о земле и окружающем его мире:

Он из всяя Земли ту знает только часть,
На коей дом его и где ему вся власть.
Сей знает по тому о солнце и с зарями,
Что от него светло ему бывает днями;
Так равно, как себе, во мраке и в нощи,
Он получает свет довольный от свечи;
Его мысль за места, на коих пребывает
И ходит он куда, отнюдь не залетает. . .
Не может он тогда пространнейшего царства,
Без равного во всей вселенной государства,
Не положить в уме за малый уголок
Обширныя Земли, а Землю всю за клоч
Или за облачко во всем пространстве круга.¹⁹

В «Феоπτии» изложение итогов современной натурфилософии и метафизики (философии) ведется в остро полемической форме, в тоне спора с названными (Спиноза, древние и современные атеисты) и неназванными противниками. Однако для столь пространного стихотворного произведения (около 4000 строк) полемической интонации было недостаточно, чтобы придать ей живость и поэтическое звучание. Поэтому все шесть эпистол, на которые разделена «Феоπτия», обращены к одному (вымышленному) адресату — Евсевию, чем мотивируется стремление автора придать поэме непринужденность тона, свойственную живой беседе. Особенно сложно изложение материала в эпистолах I и VI, посвященных собственно философским вопросам; эпистолы II—V, где излагается материал естественнонаучный, написаны менее сложно, более близки к самой идее дидактического письма — эпистолы.

¹⁸ В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. I, стр. XXIII.

¹⁹ В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, стр. 213—214.

Иногда Тредиаковскому удается сообщить своей беседе с Евсевием характер подлинной непринужденности, особенно в тех случаях, когда обращается он к русскому быту:

Во всей вселенной нет ниже единой нивы,
Без неких доброт, когда мы не ленивы.
Не только долы те, не только чернозем,
Но и болотный низ, но и пески по сем,
Орастая за труд меду воздают наполю, —
Пшеницу принося на сжатие довольну.
Болото все когда осушится трудом,
По тучности внутри роскошствует плодом.²⁰

Но в эпистоле VI, где Тредиаковский занимается уже исключительно философскими и теологическими проблемами, изложение становится сложным для понимания. Поэт явно не справляется с укладкой в стиховую форму отвлеченных понятий философии его времени. По-видимому, из-за необходимости вместить философскую проблематику в стиховую форму Тредиаковский относительно несложные вопросы (наличие несовершенств противоречит идее всесовершенного существа) излагает до такой степени сложно, что понимание их дается только в результате большого труда, своего рода «перевода» стиховой формы в прозаическую.

Судьба другого большого поэтического замысла Тредиаковского — полного стихотворного переложения «Псалтыри» — сложилась так же печально, как судьба «Феоптии». Кроме десяти переложений, опубликованных в «Сочинениях и переводах» (1752), все остальное (135 стихотворений) осталось в рукописи и не издано до сих пор. Этот грандиозный поэтический замысел Тредиаковского был полемически заострен против Ломоносова и Сумарокова, которых Тредиаковский имел в виду, когда писал в «Предуведомлении» к своим переложениям, что его цель «доказать бы многим, кои, углубляясь в Пиндаров и Анакреонтов, не мнят уже, нигде быть подобной высоте и сладости, что языческое оное и светское велелепие в песенных слогах, есть токмо тень, или еще и та, божияго и небесного гласа, в Давидовых псалмах гремящего».²¹

Стихотворные переложения псалмов в русской поэзии середины XVIII в. уже имели определенную традицию, восходившую еще к Симеону Полоцкому. Ломоносов и в переложении псалмов осуществил новые принципы поэтического стиля. Он не перекладывал всей «Псалтыри», а отбирал те из псалмов, в которых находил тематическую близость с волновавшими его как гражданина и поэта чувствами. Переложения Ломоносова показывают человека в обществе, это страстное и гневное обличение несовершенства человеческой жизни.

Как ни старался Тредиаковский в «Предуведомлении» охарактеризовать новизну своего подхода к поэтической переработке псалмов, на самом деле он во многомвольно или невольно следовал Ломоносову. Там же, где Тредиаковский от Ломоносова отходил и перекладывал по-своему, такое «решение» поэтических задач оказывалось для литературы 1750—1760 гг. отходом от главного направления поэзии русского классицизма.

Ломоносовский принцип концентрации, собирания переложения вокруг одной словесной темы (в 34-м псалме — вокруг темы зла) Тредиаковскому чужд. Не принял Тредиаковский и другого способа построения переложений, примененного Ломоносовым; так, в переложении 70-го псалма Ломоносов общую для всех его переложений тему «врагов» выразил иначе,

²⁰ Там же, стр. 216.

²¹ См.: И. Э. Серман. «Псалтырь рифмовторная» Симеона Полоцкого. ТОДРА, т. XVIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 229.

чем в псалме 34. В переложении псалма 70 у него развиваются две темы: тема защиты, которой поэт просит у бога — тема, словесно выраженная в понятиях, производных от слов *крепость*, *крепкий* (в смысле надежный, верный) и тема *хвалы*.

Ломоносов видит смысл своего «переложения» в укрупнении тем, в псалме только намеченных, но не звучащих с такой последовательностью и настойчивостью. Тредиаковский подходит к переложению псалмов как переводчик в полном смысле этого слова, во всеоружии своей концепции поэтического перевода:²² «... чтоб переводчик изобразил весь разум, содержащийся в каждом стихе, чтоб не опустил силы, находящиеся в каждом же, чтоб то самое дал движение переводимому своему, какое и в подлинном, чтоб сочинил оный в подобной же ясности и способности, чтоб слова были свойственны мыслям».²³ В переложении 70-го псалма Тредиаковский больше занят воспроизведением каждого элемента, каждого оборота своего подлинника, чем передачей целого, его поэтического замысла. Ломоносов переводил идеи псалмов, Тредиаковский — текст во всей его пестроте, многоцветности, иной раз неожиданной и непривычной, тот «восточный, пестрый слог», как определил Пушкин характер стиля псалмопевца.

Поэтому Тредиаковский буквально воспроизводит из псалма обороты и выражения, Ломоносовым отвергнутые:

Твое мне преклони днесь ухо...
От чрева утверждён тобою...
В чудовище я многим стал...
Я в гусли стану ту ж греметь...

Помимо близости лексической и фразеологической к библейскому тексту, Тредиаковский верен ему и в словорасположении. У него нет ломоносовского стремления выдерживать в стихе определенный, твердый порядок слов. И потому переложения псалмов Тредиаковского, как и вообще его стихи 1750—1760-х годов, изобилуют сложными и труднопостигаемыми конструкциями, подобными, например, таким из переложения 70-го псалма:

Да будет похвала обильна
В устах моих, чтоб воспевал
Твою я славу, и давал
Знать велелепность ежедневно
Твою всем, в гласе учрежденно...²⁴

В этом сознательном, конечно, пренебрежении у Тредиаковского порядком слов, вернее необходимостью особого порядка в стихе, и заключалась основная причина того, что его поэтическая манера не была принята современниками, а была подвергнута осмеянию и сделала имя Тредиаковского символом бездарного и бессмысленного поэта. Тредиаковский не захотел считаться с мерой того стиля, который соединенными усилиями создавали Ломоносов, Сумароков и их ученики. Поэтому Тредиаковский остался как бы за пределами стиля вообще. И это общее убеждение в том, что Тредиаковский может писать чудовищные нелепости, выразилось в очень характерной ошибке. В статье своей «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) он приводит примеры «чудовищных слов» из одной поэмы XVII в., но в литературном созна-

²² См.: Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. (К истории переводческой мысли в России). В кн.: Международные связи русской литературы. Изд. АН СССР. М.—Л., 1963, стр. 5—15.

²³ В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. I, стр. XIII.

²⁴ Текст псалма не содержит такой конструктивной сложности: «Да исполнятся уста мои хваления, яко да воспую славу твою, весь день великолепие твое».

нии конца века эти стихи стали приводиться как пример полного отсутствия у него, Тредиаковского, чутья и понимания поэтического слова:

Составы, кости трепещут,
И власы глав их клекещут.

Отказ следовать стилистической мере, осуществленной Ломоносовым и Сумароковым, определил и судьбу лучшего и наиболее значительного поэтического труда Тредиаковского — «Тилемахиды».²⁵

И этот его опыт большой формы явно соотносен с тем новым, что появилось в русской поэзии на рубеже 1750—1760-х годов. В большом предисловии, своего рода трактате об эпической поэме, к «Тилемахиде», как назвал свою новую поэму Тредиаковский, он категорически отрицает правомерность создания эпопеи на материале событий новой истории. Все поэмы от «Фарсалии» Лукана до «Генриады» Вольтера, по его мнению, «по времени историй своих и по ироям большая ж часть из них и по течению слова, суть токмо то, что они сочинения некии стихами сих народов, а отнюд и всеконечно не ироические пиимы».²⁶

Эпическая поэма может быть основана только на мифологическом («баснословном») сюжете, а не на исторических событиях: «Генрик IV, король французский, ирой „Генриады“ его (Вольтера, — Ред.), был монарх в XVI в. один из самых славных и из самых великих: следовательно, крайнее было бы бесславию французскому народу и нестерпимая обида, когда б толикому государю его быть некоторым родом Бовы Королевича в эпической пииме: ибо и величавности и славе его противно находить басенную чудесность в простоте летописей своих».²⁷

Вся эта полемика, помимо своего исторического интереса, имела, по видимому, и более злободневное значение. Только что появилась поэма Ломоносова «Петр Великий» (1760—1761), в которой говорится о событиях менее чем столетней давности, а изложение ведется в соответствии с данными истории.

В противовес Ломоносову, «неправильно» применяющему эпические формы для изображения событий, исторически документированных, и соединяющему факты с чудесами (Морской царь), сам Тредиаковский понимал свою задачу иначе. Цель его была воскресить древний эпос, создать эпическую поэму по примеру Гомера. Об этом Тредиаковский говорит в начальных строках «Тилемахиды», прибавленных им от себя (у Фенелона этих строк нет). Обращаясь к музе, он просит ее:

А воскриляя сама, утверди парить за Омиром;
Слок «Одиссии» веди стопой в Фенелоновом слоге;
Я не сравниться хошу прославленным тем стихопевцам:
Слуху российскийскому тень подобия токмо представлю,
Да громогласных в нас изошрю достигать совершенства.²⁸

Поэтому прозаический роман Фенелона Тредиаковский превратил в эпическую поэму, написанную им же разработанным аналогом древнегреческого стиха — русским гекзаметром (шестистопным дактило-хореическим стихом).

Судьба «Тилемахиды» в истории русской поэзии, как было выяснено советской наукой, определилась не только ее стилевыми принципами, очень резко контрастировавшими с основным направлением развития поэтического стиля русского классицизма, но и ее политической направленностью. Фенелон, а вслед за ним и Тредиаковский — непримиримые

²⁵ См. о «Тилемахиде»: Л. В. Пумпянский. Тредиаковский. В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 235—238, 241—250.

²⁶ В. К. Тредиаковский. Тилемахида. СПб., 1766, стр. 39.

²⁷ Там же, стр. 40.

²⁸ В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, стр. 337.

критики деспотизма, тирании, всех и всяческих отклонений от идеала просвещенного монарха. В рассуждениях Ментора звучат очень злободневные для середины века политические идеи, и «Тилемахида» в целом это пространный «урок царям», вполне сознательно осуществленный Тредиаковским именно в тираноборческом духе.

Но травля «Тилемахиды», которой усердно занималась «Всякая всячина», была необыкновенно облегчена ее словесно-стилистическим выполнением.

Подчинив весь свой замысел идее воссоздания «подобия» древнего эпоса, Тредиаковский не только отказался от рифм, но и принял за правило, опять-таки следуя древним, полную свободу словорасположения: «Афиняне и римляне, писавшие все остро, живо и прилично, помещали свои слова так, как хотели, а сие свойство и господствует свободно в нашем языке».

Вот эта полная «свобода» словорасположения в сочетании с чрезмерно высоким, намеренно архаизированным слогом сделали «Тилемахиду» легко уязвимой не только для критики, но и для всякого рода пародий.

Чтобы облегчить для читателей восприятие своей поэмы, Тредиаковский дает перевод на русский язык некоторых устаревших слов. Он объясняет: *горицы* — кружки, *чванцы* — стаканы, *кошницы* — корзины.

Судьба «Тилемахиды» — этого самого значительного из литературных свершений Тредиаковского — определилась ее стилем в целом. И дело не только в словесной пестроте «иронической пиимы», в которую превратил Тредиаковский роман Фенелона, хотя эта стилистическая, словесная пестрота должна была восприниматься читателями конца 1760—1770-х годов как нечто совершенно невозможное и нетерпимое. Тредиаковский писал «Тилемахиду» так, как будто не существовало ломоносовского учения о трех штилях, получившего в 1760-е годы всеобщее признание.

Поэтому у Тредиаковского в самом близком соседстве могли оказаться слова и высокого (курсив) и низкого (разрядка) штилей:

Да никогда не увидит он отчества паки...
Что Тилемаху *рекла* и зволь же досказывать повесть...
Будет сердечно тебе благодарен, видя *колико*
Любишь ты ему любезное самое в свете...
С поля взять в ограду стен стада пребогаты,
Как там у тебя *жируют на пажитях* тучных...
В перси того поразил ударом метко и цельно,
Тотчас и хлынул поток *мяснобагр* из него издыхавша.

Тредиаковский не захотел считаться с открытыми и разработанными Ломоносовым и Сумароковым принципами словорасположения и особенно с теми, о которых Ломоносов подробно говорит в параграфах своей «Риторике» (1748). Среди правил, здесь предложенных, практически было важно следующее: «Чтобы речений не перемешать ненатуральным порядком и тем не отнять ясность слова, например: *горы ведет на верьх высокой*, ибо лучше сказать: *ведет на верх горы высокой*».²⁹ Правда, в конце этой главы у Ломоносова есть оговорка «больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слов».³⁰ И при чтении «Тилемахиды» создается впечатление, что Тредиаковский больше заботился о «живом изображении идей», чем о «натуральном порядке» слов.

Такие строки, например, как эти, требовали от читателя «перевода» на более понятный язык:

²⁹ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 242—243.

³⁰ Там же, стр. 245.

Счастливей же сам царь, который толь многим народам,
В точном деле собою есть сладчайше блаженство
И который свое в добродетели токмо имеет!³¹

Здесь «свое» в третьей строке означает «блаженство», которое испытывает царь, правящий согласно добродетели.

Характерно для манеры Тредиаковского, что, переводя Фенелона очень точно, сохраняя его мысли и слова, он совершенно не следует оригиналу в порядке слов. Так, строка Тредиаковского «Люди пронижны, корысть и любящи их окружают...» у Фенелона имеет иное словорасположение: «Des hommes artificieux et interessés les environnent».

И только из сопоставления перевода и оригинала выясняется, что союз «и», поставленный так странно, должен был соединять два сказуемых (пронижны и любящи), а не дополнение и сказуемое, да еще в порядке, обратном логике фразы. В данном случае у Тредиаковского получилось именно то, против чего строго предупреждал Ломоносов: «Должно блюстись, чтоб двузнаменательных речений не положить в сомнительном разумении».³²

Отважившись на смелый вызов уже победившему в литературе принципу словорасположения, Тредиаковский стал легкодоступной мишенью для критики, насмешек и издевательств. Уже во «Всякой всячине» (1769) — журнале, издававшемся при близком участии императрицы Екатерины II — чтение «Тилемахиды» рекомендовалось как средство от бессонницы... И, несмотря на заступничество Новикова, ироническое отношение к Тредиаковскому надолго стало общераспространенным, а сам он еще в литературной борьбе начала XIX в. в полемических стихах Батюшкова и Пушкина-лицеиста выводился как символ архаики.

Только заступничество зрелого Пушкина в его «Путешествии из Москвы в Петербург» (опубликовано в 1841 г.) побудило критиков и ученых посмотреть на Тредиаковского без предубеждений и оценить его заслуги перед русской поэзией по достоинству. В нескольких словах Пушкин дал очень точную оценку всего сделанного Тредиаковским: «Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков. Любовь его к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного. В „Тилемахиде“ находится много хороших стихов и счастливых оборотов... Дельвиг приводил часто следующий стих в пример прекрасного гекзаметра:

Корабль Одиссея,
Бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся.

Вообще изучение Тредиаковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей».³³

ЛОМОНОСОВ

1

Поэты первой половины 1740-х годов творили еще вне ощутимой литературной среды, без опоры на учеников и последователей, ориентируясь на очень немногочисленных любителей поэзии. Во второй же половине

³¹ В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. II, ч. 1, стр. 35.

³² М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 243.

³³ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 253—254.

40-х годов появляются первые признаки превращения поэзии — частного дела немногих — в литературное движение. Перемена эта обозначена тремя литературными «манифестами», выпущенными зачинателями новой русской литературы — Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым.

Начало было положено теоретиком и кодификатором по призванию — Тредиаковским, изложившим в «Слове о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве» (1745) свои взгляды на общие стилевые принципы литературы. Вслед за ним в 1747 г. закончили работу над своими теоретическими декларациями Ломоносов («Риторика») и Сумароков («Две эпистолы»).³⁴

С выходом этих литературных уложений завершался период индивидуальных поисков; русская литература вступала в период борьбы за общеобязательные эстетические принципы во имя нормативности, необходимого, как тогда казалось, условия создания великой национальной литературы.

В поэтической деятельности Тредиаковского и особенно Ломоносова практически завершился к середине 1740-х годов сложный процесс выработки понятия о границе между художественным и нехудожественным, между поэзией и наукой, между творчеством и стихотворством. Именно в это время была резко отделена область собственно поэтического от обширной сферы научного и научно-прикладного знания.

До 1730-х годов стихотворная форма проникает всюду: стихами пишутся учебники арифметики, словари, календари, стихи вкрапливаются в самые различные практические руководства. Мнемоническое превосходство стиха над прозой было быстро усвоено и оно-то и определило такую широту интервенции стиховой формы во все виды практической и прикладной прозы.³⁵ Даже в творчестве Симеона Полоцкого наряду с поэтически выполненными переложениями псалмов существуют все виды стиховых формально произведений, прозаических по цели и материалу.

Но уже Кантемир и Тредиаковский сознательно разграничивают сферы поэзии и прозы в новой русской литературе. В теоретических работах на рубеже 1740—1750-х годов отделение «стихов» от поэзии признается одной из главных задач всей литературы.

«Риторика» Ломоносова (1748) практически убеждала в том, что поэзия есть не только особая область творческой деятельности человека, но и что поэтическое есть высокое и только в таком качестве может и должно существовать.

В «Риторике» Ломоносов развивал такой взгляд на поэта, который ранее никогда в русской литературе еще заявлен не был. Поэт, по Ломоносову, — это вдохновенный пророк, учитель народа, голос народной совести, выразитель самосознания нации.

Он переводит отрывок из речи Цицерона в защиту поэта Архия, в котором содержится восторженное восхваление поэта — певца высоких общественных добродетелей, поэта-гражданина и патриота: «Мы прияли от великих и ученых мужей, что другие науки состоят в правилах и в учении; но стихотворцы от природы силою ума бодры и аки бы некоторые божественным духом вдохновенны бывают. И для того по справедливости наш Энный стихотворцев называет священными: ибо кажется,

³⁴ «Две эпистолы» Сумарокова были представлены в Академию наук для печатания 9 ноября 1747 г., а вышли в начале 1748 г. «Риторика» Ломоносова была представлена в Академию наук в конце 1747 г.

³⁵ Об этом см.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, стр. 251—253.

что они даются нам как некоторое божие дарование». ³⁶ Новое понимание природы поэтического обусловило и новое решение проблемы языка поэзии.

Тредиаковский и в первой половине 1740-х годов твердо был убежден, что церковнославянский язык не может быть составным элементом языка новой литературы. В 1743 г. он написал «Слово о терпении и нетерпеливости»: «дабы самым делом показать, что истинное витийство может состоять одним нашим употребительным языком, не употребляя *мнимо* *высокого* славянского сочинения». ³⁷

Ломоносов подошел к проблемам поэтического языка иначе. В написанном им в 1743 г. «Кратком руководстве к риторике» выдвинут был иной взгляд на принципы создания нового литературного языка. Ломоносов убедился в необходимости идти путем синтеза, объединения русского и церковнославянского языков, рассматривая их как стилистические категории единого, общего, создаваемого языка новой литературы, а не как противостоящие, чуждые друг другу языки. Отсюда основная идея «Краткого руководства к риторике» — читать и изучать «церковные книги» не для «мыслей», а для «изобилия речений».

Ломоносов отчетливо сознавал, что различия между «российским» и «славенским» языками сосредоточены главным образом в области морфологии и синтаксиса. Через несколько лет (1746), возражая Тредиаковскому, Ломоносов писал: «славенский язык от великороссийского ничем столько не разнится, как окончаниями речений» (VII, 70).

Но ясно представляя себе все исторически возникшие отличия двух языков, Ломоносов великолепно понимал, как велика между ними лексическая близость, насколько доступна русскому человеку письменность на церковнославянском языке. Поэтому он настоятельно рекомендует при создании ораторских произведений, «чтобы при важности и великолепии своем слово, было каждому понятно и вразумительно. И для того надлежит убежать старых и неупотребительных славянских речений, которых народ не разумеет, но притом не оставлять оных, которые хотя в простых разговорах неупотребительны, однако знаменование их народу известно».

Такое соединение «важности» и «великолепия» на понятном «народу» языке Ломоносов нашел в наиболее поэтических по содержанию и стилю книгах Библии — в «Псалтыри», «Книге Иова», пророков, а также в творчестве замечательных церковных поэтов: «Для подражания в витиеватом роде слова тем, которые других языков не разумеют, довольно можно сыскать примеров в славенских церковных книгах и в писаниях отеческих, с греческого языка переведенных, а особливо в прекрасных стихах и канонах преподобного Иоанна Дамаскина и святого Андрея Критского, также и в словах святого Григория Назианзина, в тех местах, где перевод с греческого не темен» (VIII, 219). Эти слова были написаны в 1747 г. Через десять лет Ломоносов их повторил в «Предисловии о пользе книг церковных»: «Ясно... видеть можно... коль много мы от переводу Ветхого и Нового завета, поучений отеческих, духовных песней Дамаскиновых и других творцов канонов видим в славенском языке греческого изобилия и оттуду умножает довольство российского слова» (VIII, 587).

Почему же Ломоносов с такой настойчивостью повторяет свой совет — следовать «творцам канонов»? Чему могли учиться русские ав-

³⁶ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 177—178. (Далее цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте).

³⁷ П. П. Пекарский. История имп. Академии наук в Петербурге, т. II, СПб., 1873, стр. 104, примечание.

торы у средневековых византийских поэтов, разработавших исключительно религиозную тематику? Стилистически каноны Иоанна Дамаскина, например, не содержат ничего такого, чего Ломоносов не мог найти в других книгах церковных, в «Псалтыри», у пророков, в Книге Иова. Дамаскин разработывал образный насыщенный метафорами стиль, очень сходный со стилем псалмов. И у него Ломоносов находил такие «библейского» стиля метафоры: «Веселитесь небеса, вострубите основания земли, возопите горы со веселием».

У Андрея Критского и Иоанна Дамаскина Ломоносов нашел то, что он считал основной эстетической задачей поэзии — умение воздействовать на эмоциональную природу человека, в чем видел он «главное дело» поэтического творчества — «возбуждение» и «утоление» страстей. Конечно, каноны Андрея Критского или ирмосы Иоанна Дамаскина были теснейшим образом «привязаны» к культовой традиции православной церкви, однако это несколько не мешало Ломоносову указывать на них как на образец поэтической силы и поэтического энтузиазма. Ломоносов обладал достаточной духовной свободой, чтобы отделить общечеловеческое эмоционально-психологическое содержание духовной поэзии от ее церковно-культовой функции.

Русская просветительская мысль в лице Ломоносова поднялась на более высокую ступень осознания путей созидания новой литературы. Ее программой стал не разрыв с прошлым, на котором настаивали в 1730-е годы Кантемир и Тредиаковский, а включение в поэзию всего истинно поэтического, истинно художественного, чем так богата была многовековая история русской литературы XI—XVII вв. И такая позиция Ломоносова-поэта не означала отказа от его позиции просветителя-антиклерикала, борца с церковной реакцией и убежденного защитника науки нового времени, активным создателем которой был уже в это время Ломоносов.

Сознательно исторический подход к литературному наследию прошлого прежде всего сказался на отношении Ломоносова к русскому стиху и реформе его, предложенной Тредиаковским. «Российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству», — писал Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства». Из этого основного принципа следовало, что русское стихосложение должно ориентироваться на реальную акцентную систему русского языка, как «природное произношение нам очень легко показывает».

Гениальность Ломоносова-поэта сказалась с особенной силой в том, что он понял, какие возможности русского стиха открыл Тредиаковский, хотя и остановился в самом начале найденного им пути. Как остроумно определил Б. В. Томашевский, суть реформы Тредиаковского заключалась в том, что он действительное чередование ударных и неударных слогов, совершенно не принимавшееся во внимание поэтами-силлабиками, т. е. реальный ритм, сделал метром, размером стиха. Но Тредиаковский не решился распространить такое понимание природы стиха на все его виды. Ломоносов, восприняв опыт немецкого, чисто тонического стиха, смело объявил весь русский стих тоническим и в невольном увлечении примером народов, «в версификации правильно поступающих», настаивал даже на возможности писать по-русски «чистыми» ямбами, без пропусков или перестановок ударений, т. е. без пиррихий и спондеев. Принципиальная правомерность ломоносовского решения вопросов стиха была подкреплена его поэтическим творчеством — одами 1740-х годов, в которых собственно и получила свое лицо русская ода.

Поэтическая новизна ломоносовских од заключалась в конструкции, которую он применил при их компановке. Ода Ломоносова приурочивалась обычно к какому-либо событию официального характера — ко дню

рождения или вступления на престол царствующей особы — и подноси-лась от имени Академии наук. Однако тематика оды, выбор ее содержания зависели в основном от самого Ломоносова. Он мог посвятить оду внешней или внутренней политике, вопросам войны и мира, поощрению наук и т. д. Это была та «материя», о которой в оде было принято говорить, но Ломоносов вводил в оду и собственно поэтическую тему, развитие которой могло бы придать ей внутреннее единство, организовать ее особым, только поэту доступным способом.

Такой темой, независимо от события, к которому приурочена данная ода, может быть «радость», «свет», «цвет» — «цветение новой жизни».

Так, в «Оде на день брачного сочетания Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны» (1745) Ломоносов добивается единства тона, единства настроения именно тем, что строит всю оду на теме цветущего сада, конкретнее — на теме распускающихся цветов, метафорически обозначающих молодость, красоту и счастье новобрачных:

Не сад ли вижу я священный
В Едеме Вышним насаженный...
Любезнейших супругов вводит...
Цветут во днях уже младых.

(Строфа 1; VIII, 127—128)

Рифейских гор верхи неплодны,
Одейтесь в нежный цвет лилей...
и т. д.

(Строфа 2; VIII, 128)

2

Иногда ход основной темы в оде переплетается с другой, обе темы соединяются, чтобы двигаться дальше вместе, но уже в новом качестве, обогащенно. Примером такого сложного ведения словесных тем может служить ода 1750 г.

Всего в этой оде 23 строфы, что соответствует среднему объему ломоносовских од. Внутри оды намечается четкое деление на три части. Первая из них (строфы 1—3) — это обращение, «разговор» поэта с самим собой и с музой, формулировка «задания» и тем самым определение тематического строя всей оды. Вторая часть (строфы 4—14) — монолог нимфы реки Славены, в котором восторженно описываются красоты дворцов и парков царской резиденции. В третьей и заключительной части оды (строфы 15—23) снова берет слово поэт, сам Ломоносов излагает свой взгляд на развитие наук и просвещения в России. Можно сказать, что вторая часть оды посвящена красоте, третья — пользе, а первая, вступительная, дает как бы сжатое изложение всего содержания оды:

Какую радость ощущаю?
Куда я ныне восхищен?
Небесну пищу я вкушаю,
На верьх Олимпа вознесен!

(VIII, 394)

«Кольцеобразность» построения оды — начинается и завершается она обращением к музе — здесь не простая, а, так сказать, обогащенная. В первой строфе муза только еще получала тему, ей предлагалось смортреть, восхищаться и воспевать. В последней строфе поэт вынужден прервать свое обращение к музе, так как его поэзия уже сейчас, сегодня, воспекает Елизавету:

Се глас мой звучно повторяют
Земля, и ветры, и валы!

(VIII, 403)

Итак, прекрасное оказалось неразрывно связанным с практической пользой, с величием, благоденствием и процветанием России, а ломоносовская ода практически разрешила задачу создания такой поэзии, в которой слились лирический голос поэта — выразителя субстанциального в жизни нации — с поэтически претворенной и философски осмысленной действительностью в единстве словесной темы.

Эта особенность ломоносовской оды, как кажется, не всегда замечалась исследователями ломоносовского стиля. Г. А. Гуковский, например, считал, что «ода распадается на ряд лирических отрывков, связанных чаще всего вставными строфами, в которых введена тема самого поэта, носителя лирического волнения».³⁸ В действительности сцепление частей оды осуществляется иначе, и держится она на последовательно проведенной теме, сообщающей ей (оде) внутреннее, художественное единство, хотя «линия» самого поэта также в оде присутствует.

Ломоносовские оды все написаны от имени поэта-лирика, выражают его отношение к событию — поводу для написания данной оды, к тем лицам, «героям» и государственным деятелям, которым эта ода адресована.

Ломоносовская ода — это не единый лирический монолог; обычно она состоит из основного рассказа от имени одописца, прерываемого монологами-вставками «персонажей»: бога, Природы, России, царей и цариц. Сам же автор, поэт, отношение которого к событиям является началом, связывающим воедино различные ее эпизоды, в одах Ломоносова мало индивидуализирован. Даже в поздних его одах (1760-е годы) черты личного облика поэта, какие-либо биографические данные появляются очень редко. Иногда это указание на его возраст — «преклонный век».

Еще, еще бодрись, воспой,
Златая лира дщерь Петрову,
Гласи и брани и покой;
И, силу восприявши нову,
В преклонный век мой возлетай,
Младыя лета превышай.

(«На день шествия на престол
Елисаветы Петровны»,
1761 г.; VIII, 743)

Через несколько лет он скажет в оде и о своем возрасте и о тяжелой болезни:

Ни моего преклонность века,
Что слабит дух у человека,
Ниже гонящий в гроб недуг,
Ниже завистливы злодеи
Через вредны воспятят затей
Почтительный к монархам дух.

(«На новый 1764 год, императрице
Екатерине Второй»; VIII, 789)

Но этим, собственно, и исчерпывается то, что мы можем узнать о поэте как о личности из его од 1760-х годов. «Облик» автора во всех одах одинаков.

Свою поэтическую миссию Ломоносов видит в выражении мыслей и чувств всей нации в целом. И с этим мерилom он подходит к оценке событий и деятелей, фигурирующих в его одах. Эта функция оды привлекла к ней внимание критиков и поэтов в преддекабрьскую эпоху, когда революционная идея приняла форму идеи национально-освободительной. Поэтому Кюхельбекер в своей программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие» писал: «Ода, увлекающаяся предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу оте-

³⁸ Г. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 18.

чества, воспаряя к престолу неизреченного и пророчествуя пред благоговящим народом, парит, гремит, блещет, поработывает слух и душу читателя. Сверх того в оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует: он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родного края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга».³⁹

Верный этому принципу выражения общего, а не частного, общенационального, а не индивидуального, Ломоносов и не пытается рассказать в одах свою биографию или высказать свои личные чувства.

Образ поэта, на миг появившийся в стихе ломоносовской оды, лишен каких-либо черт индивидуального характера и своеобразия. Поэтому Державин был совершенно прав, когда свою «новую манеру», обретенную во второй половине 1770-х годов, противопоставлял ломоносовской. Подчеркнутый биографизм державинской поэзии стал возможен уже в иных исторических условиях. В отличие от поэзии последержавинской, в которой лирический образ поэта является организующим началом, всеопределяющим принципом подхода к миру и человеку, в поэзии Ломоносова еще в 1740-е годы вырабатывается особая «определенность» того «я», от имени которого ведется изложение в оде. Это не историческая, не социальная, не психологическая определенность поэтического «я», а скорей всего определенность национальная или, точнее, общенациональная. Право Ломоносова давать «уроки царям» мотивировано и определено тем, что он выступает от имени всей России, всей нации, а не какого-либо сословия ее, не какой-либо определенной социальной категории. Это поэтическое, одическое «я» Ломоносова существует только в мире высокого, в сфере героической поэзии, в планетарных и космических пространствах.

Сила и мощь ломоносовского поэтического «я» — в его уверенности, что он вправе говорить от имени нации и выражать ее чувства:

Творец и царь небес безмерных,
Источник лет, веков отец
Услыши глас россиян верных
И чисту искренность сердец!
(VIII, 109)

«Глас россиян верных», о котором говорится в этой строфе, это ведь и есть ода самого Ломоносова, вся посвященная подробному изложению того, чего ждет вместе со всеми «россиянами» поэт от наследника престола, носителя имени Петра.

Перейти от общего к частному и индивидуальному, от голоса нации к выражению индивидуальной страсти значило, по мнению Ломоносова, из мира вечных ценностей перейти в сферу эгоистических интересов сословий и людей, это значило превратить поэзию из силы равновеликой государству, религии, истории в забаву, игрушку, прихоть. Вот почему он так непримирим к лирике любви:

Мне струны поневоле
Звучат геройский шум.
Не возмущайте боле,
Любовны мысли, ум;
Хоть нежности сердечной
В любви я не лишен,
Героев славою вечной
Я больше восхищен.
(VIII, 762)

³⁹ «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 31.

Ломоносовская ода отличается от произведений других поэтов 1740—1750-х годов, его предшественников и современников еще и стремлением как-то оживить, конкретизировать «персонажей» ее, в первую очередь тех, кому адресована общественно-политическая программа оды, — русских цариц и царей.

В одах Ломоносова 1740-х годов появляется все более и более конкретизирующийся и «оживляющийся» образ Елизаветы Петровны. В оде «На прибытие Петра Федоровича» (1742) Ломоносов еще изображает Елизавету очень отвлеченно, вернее «отговаривается» своим «неумением» ее изобразить:

Наместница всевышней власти,
Что родом, духом и лицом,
Восходишь выше смертных части,
Похвальна совершенна всем,
В которой всех даров изрядство;
С величеством цветет приятство;
Кто может точно описать
Твои доброты все подробну?
Как разве только указать
В Петре природу в том подобну?

(VIII, 65)

В одах Ломоносова 1746 г. продолжается накапливание и собирание все новых и новых черт словесно-психологического портрета Елизаветы:

В тебе прекрасный дом создали
Душе великой небеса,
Свое блистанье вляяли
В твои пресветлы очеса.

(VIII, 151—152)

Такая конкретная деталь портрета, как цвет глаз Елизаветы Петровны (блистанье небес, отраженное в глазах, означает их светло-голубой цвет), воспринималась уже иначе, чем обычное, отвлеченное, одическое изображение носителя или носительницы идеи самодержавия. Полустолетием позже тонкий ценитель поэтического стиля Вяземский писал о Ломоносове: «Он всегда с особенным одушевлением говорил о Елизавете... Нелединский, знаток в любви, убежден, что, кроме верноподданнического чувства, в душе Ломоносова было еще и более нежное, поэтическое чувство».⁴⁰

3

Более конкретным, более одушевленным авторским отношением, чем у его предшественников, стал в творчестве Ломоносова и образ Петра Великого. Убежденный сторонник нового эмпирического метода освоения действительности и политического прогресса страны через развитие в ней наук и «художеств» (промышленности), Ломоносов положил принцип созидания, принцип творчества в основу своей философии жизни. Поэтому и бог стал в его поэзии воплощением деистической идеи строителя мира, великого часовщика, создавшего Вселенную, ход развития которой уже в самой минимальной степени зависит от его воли. Поэтому даже из самой скорбной книги Библии (Книга Иова) Ломоносов в своем переложении воспроизвел не спор Иова с богом, не жалобы, сомнения и проклятия человека, ожесточенного несправедливостью наложенных на него богом

⁴⁰ П. А. Вяземский. Старая записная книжка. Редакция и примечания Л. Гинзбург. Л., 1929, стр. 63.

несчастий, а только один мотив, одну тему — восхищение мудростью творца, совершенством и стройностью мира, доказывающими необходимость существования своего создателя. Величие бога, по Ломоносову, — это величие созданного им мира.

Поэтическое восприятие бога как великого созидателя позволило Ломоносову найти почву, на которой возможно соприкосновение между богом и человеком. Такое уподобление человека богу правомерно, по Ломоносову, в акте созидания, в работе, в творении.

Мир для Ломоносова, как для Фауста, начался с деяния. С дела, с работы, с творческого усилия начинается для него и история. Так космогония и социология в поэзии Ломоносова получают однородный характер, а человек, с наибольшей полнотой воплотивший созидательную стихию жизни, поэтически приравнивается к богу. Это поэтическое обожествление, «богоуподобление» человека в творчестве Ломоносова оформляется впервые в «Собрании сочинений» 1751 г., в одах и надписях, посвященных Петру Великому.

Именно в ходе доработки и окончательного редактирования текстов этого сборника Ломоносов выработал формулу, до него в русской поэзии не существовавшую:

Он бог, он бог твой был, Россия...

Уподобив героя русской истории и творца новой России богу, Ломоносов установил для своей поэзии идеальную норму высокого, которой он подчинил и конкретные политические оценки в своих одах, и собственно литературную сторону — решение проблем поэтического стиля.

Но и Петр, и бог в системе образов ломоносовской поэзии не остались неизменными. Эволюция этих образов в их соотносительности лучше, чем любой другой тематический аспект, помогает понять развитие ломоносовской поэзии высокого.

Вслед за «Собранием сочинений» 1751 г., где поэтический апофеоз Петра достигает наивысшей степени, возникает продолжительная пауза в развитии петровской темы в одической поэзии Ломоносова. Вновь тема Петра возникает в одах Ломоносова конца 1750—начала 1760-х годов, сначала в связи с Семилетней войной, а затем как отклик на перемены на российском престоле.

Взамен войны, тяжелой и разорительной, Ломоносов рекомендует правительству следовать Петру в широком и разнообразном развитии хозяйства страны:

В моря, в леса, в земное недро
Прострите ваш усердный труд,
Повсюду награжду вас щедро
Плодами, паствой, блеском руд.

(VIII, 637)

В изданных на протяжении полугода (декабрь 1760—июль 1761 г.) двух песнях поэмы «Петр Великий» Ломоносов изобразил Петра неутомимым деятелем, «подвижником», устройтелем внутреннего мира, действующим во имя прогресса нации.

Задачу своей поэмы Ломоносов определял так:

... показать, как он превыше человека
Понес труды для нас, неслыханны от века,
Ужасным подвергал опасностям себя,
Да на его пример и на дела велики
Смотря весь смертных род, смотря земны владыки
Познают, что монарх и что отец прямой,
Строитель, плаватель, в полях, в морях герой...

(VIII, 699)

Поэма Ломоносова о Петре знаменует новый этап его поэтического отношения к великому преобразователю. ореол божественности с Петра снят, но взамен выдвинуто позитивное содержание его государственной деятельности, в развитие той характеристики работы Петра на троне, которой было посвящено «Похвальное слово Петру Великому».

После смерти Елизаветы, при быстро сменяющихся друг друга властителях, образ Петра становится для Ломоносова тем мериллом, которое дает ему возможность оценить сначала Елизавету, а затем Петра III.

Снисходительное, хотя и благосклонное, отношение «духа Петрова» к Елизавете, в оде, посвященной екатерининскому перевороту 28 июня 1762 г., сменяется беспощадным осуждением, которое изрекает «тьнь великая», т. е. призрак Петра I, своему «тезоименитому внуку».

Не мрак ли в облаках развился?
Или открылся гроб Петров?
Он, взором смутен, пробудился
И произносит глас таков:
«Я мертв терплю несносну рану!
На то ли вселюбезну Анну
В супружество я получил,
Дабы чрез то моя Россия
Под игом области чужия
Лишилась власти, славы, сил?
На толь, чтоб все груды несчетны
И приобретенны плоды
Разрушились и были тщетны
И новы возрасли беды?».

(VIII, 775)

Эволюция образа Петра в творчестве Ломоносова, связанная с общим ходом его идейного развития, представляется движением от поэзии к истории. Вместо символа человеческого могущества, богоравного героя, Петр превращается в конкретно-историческую фигуру просвещенного монарха, в историческое воплощение просветительской утопии.

В конце 1750-х годов Ломоносов в поэтической форме изложил свое отношение к проблеме «словесного» портрета, свои раздумья над самой возможностью словесного выполнения зрительного образа. В «Разговоре с Анакреонтом» (1759—1761) две последние «реплики» Ломоносова и Анакреонта излагают два заказа художнику-живописцу.

Оба поэта требуют от художника одними и теми же живописными средствами изобразить разные по своему значению явления. Анакреонт хочет видеть портрет своей возлюбленной, Ломоносов — России в виде прекрасной и величественной женщины. Задача, поставленная перед художником Анакреонтом, вполне разрешима живописными средствами, поскольку она касается портрета человека; изображение России, о котором мечтает Ломоносов, явно не под силу живописи и возможно только средствами искусства слова — поэзии.

Анакреонт просит художника изобразить лицо красавицы, чтобы оно говорило без слов:

Цвет в очах ее небесный
Как Минервин покажи,
И Венерин взор прелестный
С тихим пламенем вложи,
Чтоб уста без слов вещали
И приятством привлекали,
И чтоб их безгласна речь
Показалась медом течь!

(VIII, 765)

Ломоносов хочет, чтобы портрет России говорил не в переносном, а в прямом и буквальном смысле, и даже указывает, что именно изображение должно сказать:

И полны живости уста
В беседе важность обещали
И так бы слух наш ободряли,
Как чистый голос лебедей,
Коль можно хитростью твоей...
Великая промолви мать,
И повели войнам престать!

(VIII, 766—767)

В сущности он требует не живописного, а словесного портрета России, т. е. не картины, а оды с изложением своих политических мнений, которые концентрируются в последней строке ответа и касаются, по-видимому, участия России в Семилетней войне, тогда как портрет возлюбленной Анакреонта описан так, что его элементы воспринимаются зрительно:

Напиши ей кудри черны. . .

4

При всех индивидуальных различиях в характере и направлении поэтической работы Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова их объединяло всем им общее стремление создать новую русскую литературу на основе правильно понятых интересов и потребностей национальной культуры, в духе и на уровне общеевропейского просветительского движения.

Единство цели не исключало, однако, расхождений по существенным вопросам эстетики и поэтического стиля. Вернее, основные принципы поэзии русского классицизма и выработывались в ходе этой борьбы, начавшейся в конце 1740-х годов и продолжавшейся с неухабной силой все последующее десятилетие. Позиции сторон в этой борьбе определялись в зависимости от общественно-политических позиций, от разницы в понимании насущных потребностей литературы, в которой по преимуществу выражалась духовная жизнь нации. Литературно-полемическая борьба конца 1740—1750-х годов отражала также ход развития и созревания русской эстетической мысли, создававшейся и складывавшейся в неразрывной связи с развитием самой поэзии, а решения, предлагавшиеся в процессе этой борьбы, определяли судьбы поэзии на четверть века вперед и сохраняли живое значение до эпохи Державина.

Впервые разногласия дали о себе знать в 1743 г., когда возник серьезный спор между Ломоносовым, к которому присоединился Сумароков, и Тредиаковским об эмоциональном превосходстве одного из двух основных размеров новой системы стихосложения — ямба или хорей.⁴¹

На суд читателей этот спор был вынесен в брошюре «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо» (СПб., 1744).

Эта замечательная литературная дискуссия о сравнительных эмоционально-стилистических преимуществах хорей и ямба была важной вехой в истории русской поэзии 1740-х годов. Спор шел еще формально в пределах метрических проблем, но по существу, конечно, это была уже дискуссия стилистическая.

Доказать превосходство одного из этих размеров над другим значило закрепить приоритет в области собственно стилевой. Вот почему три поэта

⁴¹ Об этом подробно см.: Г. А. Гуковский. К вопросу о русском классицизме. В сб.: Поэтика, IV, Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 128—130.

в 1743 г. решились вынести на суд любителей поэзии свой спор, далеко выходящий за рамки чисто «технологических» вопросов стиха.

В предисловии к сборнику трех поэтов Тредиаковский подчеркнул, что при всех своих расхождениях они все противостоят сторонникам старой поэзии и старого стиха: «Удивительное согласие разума здесь предлагается, и от сего заключается, что все добрые стихотворцы коль ни разنو в особенности остроту своих мыслей и силу различают, однако в обществе в один пункт сходятся, и через то от должного себе центра не относятся. Чрез сие самое распознаваются многие дряхлые на Парнас ползущие, которые и свои мысли не ясно иногда словами изображают, и стихом весьма не гладким и не правильным и в одной материи разны, и в разности больше надлежащего друг от друга далеки для того, что не знают, где их пункт неподвижный и цель, в которую бы метили».⁴²

Все три поэта были убеждены, что проблема русского стиха ими разрешена раз и навсегда. Все существовавшее до их реформы они объявили «дряхлым» и «неправильным». Наступила эра правильного стиха, и споры отныне могут вестись только внутри этой новой, правильной стиховой системы. Самая идея «правильности» была порождена развитием и упрощением просветительско-рационалистических представлений об искусстве вообще. Силлабическая поэзия отвергалась как «неправильная», неразумная и «дряхлая», связанная со старой жизнью, с допетровскими культурными традициями, тем более что и в действительности силлабика оставалась сферой деятельности церковно-семинарских поэтов, не принимавших новой поэзии.

Проблема поисков «правильного» стиля для поэзии героической, общественной, возвышенной решалась Ломоносовым на протяжении нескольких лет и в основном была им разрешена в 1746—1747 гг. Тогда же он написал новую редакцию «Риторики», вышедшую в 1748 г., в которой изложил свои литературные взгляды и в полном согласии с нормативной основой эстетики классицизма свое понимание «правильного» поэтического стиля.

Если проблема стихосложения решалась и Тредиаковским, и Ломоносовым в значительной степени опытным, эмпирическим путем, индуктивно, а общеэстетические проблемы — дедуктивно, рационалистически на основе исходных положений эстетики классицизма, то проблема стиля находилась как бы на стыке этих двух сторон литературного процесса. Проблема стиля не могла быть разрешена ни только эмпирическим, ни исключительно рационалистическим способом. Нужно было найти такое сочетание опыта и нормативности, которое позволило бы соединить в поэзии эмоциональность и героизм долга, поэтическую конкретность и общеобязательность идеала, воздействие на чувства и государственную масштабность.

«Риторика» Ломоносова построена как учебное руководство и естественно, что она в основном состоит из позитивно изложенных правил и положений. Критических высказываний в собственном смысле о современной литературе в его «Риторике» очень немного.

Ломоносов убежден, что новое время создало новую поэзию, с иными задачами и устремлениями. Точка зрения Ломоносова представляет собой отголосок спора «древних» и «новых». При всем своем уважении к древним Ломоносов вынужден признать, что они уже не могут удовлетворять запросам его времени.

Вкус «нынешнего времени», по мнению Ломоносова, требует от поэзии того, что он сам называет «витиеватыми речами», замысловатыми словами или «острыми мыслями», которые «суть предложения, в которых подде-

⁴² А. Куняк. Материалы для истории имп. Академии наук, т. II. СПб., 1865, стр. 424.

жащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезвычайным образом, и тем составляют нечто важное или приятное» (VII, 204—205).

Но при этом Ломоносов требовал, чтобы была соблюдена «мера» «витиеватости», и вокруг этой меры — меры насыщенности образами и фигурами и велись литературно-эстетические споры с середины 1740-х годов.

Тредиаковский в «Слове о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве» (1745) выступает против украшенной, фигурной, «витиеватой», как сказал бы Ломоносов, речи, а следовательно, и против украшенной поэзии.

То или иное решение этого вопроса означало одновременно и решение основной стилистической проблемы времени — о «мере» украшенности и образности поэтической речи.

Сам Тредиаковский решает в пользу речи неукрашенной; он сравнивает то витийство, которое имеет «многим вещам» «многие имена», с мифологическим царем Мидасом, имевшим только золото, лишенным «всех других вещей, нужных в житии человеческого». ⁴³

Синонимическое обилие, обязательное условие фигурной речи, Тредиаковский называет «дар пустых элоквенции, а не истинных и твердых». ⁴⁴

Теоретическая позиция Тредиаковского в этом вопросе была односторонне рационалистична. Он склонялся к тому, чтобы приравнять слово к понятию и совершенно отказаться от тех поэтических возможностей, которые создаются именно переносными значениями слова, возникшими в силу его полисемантизма. Отвергая многозначность слова и «обильнейшее витийство», Тредиаковский обрекал поэзию на прозаическую скудность и эмоциональную бедность.

Ломоносов не мог с этим согласиться; его «мера» образности была иной, чем у Тредиаковского.

В главе «О вымыслах», следующей непосредственно за главой «О изобретении витиеватых речей», Ломоносов рассматривает различные виды поэтического олицетворения, «когда части, свойства или действия вещам придаются от иных, которые суть другого рода. Таким образом, прилагается бессловесным животным слово, людям — излишние части от других животных... бесплотным или мысленным существам, как добродетелям и действиям, — плоть и прочая» (VII, 226).

Одним из приведенных им примеров были его собственные стихи из «Оды на день восшествия на престол Елисаветы Петровны» (1746):

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяной
В поля, в леса, во град, в моря... ⁴⁵

(VIII, 138)

Вслед за этими стихами он делает общее ко всему параграфу разъяснение: «Из сих примеров видно, что когда бездушным вещам, действиям, добродетелям или порокам дается вид человеческой или другого какого-нибудь животного, то должно наблюдать подобие вымышленного изображения с самою вещью, которая под таким видом представляется, придавать ей действия, свойства и обстоятельства, сходные с действиями, свойствами и обстоятельствами самой оной вещи» (VII, 227).

⁴³ В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. III, стр. 593.

⁴⁴ Там же, стр. 593.

⁴⁵ Эти стихи Ломоносов включил еще в текст первой редакции «Риторики» — это значит, что уже в 1743 г. они у него были написаны. Позднее Сумароков их пародировал.

В приведенном Ломоносовым четверостишии смелость метонимического оборота («рукой... отверзла...заря») не переходит определенной границы: заря здесь это, конечно, Аврора — богиня зари, поэтому такого рода присвоение «бездушной вещи» «вида человеческого» было, с точки зрения Ломоносова, вполне правомерно. Дальнейшее уже вполне логично, и «действия» Авроры-зари как существа одушевленного вполне сходны с действиями человеческими — свет ее «сыплется» от «ризы», т. е. от одежды, облачения и т. д.

По-видимому, Ломоносов считал это четверостишие удачным и, в известном смысле, программным, эталоном своего стиля.

5

К 1747 г. Ломоносов и Сумароков, выступившие в 1743 г. единым фронтом против Тредиаковского, заняли антагонистические позиции по некоторым существенным проблемам поэтического стиля. Расхождения обнаружались тогда, когда оба поэта занялись систематизацией и изложением своих литературно-эстетических взглядов в сочинениях, писавшихся примерно в одно время⁴⁶ и вышедших в 1748 г.

В «Риторике» Ломоносова и в «Епистоле о стихотворстве» Сумарокова излагались общие принципы стиля и система жанров с соответствующей характеристикой каждого из них. При этом у Ломоносова основное внимание уделено высокому стилю и жанру похвальной оды, тогда как Сумароков высказал свой взгляд на соотношение жанров внутри поэзии классицизма, на различие между ними.

Европейскому просветительству 1720—1750 гг. свойственно было стремление внести разумную ясность и в поэтическое искусство, в котором энергично действовали в XVII—начале XVIII веков иные направления, утверждавшие иррациональную, сверхразумную природу поэтического стиля и поэтического слова.

Следуя как образцу Буало, теоретики середины XVIII века его рационализировали.

П. Н. Берков сличил «Епистолу о стихотворстве» с «Поэтическим искусством» Буало и установил, каким жанрам отдает предпочтение русский поэт, каким — французский, каких у Сумарокова нет совсем, и т. д. С его конечным выводом нельзя не согласиться: «Таким образом, „Две епистолы“ Сумарокова, при всей своей общей и частной зависимости от „Поэтического искусства“ Буало, представляли несомненный результат самостоятельного развития русской литературы и именно поэтому сыграли <...> исключительную роль в последующее время».⁴⁷

Из сопоставления поэтических трактатов Буало и Сумарокова видно, что русский поэт занят был главным образом теоретическим объяснением и обоснованием жанров, им разрабатывавшихся, — песни, например, или таких, в развитии которых он был живо заинтересован, — трагедии, комедии, сатиры. Соответственно степени заинтересованности Сумарокова в развитии того или иного жанра ему отведено больше или меньше строк в «Епистоле о стихотворстве». Ломоносовской оде Сумароков в своей «Епистоле» отводит почетное место, хотя, так сказать, для себя Сумароков уверен в большем общественно-литературном резонансе трагедии:

Чувствительней всего трагедия сердцам...

⁴⁶ Академическая канцелярия решила печатать «Риторику» Ломоносова 19 января 1747 г., доношение Сумарокова о печатании его «Двух епистол» датировано 9 ноября 1747 г.

⁴⁷ П. Н. Берков. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова. В кн.: А. П. Сумароков. Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 25—26.

В основу своей эстетической программы Сумароков положил идею рационалистического психологизма в духе локковской школы — идею соперничества как основы творческого процесса в поэзии вообще.

Ломоносовскому взгляду на поэтическое творчество как результат наития, вдохновения, поэтического восторга («Восторг незапный дух пленил...») Сумароков противопоставил понимание поэтического как выражения нормального, а не особенного состояния человеческого духа, как идущее от природы, а не «чрезъестественное» состояние человеческих чувств:

Но хладен будет стих и весь твой плач — притворство,
Когда то говорит едино стихотворство:
Но жалок будет склад, оставь и не трудись:
Коль хочешь ты писать, так прежде ты влюбись!⁴⁸

Сумароковская эстетика предполагает единство индивидуального и общечеловеческого, личной страсти и ее общепонятного выражения языком поэзии. Поэтому основным стилистическим принципом становится требование ясности:

Кто пишет, должен мысль прочистить наперед
И прежде самому себе подать в том свет;
Но многие писцы о том не рассуждают,
Довольны только тем, что речи составляют.
Несмысленны чтецы, хотя их не поймут,
Дивятся им и мнят, что будто тайна тут,
И, разум свой покрыв, читая темнотою,
Невнятный склад писца приемлют красотою.
Нет тайны никакой безумственно писать,
Искусство — чтоб свой слог исправно предлагать,
Чтоб мнение творца воображалось ясно
И речи бы текли свободно и согласно.⁴⁹

В этом лозунге «ясности» поэтической мысли выражена была программа поэзии нормального, среднего, естественного состояния человеческой психики. Поэтическому наитию (как предпосылке творчества по Ломоносову) Сумароков противопоставил индивидуальное чувство, осмысленное и понятное как проявление естественно-разумной человеческой природы.

Сумароков стал вести борьбу за «ясность» поэтического стиля в то самое время, когда Ломоносов в ней, как принципе стиля, в какой-то степени усомнился.⁵⁰

Перерабатывая «Риторику» 1744 г., Ломоносов так изменил определение метафоры:

«Риторика» 1744 г.
...Служит к пространному,
важному, ясному, высокому
и приятному идей представ-
лению.

«Риторика» 1748 г.
Сим (метафорой, — Ред.)
идеи представляются много
живее и великолепнее, нежели просто...
(VII, 216)

(VII, 51)

Характерно, что на переиздание «Риторики» в 1758 г. Сумароков откликнулся полемической заметкой, в которой снова защищал «ясность» и высмеивал ломоносовское «великолепие»: «...многие читатели, да и сами некоторые лирические стихотворцы рассуждают тако, что никак невоз-

⁴⁸ А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 118.

⁴⁹ Там же, стр. 113.

⁵⁰ Поэтому трудно согласиться с Л. И. Тимофеевым, который считает, что «прежде всего на первый план Ломоносов выдвигает принцип ясности речи» (Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, стр. 334).

можно, чтоб была ода и великолепа и ясна: по моему мнению, пропади такое великолепие, в котором нет ясности».⁵¹

Требование «ясности», да еще полемически заостренное, звучит на всех этапах литературной борьбы 1750-х годов, в нем как бы сконцентрировалась весь пафос литературного движения эпохи, которая стремилась просветительские идеи сделать не только содержанием, но основой поэтического стиля, его регулирующими принципами.

В незаконченной статье «Критика на оду», написанной, по-видимому, в 1747—1748 гг., Сумароков, руководствуясь теми же эстетическими понятиями, которые изложены в «Епистоле о стихотворстве», самым строгим образом раскритиковал одну из лучших од Ломоносова («На восшествие на престол Елисаветы Петровны», 1747 г.).

Сумароков в своей статье осуждает ломоносовский одический метафоризм. По поводу строки Ломоносова из этой оды, «Блаженство сел, градов ограда», он замечает: «Градов ограда сказать не можно. Можно молвить селения ограда, а не ограда града; град оттого и имя свое имеет, что он огражден».⁵²

Ломоносовская строка — молчите пламенные звуки — вызывает категорическое возражение Сумарокова: «Пламенных звуков нет, а есть звуки, которые с пламенем бывают».⁵³

Осуждает Сумароков и такие метафоры Ломоносова, как например «Верьхи Парнасски восстенали», «Сомненный их шатался путь», «Летит корма меж водных недр» и т. п.

Помимо осуждения ломоносовского метафоризма, Сумароков критикует характернейшую черту ломоносовского высокого стиля — тенденцию к «отвлечению», к превращению конкретных понятий в отвлеченно-поэтические символы. С точки зрения Сумарокова, Ломоносов неправ, когда в оде 1747 г. очень конкретное понятие тишины (покоя, мира, мирного благоденствия в стране) превращает в совершенно неопределенное по смыслу, всеобъемлющее понятие — образ, даже символ.

Имея в виду следующую строфу Ломоносова:

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты
На бисер, злато и порфиру
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит,
Но краше в свете не находит
Елисаветы и тебя. . .

(VIII, 196—198)

Сумароков категорически возражает против осуществляемого Ломоносовым превращения тишины в некое мифологическое существо: «Что солнце смотрит на бисер, злато и порфиру, ето правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, ето против понятия нашего. Солнце может смотреть на войну, где оно видит оружие, победителей и побежденных, а тишина никакого существа не имеет, и здесь ни в каком образе не представляется, как например в епических поемах добродетели и прочее тому подобное».⁵⁴

Сумароков не стал возражать, если бы у Ломоносова тишина превратилась в Тишину, в аллегорическое олицетворение, каких немало ввел в свою «Генриаду» Вольтер. Но в том-то и дело, что у Ломоносова тишина из понятия превратилась, вернее стремилась превратиться, в образ, в поэтиче-

⁵¹ А. П. Сумароков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1935, стр. 378 («К несмысленным рифмотворцам»).

⁵² Там же, стр. 342.

⁵³ Там же, стр. 344.

⁵⁴ Там же, стр. 345.

ский сгусток смыслов, который совершенно не удовлетворял основному требованию сумароковской декларации 1747 г. — ясности.

Вся первая половина 1750-х годов прошла под знаком ожесточенной литературной борьбы, в которую оказались вовлечены все наличные силы тогдашней литературы, литературной борьбы, оставившей после себя заметный след в виде обширного репертуара полемических и пародийных произведений, заполнивших многие рукописные сборники, вроде известного так называемого Казанского сборника («Разные стиходействия») и других и надолго определившей развитие эстетической теории русского классицизма.

Полемика эта по условиям эпохи имела исключительно рукописный характер; литературных журналов в России в первой половине 1750-х годов еще не было и полемические сочинения, преимущественно стихотворные, распространялись в списках, тем же порядком, что и сатиры Кантемира, только в 1762 г. дождавшиеся публикации.

По-видимому, зачинщиком литературного столкновения 1752—1753 гг. был Сумароков, написавший в это время несколько великолепных в своем роде, острых и талантливых пародий на Ломоносова, известных в литературе под названием «вздорных од». ⁵⁵ В этих одах он доводит до абсурда ряд характерных для манеры Ломоносова приемов: «Так, представлены в нелепом виде „беспорядок“ в изложении темы, логические перелеты от одного мотива к противоположному, отвлеченные, гигантские картины, постоянно всплывающая тема самоописания вознесенной к небесам души поэта, так же как общая тема — восторг, перманентный пафос и, наконец, ломоносовские метафоры, несообразные (на взгляд Сумарокова) эпитеты и т. д.». ⁵⁶

Так, в «Оде вздорной I» Сумароков пародировал ломоносовский метафоризм и соединение «далековатых» идей:

Корабль шумящими горами
Подъездается на небеса;
Там громы в громы ударяют
И не целуют тишины;
Уста горящих тамо молний
Не упиваются росой
И опаляют весь лазурь;
Борей замерзлыми руками
Из бездны китов извлекает
И злобно ими в твердь разит. ⁵⁷

В «Оде вздорной II» Сумароков высмеивает «гигантизм» образов в одах Ломоносова:

Претяжкою ступил ногою
На Пико яростный титан
И, поскользнувшись, другою —
Во грозный льдистый океан.
Ногами он лишь только в мире,
Главу скрывает он в эфире,
Касаясь ею небесам. ⁵⁸

Не менее острым, чем «Оды вздорные» Сумарокова, литературно-полемическим выступлением против Ломоносова была «Епистола к Сумарокову» И. П. Елагина, известная под названием «Сатира на петиметра и кокеток», написанная, по-видимому, в конце 1752 или начале 1753 г.

⁵⁵ Происхождение этого названия и принадлежность его Сумарокову недостаточно прояснены.

⁵⁶ Г. Г у к о в с к и й. Русская поэзия XVIII века, стр. 26.

⁵⁷ А. П. С у м а р о к о в, Избранные произведения, стр. 287—288.

⁵⁸ Там же, стр. 289.

Елагин в своей «Епистоле» обращается к Сумарокову как его последователь и ученик, для него автор «Семиры» — глава современной русской литературы, учитель и наставник молодых писателей, русский Расин (т. е. великий драматург-трагик) и русский Буало (т. е. великий сатирик и законодатель литературных вкусов):

Открытель таинства любовныя нам лиры,
Творец преславныя и пышныя «Семиры»,
Из мозгу рождеися богини мудрой сын,
Наперсник Боалов, российский наш Расин.
Защитник истины, гонитель злых пороков,
Благий учитель мой, скажи, о Сумароков!⁵⁹

Выступление Елагина было важным и новым явлением в русской поэзии, оно говорило о том, что у Сумарокова есть своя школа и что его последователи подвергают сомнению литературный авторитет Ломоносова.

Против Елагина выступил ученик Ломоносова — Н. Поповский, включились в эту борьбу и другие литераторы, сторонники обеих поэтических школ.

Ломоносов в этой полемике занял наиболее непримиримую позицию. В своем ответе на обращенное к нему письмо (скорей всего И. И. Шувалова) с просьбой откликнуться на «Сатиру» Елагина Ломоносов язвительно высмеял все пышные титулы, какими наградил Елагин Сумарокова, а титул «Российского Расина» приравнял к обвинению в подражательности: «Российским Расином Александр Петрович по справедливости назван затем, что он его не токмо половину перевел в своих трагедиях по-русски, но и сам себя Расином называть не гнушается».⁶⁰

В исходе полемической бури 1752—1753 гг. Ломоносов написал 16 октября 1753 г. письмо И. И. Шувалову, в котором дал обоснование своей литературной позиции и принципов своего стиля. Существенно в этом письме, что именно Ломоносов защищает и какие доводы в оправдание правомерности и правильности своей позиции он приводит.

Список «великих стихотворцев», на которых он ссылается, имеет такой вид: Гомер, Вергилий, Овидий, Камуэнс (Камоэнс). Здесь и «героического духа» поэты, и «нежной» Овидий. Все примеры, которые Ломоносов приводит в оправдание своих поэтических принципов, — гиперболы. Таковы, например, четыре стиха из «Илиады»:

Внезапно встал Нептун с высокоя горы,
Пошел и тем потряс и леса и бугры;
Трикраты он ступал, четвертый шаг достигнул
До места, в кое гнев и дух его подвигнул.

(X, 491)

Поясняя свою позицию, Ломоносов так охарактеризовал главное обвинение, от которого он хотел себя защитить: «Они стихи мои осуждают и находят в них надутые изображения для того, что они самих великих древних и новых стихотворцев высокопарные мысли, похвальные во все веки и от всех народов почитаемые, унижить хотят» (X, 491).

Литературная полемика и эстетические споры между Ломоносовым и Сумароковым и соответственно их учениками продолжались и после смерти Ломоносова и перешли в сатирические журналы 1769 г.

В 1760—1770 гг. в поэзии преобладает направление, исходным пунктом которого является творчество Сумарокова. Поэзия Ломоносова в это время оказалась несколько в тени; Василий Петров стал общим врагом

⁵⁹ См.: П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 150.

⁶⁰ Там же, стр. 135.

для всех последователей Сумарокова именно за смелость, с которой он воспроизвел в преувеличенном виде некоторые стилистические свойства ломоносовской оды.

Вновь как поэт Ломоносов воскресает в начале XIX в., когда, с одной стороны, его поэзию Шишков противопоставляет школе Карамзина — с другой, различные течения в русском романтизме находят опору для своих творческих поисков в торжественных и духовных одах Ломоносова. Мерзляков обращает внимание своих читателей и университетских слушателей на философскую лирику Ломоносова и способствует пробуждению интереса к его творчеству у поэтов так называемой «московской» школы 1810—1820 гг., из которой вышел великий поэт-философ XIX в. Ф. И. Тютчев.

Еще и в 1830-х годах у Ломоносова находят живое и нужное им содержание поэты-романтики, хотя Пушкин уже с середины 1820-х годов выносит отрицательную оценку поэтическому стилю Ломоносова, восхищаясь при этом его жизненной энергией и мужеством общественного служения. В 1840-е годы поэзия Ломоносова становится достоянием академической науки.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА.
СУМАРОКОВ И ЕГО ШКОЛА

1

На рубеже 1740—1750-х годов происходит превращение русской поэзии (а поэзией тогда в сущности исчерпывалась «литература») из дела одиночек, немногих любителей-энтузиастов, в литературное движение. Охарактеризованные в предыдущей главе полемические столкновения начала 1750-х годов, в которых проявились существенные разногласия в подходе к важнейшим проблемам литературной эстетики и практики, показали со всей наглядностью, что задеты этой полемикой не частные интересы двух-трех литераторов, а глубокие убеждения участников литературных группировок, примыкавших в этой борьбе к Ломоносову или Сумарокову.¹ Поэзия получила в 1750-е годы общественное, а затем и государственное признание; правительство допустило появление литературных журналов частного и получастного характера («Трудолюбивая пчела», 1759; «Праздное время, в пользу употребленное», 1759—1760; «Полезное увеселение», 1760—1762; «Невинное упражнение», 1763; «Доброе намерение», 1764). Еще раньше начал выходить официальный академический журнал «Ежемесячные сочинения» (1755—1764), в котором литературный материал занял определенное, хотя и подчиненное положение.

В литературных и литературно-политических спорах 1750—1760-х годов решались не только и даже не столько частные проблемы литературной теории и практики русского классицизма, сколько определялись пути развития русской национальной литературы в целом.

Конечно, уже в это время национальная культура не сводилась к поэтическому творчеству. С середины 1750-х годов жил и развивался русский театр, внесший значительное оживление в общественную атмосферу, развивалась и русская живопись; к кадетскому корпусу, бывшему в течение четверти века единственным «общеобразовательным» и притом ограничено сословным (дворянским) учебным заведением, прибавился с 1755 г. Московский университет. Ослабление цензурных строгостей в 1760-е годы способствовало широкому распространению многообразных явлений литературы Просвещения в русских переводах. Словом, поэзия в эти два десятилетия развивается в сложном взаимодействии с соседними областями культуры и другими видами искусства. И при всем разнообразии устремлений, взглядов, философских и политических, эстетических убеждений и художественных вкусов для всех без исключения деятелей этого времени (1750—1760-е годы) характерно глубочайшее убеждение в том, что они делают одно, всем им равно дорогое и важное дело — строят общенациональную культуру, возвышающую «народ российский на высо-

¹ См.: П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 100—146.

чайшую степень благополучия и славы, на которой поставлен быть достоин».² Цель, как казалось, была у всех одна. Разногласия начались тогда, когда определялись конкретные пути творчества.

Россия середины и второй половины века была абсолютной дворянской монархией, но в создании общенациональной культуры участвовали представители третьего сословия в той же мере, как и дворяне. Субъективно никто из участников литературного движения 1750—1760-х годов не собирався ограничить свою аудиторию сословными рамками. Все они обращались к «российскому народу», к нации в целом. Созданное в петровское время, это понятие «нации» в середине века приобрело более конкретные очертания, большую национальную определенность; рост политического могущества страны при Петре I и Екатерине II настоятельно требовал, как казалось носителям общественного самосознания, углубленного и мощного развития культуры, не только ее дальнейшей «европеизации», но и ее национального самоопределения. Еще в 1747 г. Сумароков писал в «Эпистоле о русском языке»:

Возьми себе в пример словесных человек:
Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был и, следуя в том им,
Как ныне говорит Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,
Иль, наконец, сказать, каков способен русский!
Довольно наш язык в себе имеет слов,
Но нет довольного числа на нем писцов.³

Пафос этого приравнивания русского языка и русской литературы к античным литературам и французской литературе Великого века у Сумарокова тот же, что был у Кантемира.

Задача создания национальной культуры, равной по богатству и совершенству величайшим культурным достижениям древнего мира и нового времени, оставалась столь же острой и неотложной в конце 1740-х годов, как и в конце 1730-х, но условия деятельности литераторов изменились. Сатиры Кантемира, теоретические работы Тредиаковского, оды и «Риторика» Ломоносова, песни и трагедии Сумарокова были школой, которую прошли несколько поколений литераторов, писавших в третьей четверти XVIII в. и мысливших масштабами литературного движения в целом.

Русская поэзия 1750—1760-х годов занята была главным образом решением проблемы поэтического самосознания, самопознания. Русская поэзия искала путей к созданию образа русского человека своего времени, хотя понимала этого человека отвлеченно и видела в нем его человеческую природу вообще, понятую только в ее психологической всеобщности. По-видимому, прежде чем прийти к конкретному единству истории и социальности, был необходим этап абстрактно-поэтического психологизма, с наибольшей последовательностью проявившийся в песнях и трагедиях, во всем творчестве Сумарокова. Но самоопределился как поэт он не сразу, развиваясь сначала, в половине 1740-х годов, под сильным влиянием Ломоносова. Его оды и переложения псалмов, написанные в это время, несут на себе печать ломоносовской образности, ломоносовского метафоризма, ломоносовской смелости сопоставлений «далековатых» понятий. Разбирая в 1750 г. оду Сумарокова 1743 г., Тредиаковский упрекал его в «сумбуре», «бессмыслице», неоправданности тропов, нелогич-

² М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 810 («Слово благодарственное... на освящение Академии художеств», 1764).

³ А. П. Сумароков, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 112.

ности соединения понятий. По поводу сумароковского выражения «низкий дол» он спрашивал: думает ли автор (Сумароков), что бывает «высокий» дол? На критическую статью Тредиаковского Сумароков отвечал без обычно свойственной ему запальчивости, спокойно и даже пренебрежительно. В 1750 г. Сумароков и сам мог отнестись критически к «грехам» своей поэтической молодости, которые ему — автору двух первых прославленных русских трагедий и русского «Поэтического искусства» («Эпистолы о стихотворстве») — теперь могли казаться каким-то случайным зигзагом на его творческом пути. И, действительно, не одический жанр стал для Сумарокова той областью поэтической работы, где он нашел себя, где уяснились ему принципы его эстетики и стиля. Жанром, в котором Сумарокову удалось сказать свое, новое слово в русской поэзии 1740-х годов, была песня.

Исследователи давно уже заметили, что в «Эпистоле о стихотворстве» (1747) о песне говорится в 10 раз пространнее, чем в «Поэтическом искусстве» Буало, послужившем Сумарокову образцом при создании его кодекса русской поэзии. Сумароков убежденно отнес песню к жанрам литературным, что уже само по себе было новшеством. Он мог это сделать потому, что именно его собственными усилиями, его поэтической работой русская «книжная» песня была совершенно перестроена, превращена в жанр литературный. Даже недоброжелательно судивший о Сумарокове Ломоносов в период самой острой их взаимной вражды вынужден был признать огромную популярность песен своего противника: «Сочинял любовные песни и тем весьма счастлив, для того что вся молодежь, то есть пажы, коллежские юнкера, кадеты и гвардии капралы так ему и следуют, что он перед многими из них сам на ученика их походит».⁴

В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков потому так подробно занялся теорией и эстетикой песни, что ему надо было строго отграничить свой песенный стиль от той манеры, которая преобладала в песенном репертуаре 1720—1730-х годов и явилась порождением Петровской эпохи. Уже Кантемир, сам сочинявший «песенки» в духе светского рококо своего времени, позднее пожертвовал ими для серьезной поэзии:

Довольно моих поют песней и девицы
Чистые, и отроки, коих от денницы
До другой невидимо колет любви жало.⁵

Тредиаковский, вернувшись из Парижа, выпустил «Езду в Остров Любви», где поместил большое собрание песен, по-видимому, получивших распространение. Однако песни Тредиаковского при несомненном своем (для той эпохи) высоком уровне все же были более связаны с традицией барочной поэзии и не могли поэтому ответить новым общественным потребностям, которые так чутко уловил в своем песенном творчестве Сумароков.

Значительный количественно, репертуар русской песни 1720—1730-х годов (сюда входили и песни Тредиаковского) не отвечал его эстетическим требованиям. Песням этим, с точки зрения Сумарокова, не хватало правильного понимания любви, осознанного отношения к ней. Может быть, его в наименьшей степени раздражала стилистическая аморфность песни, дилетантизм, внелитературность авторов-песенников.

Смешение церковнославянской, русской и польской лексики, амплификация, тавтология — и рядом с этим поверхностное отношение к высо-

⁴ П. П. Пекарский. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873, стр. 686.

⁵ А. Кантемир. Собрание стихотворений «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1956, стр. 113.

кому чувству, «игра» в любовь — таковы были те черты песен 1720—1730-х годов, которые стремился преодолеть в своем песенном творчестве Сумароков. Вот, например, характерная для этой эпохи песня, долгое время приписывавшаяся В. Монсу:

Купидо вор проклятый вельми радуется,
Пробил стрелою сердце, лежу без памяти,
Не могу я очнуться и очимы плакати:
Тоска великая, сердце кровавое,
Рудюю запеклося и вся пробитая...
Ах, рана смертная в сердце застрелила:
Злая Купида насквозь мя пробила.
Видите рану, мне от вас данну:
Прошу вас исцелить, служить вам стану.⁶

Бессвязность, отсутствие художественной и стилистической определенности, пестрота лексики — таковы наиболее характерные черты песенной манеры, против которой практически и теоретически боролся Сумароков в 1740-е годы.

Раздел о песне в «Эпистоле о стихотворстве» содержит очень конкретную критику «неправильного» песенного стиля:

О песнях нечто мне осталось представить,
Хоть песнописцев тех никак нельзя исправить,
Которые, что стих, не знают, и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад...
Не делай из богинь красавице примера
И в страсти не вспевай: «Прости, моя Венера,
Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет»...
Кудряво в горести никто не говорил:
Когда с возлюбленной любовник расстанется,
Тогда Венера в мысль ему не попадется.⁷

Сумароков прежде всего отвергает «варварскую» пестроту античных мифологических имен (Венера, Купидо), вперемежку с другими мифологическими аксессуарами царившую в русской литературной песне. Жанр этот был еще, конечно, не чисто литературным, а литературно-бытовым. Песни пелись, а не читались, они существовали в связи с мелодией, на которую исполнялись. Сила их эмоционального воздействия возрастала за счет мелодии, скрашивавшей все недостатки и погрешности любительского стихотворства.

2

Сумароков отбросил все, что ему казалось лишним и мешающим силе непосредственного воздействия песни. Новаторство Сумарокова в этом виде поэзии проявилось и в «сюжетике», и в стиле, и в разработке стиховой формы, но все это было подчинено одной общей задаче — выразить в песне новое общественное содержание. Не выходя за пределы любовной темы, из рамок отношений двух любящих — отношений, в свою очередь сведенных к простейшей ситуации (измена или разлука, а часто и то и другое вместе), Сумароков сумел выразить новое понимание любовного чувства. Любовь предстает в сумароковских песнях как чувство, которое не может быть ни развлечением, ни игрой; оно не подчиняется власти рассудка, оно заполняет всего человека, и он не в силах по собственной воле любить или не любить. Так, в одной из песен влюбленный юноша,

⁶ В. Н. Перетц. Очерки по истории поэтического стиля в России, тт. I—IV, СПб., 1905, стр. 40—41.

⁷ А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 123—124.

страдающий из-за измены «драгой», сначала жалуется на то, что весь мир, вся природа для него окрасилась траурным цветом:

Плачьте вы, печальны очи, бедно сердце унывай,
И веселье минуты дней прошедших забывай,
Коль драгая изменила — все противно стало мне,
Все противно, что ни вижу в сей приятной стороне.

Как ни старается он себя чем-либо утешить, сколько ни смотрит на цветущую природу, его горе в нем, от него нет убежища:

О, прекрасные долины и зеленые луга,
Воды чистых сих потоков и крутые берега!
Вы уже не милы стали, я уже от вас бегу,
Но нигде от сей печали я сокрыться не могу.

И тут происходит неожиданное изменение всей психологической ситуации. Герой хочет поступить, как традиционный песенный персонаж — отплатить изменой за измену, забыть свою неверную возлюбленную, поменять чувство на чувство, увлечься новой любовью, забыть прежнюю любовь и все свои страдания. Но это оказывается невозможным и не из-за каких-либо внешних препятствий. Возникает неожиданное сдерживающее начало, о котором герой и не подозревал ранее:

Взор прелестной, нежны речи, я стараюсь забыть,
И такую же изменой намеряюсь заплатить,
Но к любейшему несчастью мне неверная мила,
Для чего она прелестна? Для чего склонна была?
Ты с другим в лугах гуляя, если вспомнишь обо мне,
Знай, что я в несносной скуке, вздыхаю по тебе,
Я изменой за измену не могу тебе платить.⁸

Таким образом, чувство для персонажей сумароковских песен оказывается не мелкой разменной монетой в любовной игре, не салонным флиртом, а истинной, глубокой и всепокоряющей страстью.

В другой песне исходное положение вполне обычно: любящие разлучены и влюбленный утешается тем, что «она» ему верна и также страдает о нем:

Знаю, что меня она в разлуке любит,
В дальней живучи теперь стране,
Но ее вздыханье мне тоску сугубит,
Слезы умножают жар во мне.

(VIII, 233)

Любовь героя к его возлюбленной находит себе опору не только в надежде на ее ответное чувство, она оказывается сильнее превратностей судьбы, продолжительной разлуки или даже самой смерти:

Если дорогая, живучи в разлуке,
Ты услышишь жалобу мою,
Знай, что по тебе я в сей страдаю муке,
Помня верность и любовь твою,
Не услышишь вечно, что я пременялся,
Или б не грустил, тебя забыв,
Но хотя тебя я уже и лишился,
Твой, мой свет, покамест буду жив.

(VII, 234)

Сумарокову чужда романтическая вера в любовь надвременную, продолжающуюся и после смерти влюбленных, но ощущение силы страсти,

⁸ А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VIII, М., 1781, стр. 313. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Римская цифра — том, арабская — страница).

которая длится вместе с жизнью человека и прекращается только с его смертью, передано в этой песне с невиданной до него в русской поэзии силой.

Сосредоточившись в песне только на разработке любовной темы, Сумароков не только самое изображение любви довел до глубины, ранее в русской литературе небывалой, он одновременно и самое понятие любви поднял на такую нравственную и общественную высоту, о какой не имело представления не только русское общество допетровского времени, но и русская литература 1720—1730-х годов. Именно поэтому песня у Сумарокова как бы перерастает рамки своего жанра и становится своеобразным драматическим сгустком, свернутой драматической ситуацией, даже с некоторым подобием пунктирно намеченного драматического сюжета.

Иногда в песне лирический монолог строится по всем правилам драматургической техники, даже с репликами в сторону. Так, песня («Полно мне, полно упрекать»), написанная от имени женщины, начинается с обращения героини к влюбленному в нее человеку; из ее слов мы узнаем о каких-то длительных отношениях, о тщетных стараниях его добиться от ответного чувства. Она в смятении — в ней пробудилась любовь к ранее отвергнутому влюбленному. Героиня боится, что теперь они поменяются ролями и ей придется испытать все муки отвергнутой любви:

Полно мне, полно упрекать,
Злою называть,
Перестань твердить,
Что тебя губити,
Я ишу.
Чувствовать жалость начинаю,
Власть мою над тобою теряю,
Не старайся боле
Знай, что я в неволе
И сама.
Страшно мне, я люблю, сказать,
Не могу скрывать.
Больше ты стал мною,
Нежель я тобою
Обладать.
(VIII, 231)

И вслед за этими словами, обращенными к герою, следует реплика в сторону, адресованная самой себе или, что одно и то же, невидимому зрителю этой драматической сценки:

О злой час, ты сказать принудил,
Почто так жалость усугубил:
Он теперь узнал,
Может презирая,
Мной владеть.
(VIII, 231)

Заканчивается песня словами героини, ее сомнениями и опасениями:

Но когда я в неволю впала
И тебе: я люблю, сказала;
Ах не дай напасти
От невольной страсти
Мне узнать.
(VIII, 232)

В работе над песнями Сумароков уяснил самому себе многие свои эстетические и стилистические принципы.

В песнях своих он пользуется и образностью народной русской песни, однако отбрасывает все, что связано с древней обрядностью, все, что

усложняет психологический рисунок рационально непостижимыми параллелизмами и связями метафорического порядка. Так, в народных песнях встречаются примеры психологического параллелизма:

Ах ты, роща, моя рощица зеленая,
Зеленая моя рощица, кленовая!
Уж ты полно, моя рощица, зеленети!
Не пора ли тебе, рощица, пожелтети?
Ох ты, сердце мое, сердце ретивое,
Уж ты полно, мое сердце, во мне бити,
Не пора ли про мила дружка позабыти? ⁹

Или:

Я лесом шла девонюшка, казалася степь,
Шелковая ковыль — трава сплетает мой след,
Лавровые листочки в головке шумят;
Не шумите, лавровые, на единый час!
Часы мой веселье, соловей поет;
Не пой, не пой, соловушек, в зеленом саду,
Не давай ты назолушки сердцу моему. . . ¹⁰

Сумарокову чуждо представление о какой-либо внутренней, иррациональной связи между человеком и природой, его окружающей. Вместо заклинаний народной песни у Сумарокова императивные обращения.¹¹ Природа в песнях Сумарокова — только обстановка, только молчаливая и равнодушная свидетельница того, что происходит с человеком и что не находит у нее какого-либо отклика:

Вам леса, вам одним тайну свою я объявлю,
Стражду день, стражду ночь, стражду, внимайте,
Я люблю. . .
(VIII, 230)

Это обращение к «лесам» нужно только для мотивировки самого монолога, для прикрепления его к какому-нибудь месту, а вовсе не для того, чтобы установить связь между смятенной душой героя песни и природой. Иногда песенный герой обращается с какой-либо просьбой к «ночи»:

Успокой меня, о темна ночь,
Отбей тяжки мысли прочь,
Чтобы без препон сердца стон,
Не разрушил сладкий сон,
И затворенным моим глазам,
Не дай зреть, кого люблю к слезам,
Мне довольно токи горьки лить
От тех дней,
Я о ней
Не мог минуты позабыть.
(VIII, 236)

Но и в этой песне после первой строфы просьба к «ночи» забывается, и монолог героя развивается вне какой бы то ни было связи с первоначальным «адресатом». Поэтому можно говорить только о некоторой стилизации под фольклор или, вернее, о переработке элементов фольклорной стилистики применительно к принципам эстетики классицизма. Песенный «сюжет» развивается у Сумарокова без какой-либо определенности места и времени.

⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. 2 (песни необрядовые). М., 1929, стр. 16.

¹⁰ Там же, стр. 216.

¹¹ См.: А. П. Болдырева. Народная песня в поэзии Сумарокова. «Наукові записки Ніжинського педагогічного інституту», Чернігів, 1940, стр. 170—177.

Позже Сумароков по поводу переведенной им камчадальской песенки писал: «Чувствие человеческое равно, хотя и мысли непросвещенны. Мысли наши, единым чувствием провождаемы, лучшими словами изображаются, нежели искусством, хотя искусство природе и весьма потребно. Счастливы те, которых искусство не ослепляет и не отводит от природы, что с слабостию разума человеческого нередко делается».¹² Итак, «природу» Сумароков противопоставляет «искусству». Для доказательства своей мысли о превосходстве «природного» над «искусственным» он здесь же приводит камчадальскую песенку, ибо «человеку человечества превзойти неудобно»:

Потерял жену и душу
И пойду с печали в лес:
Буду с дров сдирать я корку,
И питаться буду тем,
Только встану я поутру,
Утку в море погоню,
И поглядывать я стану,
Не найду ли где души.¹³

Поэтическое выражение должно быть соотносительно представлению о природе человека. Следовательно, стилистические принципы определяются не только эстетикой, но и общефилософской концепцией мира и человека. В статье «О разумении человеческом по мнению Локка» Сумароков с сочувствием излагает сенсуалистическую точку зрения: «Все то, что мы понимаем, въясняется в разум чувствами. Рассуждение, кроме данных ему чувствами, никаких оснований не имеет... что Лев и что Медведь, не врожденный разум человеку сказывает, но взор. Что колокольный звон и что пушечная пальба — не разум сказывает, но слух. Как пахнет корица, гвоздика, не разум сказывает — обоняние. Что удар телу боль делает, не разум то сказывает — осязание. Разум ничему нас не научает, чувства то делают. Все движения души от них. Что холодно и что горячо, разум ли сказывает? Разум есть не что иное, как только содержатель воображений, порученных ему чувствами» (VI, 332—333). Таким образом, по Сумарокову, все впечатления поступают в сознание человека извне, через чувства. Разделение непосредственных впечатлений от внешнего мира производится чувствами, которые в готовом виде уже передают эти впечатления разуму. Чувства могут дать человеку, следовательно, только эмпирически верную картину жизни, чувства не могут постичь логику жизни, обнаружить в ней закономерность, стройность и порядок. «Природа, — пишет Сумароков, — не изъясняет истины в душах наших и, следовательно, никакого нравоучительного наставления не подает» (VI, 324).

Истолкование материала чувственных впечатлений предоставляется разуму, который стремится в пестрой сумятице чувственных, образных впечатлений найти главное, вылущить зерно, понять сущность, установить закон.

Единство этического и эстетического Сумароков видел в подражании «природе естества». Для того чтобы понять смысл этого настойчиво повторяющегося у Сумарокова требования, надо представить конкретно, какое философское содержание вкладывалось просветительством середины века в понятие «природа». О подражании природе как главной цели искусства много говорится в популярных эстетических руководствах

¹² А. П. Сумароков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1935, стр. 368.

¹³ Там же.

эпохи, например, у Баттё в его книге «Изящные искусства, выведенные из единого принципа» (1746). Однако позднее в романтической критике XIX в. эта идея истолковывалась вне философского контекста своего времени и потому неверно.

В действительности «подражание природе» появилось в эстетической мысли XVIII в. как развитие основного тезиса философии оптимизма,¹⁴ принимавшего за исходную идею представление о совершенстве мира, в котором всеопределяющим законом является благо, а зло — только аномалией. Обязанность художника подражать природе, таким образом, предстает как стремление приблизиться к идеалу, ибо природа это есть совершенство, благо, бог в конечном счете.

3

Г. А. Гуковский так охарактеризовал психологическую абстрактность сумароковских песен: «В лирическое стихотворение Сумарокова не имеют доступа также факты, события подлинной жизни. Так, мы не узнаем из любовного стихотворения, посвященного теме разлуки с любимой, ни того, почему уехала возлюбленная, ни куда она уехала, ни где происходит действие, ни кто такие герои стихотворения; никакие детали быта не проникают в него. Мы не узнаем, к одной и той же женщине написаны десятки любовных обращений Сумарокова или к различным, так как героиня этих десятков стихотворений — не определенная женщина, а женщина вообще».¹⁵

В этом определении есть, однако, и некоторая односторонность. «Отвлеченность» сумароковских любовных стихов Г. А. Гуковский измеряет достижениями русской лирической поэзии XIX—XX в., и с ним трудно спорить, если сопоставлять песни Сумарокова с цыганскими «романсами» Фета и Полонского, или такими лирическими циклами Блока, как «Снежная маска» и «Кармен». Конкретность адресата или психологическая мотивированность данного поворота чувств, данного разрешения психологической ситуации здесь как бы predetermined самой обращенностью этого жанра к интимнейшим переживаниям личности; в поэзии послепушкинской они как бы сами собой подразумеваются. Но к такой манере изображения любви и связанных с ней жизненных коллизий русская поэзия пришла долгим путем разнообразных исканий.

Конечно, на смену Сумарокову и его школе пришел Державин с необыкновенной конкретностью адресатов его любовной лирики, но в поэзии Батюшкова—Пушкина вновь, как это было и у Сумарокова, нет особенного обилия социально-характерных черт. В таком стихотворении Пушкина, как «Под небом голубым страны своей родной» тоже в сущности обрисована только психологическая ситуация и намечены границы между тем временем, когда герой стихотворения любил, и настоящей минутой, когда он только вспоминает об этом, некогда столь для него важным и мучительном чувстве. Конечно, у Пушкина больше «подробностей», чем в песнях Сумарокова. Из первых строк мы узнаем, что «она» иностранка и умерла где-то вдали от России, где, очевидно, какое-то время жила. Но ничего более точного, ничего, что создавало бы представление о ней более индивидуализированное, в стихотворении нет. Центральная часть стихотворения — это воспоминание лирического персонажа о его

¹⁴ См.: К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики. ИЛ, М., 1960, стр. 311.

¹⁵ Г. А. Гуковский. Сумароков и его окружение. В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 413—414.

любви, о былых муках и терзаниях, и эта индивидуализация чувства осуществлена с небывалой в русской поэзии смелостью и глубиной.

Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем...

И не для того, чтобы сравнивать художественную силу и психологическую глубину лирики двух поэтов нужно было это обращение к одному из шедевров пушкинской лирики. Поэзия Сумарокова бесконечно далека еще от тех прозрений, какими так богата лирика Пушкина, но все же есть явная преемственность между ними в создании лирики особого, углубленно-психологического толка, и как ни велико расстояние между ними, все же Сумароков был зачинателем на том пути, где завершителем стал Пушкин.

Стилизация под народную песню свидетельствует о стремлении Сумарокова дать своим песенным героям какое-то подобие определенности национальной, если не социальной. Но уже в своих трагедиях Сумароков снабдил героев явными приметам национальной или религиозной принадлежности. Так, в трагедиях из древнерусской, довлдимирской, эпохи все персонажи — язычники, идолопоклонники, тогда как в «Гамлете» — трагедии из средневековой истории — христиане и говорят о боге, а не о богах. Трагедии на русские исторические сюжеты приурочены у Сумарокова, таким образом, к очень определенной эпохе, политический строй и нравы которой он представлял себе в свете определенной политико-исторической концепции. Но в отличие от песен, где только одна любовь является и материалом, и источником всех коллизий, в трагедиях Сумарокова любовная драма обычно переплетается с политическим конфликтом, хотя эта связь и остается более или менее внешней, формальной и по существу интерес сосредоточивается на перипетиях развития любовного чувства: в «Меропе» Вольтера поражает русского драматурга больше всего то, что она «без любви тронула всех сердца».

Песенная «школа» разработки психологических коллизий облегчила Сумарокову создание трагедии.

Успех и литературное значение песен Сумарокова отразились в литературной полемике эпохи сравнительно рано. В комедии «Тресотиниус» (январь 1750 г.) смешной и надутый педант (в нем изображен Тредиаковский) на голос песни Сумарокова «О места, места драгие» сочиняет свою песню и потом говорит презрительно: «Ето вить не „О места, места драгие“, ету песнь и содержание ее не всяк разуметь будет, тут такие есть тонкости, что они от многих и ученых закрыты» (V, 303).

Поскольку это говорит бездарный автор, собственная песенка которого пародирует старые песни Тредиаковского из «Нового и краткого способа к сложению стихов российских» (1735), то это дает нам косвенным образом представление об успехе песен Сумарокова и о тех недоброжелательных замечаниях, которые они вызывали у литераторов, этим успехом недовольных. В «Чудовищах» Критициондиус (все тот же Тредиаковский) говорит: «На песнь „Прости, мой свет“ я сочинил критику в двенадцати томах in folio. На трагедию „Хорева“ сложил я шесть дюжин эпиграмм, а некоторые из них и на греческий язык перевел; против тех господ, которые русские представляли трагедии, написал я на сирском языке девяносто девять сатир» (V, 267). В этой реплике все нарочито, гротескно, преувеличено. Тредиаковский не писал такого количества сатир и эпиграмм на Сумарокова, но одна из пародий, по-видимому принадлежавшая Тредиаковскому, сохранилась в рукописном сборнике стихо-

творной полемики эпохи. В пародийном воспроизведении сумароковская песня выглядит так:

На песню «Прости, мой свет».
Наш автор в музу так влюбился,
Что день и ночь он с ней всегда,
Да и не хочет никогда,
Чтоб где не вместе находился,
Однако же отстать от ней в один день рад.
Вот тут какой ток лился из глаз,
Слез пролито в один миг с таз,
Но, говоря изъяснить не можно,
Как нутр его рвался неложно,
Признак, что тогда в нем был бред.
Хотел он песню спеть к отраде,
Да спел идиллию во складе,
Так заставав: «Прости, мой свет».¹⁶

Пародист высмеивает с особенной придирчивостью чувствительность песен Сумарокова, те «потоки» слез, которые проливают песенные персонажи.

Помимо того, что ему кажется чрезмерной чувствительностью, пародист обвиняет Сумарокова в неумении удержаться в пределах песенного жанра; он находит, что Сумароков написал вместо песни идиллию. В данном случае это обвинение, может быть, и выглядит не вполне обоснованной придиркой, но по существу оно правильно, так как другие песни Сумарокова отличаются от идиллий только краткостью. Такова следующая песня, в которой очень своеобразно соединены песенный лиризм с идиллическим «сюжетом» и идиллической обстановкой:

Разлейтесь по рощам потоки чистых вод,
Мне лучше пасти овцы здесь будет меж болот,
Меж множеством цветочков, между лилей и роз,
Вы вяньте розы, вяньте, валитесь прочь от лоз.
Прекрасна коль пастушка не хочет близ притить,
И, сидючи в кусточках, не знает, что любить.
Любви ей лучше мнятся сплетенные венки,
И, сидя, режет в рощах березки и кленки.

(VIII, 280)

В этой песне обычная, наиболее типичная для сумароковского песенного творчества ситуация перенесена в обстановку пастушеской жизни, сферу идиллии, но и для идиллии в этой песне слишком много конкретных названий, пейзажных подробностей, таких как «меж болот», «режет в рощах березки и кленки» и т. д.

Это значит, что Сумароков в 1740-е годы еще не так строго соблюдал границы между близкими жанрами (песня, идиллия), как он это декларировал в «Эпистоле о стихотворстве» и как осуществлял позднее в своем творчестве. В половине 1740-х годов для него проблема выработки своего стиля была важнее проблемы жанровой, хотя к решению собственно стилистических задач Сумароков подходил с общей для классицизма идеей необходимости твердых жанровых типов.

Песня в сущности была обойдена теоретиками классицизма, именно поэтому Сумароков в ходе разработки своего песенного стиля мог решать общие, принципиальные вопросы поэтического стиля в целом.

В отличие от одического стиля Ломоносова, да и от стилистики собственных од начала 1740-х годов, Сумароков в песнях необыкновенно скуп на эпитеты. Их мало, они всегда конкретны и соответствуют смыслу песенного «сюжета»: *жаркое слово, сладкий век, несносная скука, лютая грусть, горячая любовь, печальное сердце, бесплодный пламень.*

¹⁶ «Разные стиходействии». ИРЛИ, р. II, оп. 1, № 635, д. 66.

Эмоциональное начало в песенном стиле Сумарокова выражено не эпитетом, который, как правило, конкретен, не параллелизмами, характерными для народной поэзии, а психологическими противопоставлениями, антитезами:

*Истребляя жар любви,
Больше лишь пылаю...
(VIII, 198)*

Но любви моей к себе ты не примечаешь,
И на жаркие слова холодно отвечаешь.
(VIII, 202)

На этом приеме антитезы построена одна из лучших песен Сумарокова («Тщетно я скрываю сердца скорби люты»):

Ты мою свободу пременял в неволю,
Ты утехи в горесть обратил.
(VIII, 218)

Разрабатывая песенный стиль, Сумароков исходил из общих положений эстетики классицизма, которая строго определяла и содержание, и стилистику каждого поэтического жанра. В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков убежденно говорил о необходимости соблюдения жанровых принципов, о вреде смешения в одном произведении стилистических свойств разных жанров:

Знай в стихотворстве ты различие родов
И, что начнешь, ищи к тому приличных слов,
Не раздражая муз худым своим успехом:
Слезами Талию, а Мельпомену смехом.¹⁷

Эталон жанра был определен теоретически, и ему должны были следовать все, кто хотел сознательно строить великую литературу. В условиях известной неопределенности и аморфности литературной жизни первой половины XVIII в. борьба Сумарокова за строгую художественную дисциплину была необходима и во многом совпадала с позицией Ломоносова, настаивавшего на не менее строгом соблюдении границ трех «стилей».

Но в отличие от Ломоносова, более в теории, чем на практике осуществлявшего жанровое разнообразие, Сумароков писал во всех поэтических жанрах и для многих из них надолго определил и формы, и пути развития. Кроме песен, с которых началась его литературная слава, Сумароков писал (в лирических жанрах): элегии, идиллии, эклоги, сонеты, стансы, мадригалы, переложения псалмов. И везде он соблюдал свои принципы простоты и ясности так, что Мерзляков впоследствии упрекал его за басенную «грубость» в переложениях псалмов. Ясность и простота в несколько ином понимании легли и в основу стилистики трагедий Сумарокова.

4

Большой заслугой Сумарокова является введение им в русскую поэзию жанра стихотворной трагедии.¹⁸

¹⁷ А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 117. — Талия — муза комедии, Мельпомена — трагедии.

¹⁸ «Хорез» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Артистона» (1751), «Семира» (1752), «Димиза» (1756). Здесь и дальше речь пойдет именно об этой группе трагедий; сумароковские трагедии начала 1770-х годов имели другую судьбу.

Драматическая техника просветительской трагедии 1730—1740 гг., тщательно изученная Сумароковым, была им сознательно упрощена¹⁹ для того, чтобы внимание зрителей могло без помех сосредоточиваться на содержании разговоров, на мыслях персонажей, а не на их действиях, на идее трагедии, а не на ее интриге.

В России до 1750-х годов публицистические и литературно-полемические произведения распространялись только в рукописях, поэтому появление трагедий Сумарокова (сначала на сцене, а затем очень скоро и в печати) было вторым (после од Ломоносова) выходом независимой русской мысли к своему читателю.

Все, что до сих пор было только предметом изустных бесед и редко частной переписки, вся сумма острейших вопросов истории, этики вдруг стала общедоступна в поэтическом выражении сумароковских трагедий — вот почему титул российского Расина не оспаривал у Сумарокова даже Ломоносов.

Придирчивые современники отмечали в монологах сумароковских героев не только философское вольномыслие, — что само по себе не было удивительно, — но и противоречивость этих высказываний, отсутствие, так сказать, строгого авторского контроля над ними, например, несоответствие полу и возрасту героини тех мыслей, которыми наделял ее драматург. Так, Третьяковский был очень недоволен монологом Астрады в «Хореве», по его мнению, исполненным вольномыслия, в котором Астрада советует Оснельде следовать разуму и естеству, а не «предрассудкам» языческой дохристианской эпохи:

Тебе ль последовать безумным предрассудкам,
Которой естество здоровый дало ум,
Ко истреблению простонародных дум?
Чтоб наше естество суровствуя страдало,
Обыкновение то в людях основало.
Обычай, ты всему устав во свете сем,
Предрассуждение правительствует в нем,
Безумье правила житья устанавливает,
А легкомыслие те правы утверждает,
И, возлагаючи на разум бремена,
Дают невинности бесчестны имена.²⁰

Астрада рассуждает по правилам логики, она разделяет понятия, определяет их взаимосвязи и совершенно последовательно выводит «нравы» из «мнений», «правила житья» из «предрассудков».

Но Астраде рассуждать положено по самой ее роли в трагедии; она наперсница Оснельды, ее доверенное лицо, ее советница, а не действующий в полном смысле этого слова персонаж. Ей легко рассуждать умно и хладнокровно. Но и те героини сумароковских трагедий, которые захвачены любовной страстью и ждут своего счастья или гибели, рассуждают не менее убедительно и последовательно. Хорев объясняет свой отказ выпустить Оснельду из Киева, где она содержится как заложница, следующими доводами:

Помысли, рассуждай,
Возможно ль мне тебе путь вольности открыти.
Что будет обо мне тогда весь град гласити!
Что скажешь ты сама? Какой пример я дам
Державы своя подверженным рабам?
Те люди, что закон давать произведенны,
Закону своему и сами покорены,

¹⁹ Г. А. Гуковский. О сумароковской трагедии. В сб.: Поэтика, I, Изд. «Академия», Л., 1926, стр. 69—72.

²⁰ А. Сумароков. Хорев. СПб., 1747, стр. 35. — В издании 1768 г. этот монолог опущен.

Это рассуждение Хорева о чести и обязанностях обращено не только к Оснельде, оно, конечно, адресовано к зрительному залу, так как мысли, в нем высказанные, по своему значению, по всеобщности и философичности своего содержания далеко выходят за пределы тех объяснений, которых требовали бы сами по себе отношения Оснельды и Хорева.

Сумарокову важны были эти мысли сами по себе, и даже не столько мысли в виде готовых, отточенных афоризмов или сентенций, сколько самый ход рассуждений, сам процесс мыслительного усвоения или обсуждения какой-либо проблемы политики или этики. Мысли его героев находятся в самой тесной связи с их чувствами и прежде всего с любовью и всеми сопутствующими ей чувствами — ревностью, ненавистью, завистью и т. д.

Сумароков внес в трагедию весь лиризм своих песен, всю силу эмоциональности, в песнях ограниченную простотой, однозначностью, ситуацией, в трагедии широко им развитую в пределах определенного драматического конфликта. Так же как персонажи песен Сумарокова, герои его трагедий, вовлеченные в любовный конфликт, одновременно чувствуют и рассуждают, как бы отдают слушателю отчет в своих переживаниях, их силе, их характере, их направленности и смысле. Сумароковский герой соединяет в себе эмоциональный лиризм и логический анализ собственных и чужих поступков и чувств. О душевно-эмоциональном состоянии персонажа мы узнаем не только из его собственного монолога-исповеди, но и из тех оценок (и весьма пространных), которые данный персонаж получает в монологах других персонажей. Образ составляет как бы наложением друг на друга различных аналитических «снимков» с персонажа. Сумароковская трагедия может быть названа «трагедией мысли» в самом прямом смысле этого слова; в сущности единственным «действующим» лицом в его трагедиях является мысль, а все остальные сценические персонажи — только ее носители, «разобравшие», разделившие между собой ее различные аспекты. «Рассуждение» сумароковского трагедийного персонажа и было его действием, сознавая себя, свои мысли и чувства, он как бы утверждал себя как существо мыслящее.

«Сила» и «правда» в изображении любви и ревности оказались главными достоинствами сумароковских трагедий в глазах тех из его современников, для которых значение и интерес поэтического произведения определялись глубиной изображения чувств и страстей души человеческой, в ее борениях, в самоопределении и самопожертвовании.

5

В литературной обстановке 1750-х—первой половины 1760-х годов создание рассуждающего и чувствительного героя и обусловило победу Сумарокова в литературно-эстетической борьбе внутри русского классицизма.

Победили его «мера» стиля, его норма вкуса, потому что он сумел многообразнее и полнее, чем Ломоносов в одах, выразить всю сложность умственной жизни своей эпохи. Попытка Ломоносова в «Петре Великом» превзойти «Северного Расина» глубиной политических проблем и остротой психологических положений (стрелецкий бунт и Петр-ребенок) не получила завершения и не изменила соотношения литературных сил. «Тилемахида» Тредиаковского по богатству философского и психологического

²¹ Там же, стр. 41.

материала могла бы потягаться с драматургией Сумарокова, если бы стилистико-поэтическое воплощение темы более соответствовало смелости замысла и серьезности проблематики Фенелонова романа.

Сумароковские трагедии первого десятилетия его работы для театра надолго определили общее развитие лирических жанров русской поэзии. Все малые несатирические жанры получили характер раздумий, медитаций, самонаблюдений и самоизучений. Так же как герои трагедии Сумарокова хотят свой личный интерес, свое чувство, свою страсть подчинить некоей общей нравственной норме и большей частью гибнут ввиду невозможности такого совмещения, так «персонажи» элегий, идиллий, стансов, посланий Сумарокова, Хераскова, Ржевского «свое» чувство стремятся осмыслить как «общее», вернее, как «всеобщее», и в этой всеобщности эстетически и нравственно ценное и значимое.

Субъективно Сумароков был твердо убежден, что служит своим творчеством всему русскому обществу, всей нации. Политические идеи он не считал чем-то чуждым, посторонним искусству. Его политико-правовая концепция не заключала в себе отрицания исторически сложившейся в России дворянской монархии с крепостным правом. Однако у Сумарокова было очень ясное представление об идеальной форме государственного устройства сословной монархии, в которой, по его убеждению, реальная власть должна была принадлежать просвещенному дворянству, а не придворной олигархии, опирающейся на бюрократию. Во имя этого идеала Сумароков в своих сатирических произведениях вел непримиримую борьбу с «подьячими», с взяточничеством, с произволом, с судебной неправдой. Одно из самых страстных сатирических произведений — «Другой хор ко превратному свету» (1763) излагает положительную программу его обличительной деятельности. В этом «хоре» синица рассказывает об идеальной стране, где все «превратно», т. е. не так, как в России:

Воеводы за морем правдивы;
Дьяк там дуками не ездит,
Дьячихи алмазов не носят,
Дьячата гостинцев не просят...
За морем подьячие честны,
За морем писать они умеют...
Со крестьян там кожи не сдирают,
Деревень на карты там не ставят,
За морем людьми не торгуют...²²

Сумароков не был сторонником отмены крепостного права; он был убежден в правомерности того положения, когда дворяне за свою «службу» государству пользуются трудом зависимых крестьян, но он был непримиримым врагом того, что называл «рабством», т. е. всех форм издевательства и произвола. Поэтому его сатирическая поэзия находила такой большой общественный отклик в XVIII в. и так высоко ценилась в XIX, когда его лирика и трагедии представляли уже только исторический интерес.

В творчестве Сумарокова не менее важное место, чем изображение идеального в человеке (лирические песни), чем разработка темы борьбы внутри человека идеального и эгоистического начал (трагедия), занимало изображение той жизненной сферы, где интерес и эгоизм полностью господствуют над всеми другими побуждениями и чувствами. Этому миру без морали и без чувства долга Сумароков посвятил всю свою сатиру, которую его современники ценили столь же высоко, сколь его трагедии.

²² А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 279—280.

В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков обращается к Буало за советом, как писать сатиры:

О таинственный муз! уставов их податель!
Разборщик стихотворств и тщательный писатель,
Который Франции Муз жертвенник открыл
И в чистом слоге сам примером ей служил!
Скажи мне, Боало, свои в сатирах правы,
Которыми в стихах ты чистил грубы нравы!²³

И далее следуют слова, которыми Сумароков уже от себя определяет и общую задачу сатиры «пороки охудать» и перечисляет категории «порочных» — лицемер, льстец, ябедник, несправедливый судья, богатый угнетатель, охотник до вестей, трус. В этом перечислении Сумароков совершенно не оригинален; его список порочных в достаточной мере традиционен и через Буало восходит к сатирикам древности; своеобразие его подхода к сатире обнаруживается в тех строках, где говорится о самой манере обличения. «Охудание» пороков, считает Сумароков, должно осуществляться комическими средствами:

Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться
И чтобы в страстные сердца она втекла...²⁴

Из этого определения сатирической поэзии видно, что Сумароков представлял себе сатирическое обличение как сочетание различных видов комизма, где основным должно быть то, что он называет «игрой», т. е. шутовское отношение к темам и образам, их высмеивание, а не только разоблачение.

С особенным, огромным для того времени успехом Сумароков разработал свою оригинальную манеру комической «игры» в баснях, но и здесь, предлагая в качестве образца французского поэта XVII в., русский сатирик выделяет в творчестве Лафонтена то, что было всего ближе ему самому и отвечало его творческим устремлениям:

Склад басен должен быть шутов, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден,
Как то де Лафонтен разумно показал
И басенным стихом преславлен в свете стал,
Наполнил с головы до ног все притчи шуток...²⁵

Новиков в 1772 г., когда еще продолжалась смелая обличительная деятельность его «Живописца», завершившая тот взлет русской общественной сатиры, который приходится на 1769—1772 гг., писал с огромным уважением о важнейшем виде сатирической деятельности Сумарокова — о его баснях: «Притчи его почитаются сокровищем российского Парнаса; и в сем роде стихотворения далеко превосходит он Феду и де ла Фонтена, славнейших в сем роде».²⁶ В этом своем отзыве Новиков как будто отвечал Сумарокову на те строки в «Эпистоле о стихотворстве», где говорится о басне и Лафонтене как вечном образце поэта в этом жанре; общественное мнение России в лице Новикова платило поэту признанием его заслуг перед национальной литературой. Не случайно эпиграфы к своим сатирическим журналам Новиков брал из сумароковских басен.

²³ Там же, стр. 121.

²⁴ Там же, стр. 122.

²⁵ Там же.

²⁶ Н. П. Новиков, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1954, стр. 351.

Сумароков издал притчи отдельным сборником первый раз в 1762 г., до этого они появлялись в журналах с середины 1750-х годов. Создавая притчи, Сумароков соразмерял свою сатиру с той стихотворной полемикой, которая шла очень оживленно в 1750-е годы по общественным и литературным вопросам и в ходе которой, помимо множества памфлетов, пародий, эпиграмм, посланий, появлялись такие значительные произведения русской сатирической поэзии, как «Вздорные оды» (середина 1750-х годов) Сумарокова и «Гимн бороде» (1757) Ломоносова. Опыт пародирования ломоносовского одического стиля мог пригодиться Сумарокову для выработки его басенной манеры. Главным объектом пародии во «Вздорных одах» явилась ломоносовская метафора, которую Сумароков высмеивает, подставляя в образные сочетания такие слова, которыми «доказывалась» логическая несовместимость словесных построений Ломоносова. Так, вместо ломоносовского образа «Заря багряною рукою» Сумароков в пародии помещает комический уже по полному несоответствию образ:

Заря багряною ногою
Выводит новые лета...

Нелепость, а следовательно, и комизм этого словосочетания не сходен с басенной манерой Сумарокова, хотя напоминает ее в тех случаях, когда он вводит явно неправдоподобные черты поведения басенных животных:

Был тигр ученой человек.

Но как ни остроумны были утверждения исследователей о стиле сумароковских басен как особом виде «семантического комизма»,²⁷ они не объясняют более существенных принципов Сумарокова-баснописца.

Басенная традиция, с которой соотносил свое творчество Сумароков, характеризуется особой ролью рассказчика — лукавого мудреца и насмешника. Еще Пушкин, повторяя общепринятое мнение, говорил о «простодушии» как главной черте Лафонтена-баснописца. Рассказчик в баснях Сумарокова начисто лишен простодушия и наивности; у него своя манера вести басенный рассказ, и он этого не скрывает:

Кто как притворствовать ни станет,
Всевида не обманет.
На русску статью я Феду превращу,
И русским образцом я басню сплесть хочу.

(VII, 33)

В чем же «русская статья» басен Сумарокова? Как он ее понимал?

Традиционные басенные сюжеты, взятые у Феду, Лафонтена и других баснописцев, Сумароков разрабатывал таким образом, чтобы читательский интерес в одинаковой степени был обращен и на персонажей басни, и на ее рассказчика.

Очень характерны для басенного рассказчика у Сумарокова постоянные отрицания своей причастности к событиям, своего присутствия или точного знания о том, что именно произошло. Рассказчик, как правило, высказывает только догадки и предположения и совершенно не настаивает на своей точке зрения и не считает себя непогрешимым судьей.

Главное, с чем имеет дело рассказчик в басне, — это мир зла, мир эгоизма и корыстолюбия.

Эгоизм и корыстолюбие ничего, кроме зла, породить не могут: зло порождает только зло. Басня «Коловратность» весь мир отношений, по-

²⁷ Л. Виндт. Басня сумароковской школы. В сб.: Поэтика, I, стр. 84.

строенных на борьбе корыстолюбия и эгоизма, представляет в виде картины всеобщего истребления:

Собака кошку съела,
Собаку съел медведь,
Медведя, зевом, лев принудил умереть,
Сразити льва рука охотника умела,
Охотника ужалила змея,
Змею загрызла кошка.
Сия
Вокруг одна дорожка.
А мысль моя,
И видно нам неоднократно,
Что все на свете коловратно.

(VII, 51—52)

Из этого мира, где несправедливость — закон, где нет места истине и любви, баснописец не видит никакого выхода в мир добра, справедливости, человеколюбия и он зовет к борьбе: надо бить «бешеных собак», нападающих на человека («Прохожий и собака»), надо убить змею, ужалившую своего спасителя-мужика («Змея под колодой»), надо, чтобы «утеснитель так по-волчьи награждался» («Волк и козленок»).

Басенные сюжеты Сумароков переделывает «на русскую статью», не только в смысле особого характера их комизма, но и в самом изображении быта и нравов. В этом отношении Сумароков резко порывает с существовавшей до него традицией переводов басен Эзопа, начавшейся в конце XVII в., в которых еще почти незаметно стремление к русификации образов и тем. Не ставили себе такой задачи в баснях ни Кантемир, ни Тредиаковский; только у Ломоносова есть нечто вроде интереса к воспроизведению национальных нравов и обычаев, но оно не получило должного развития, так как серьезного внимания жанру басни Ломоносов не уделял.

В баснях Сумарокова русская жизнь присутствует двояким образом. Прежде всего — это те басенные персонажи (люди и «звери»), в которых он воспроизвел характерные черты нравов эпохи. На первом плане в обширном басенном наследии Сумарокова — простой народ, крестьяне («Мужики» и «бабы»), солдаты, нищие, лакеи, дворовые, пастухи, служанки, различных специальностей ремесленники и «промышленники» и т. п. Отношение Сумарокова к крестьянам в его баснях сложно, он смеется над невежеством и простотой «мужиков», но при этом с уважением изображает тяжелый труд крестьянина («Мужик с котомой») или ремесленника («Ремесленник и купец», «Красильщик и угольщик»). В басне Сумарокова в изобилии проникает мир простых вещей, составляющих повседневное окружение трудящегося человека. Из его басен можно узнать и о том, что мыло «варят», пряжу прядут «гребнем» («Деревенские бабы») и что пьют пиво в кабаке из «миски» («Две крысы в кабаке»), из чего можно сделать топориче («Топориче») и что на возу возят «навоз» и везет его кляча («Мужик и кляча»), а у лошадей шерсть бывает буланая, гнедая или вороная. В баснях Сумарокова русский быт стал предметом художественного изображения с еще большим обилием красочных подробностей, чем в сатирах Кантемира. Эмпирической пестроте жизненных фактов, случаев, типов, противостоит в баснях твердое убеждение рассказчика в существовании одной моральной истины, пригодной для всех обстоятельств, сословий, людей, казусов и происшествий. Эта истина высказывается у Сумарокова без каких бы то ни было смягчений и компромиссов, особенно когда речь идет о тех пороках, которые он считает общественным бедствием. Такова тема «подъячих», бюрократии, жадной, беззастенчивой и вредоносной, по мнению поэта, представляющей главную опасность для всей нации, для прогресса и развития России. Басни Сумарокова против «крапивного семени» исполнены желчи и ненависти, в них уже почти нет

«игры», а только сатирические инвективы, исполненные гражданского пафоса:

Грабители кричат; бранит он нас!
— Грабители! не трогаю я вас,
Не в злобе, в ревности к отечеству дух стонет;
А вас и Ювенал сатирою не тронет.
Тому, кто вор
Какой стихи укор?
Ворам сатира то: веревка и топор.

(IX, 125)

И эта борьба Сумарокова против подьячих и откупщиков имела, конечно, гораздо большее значение, чем те его басни, которые метили в каких-либо конкретных лиц и даже вызывали цензурные преследования, как басня «Два повара» (1765), конфискованная по приказу Екатерины II.

Не памфлетность и «применения» ценились современниками в баснях Сумарокова в первую очередь, а живое изображение нравов, тот путь, по которому вслед за ним пошла русская литература в так называемом сатирическом ее направлении. Сумароков в сатирических жанрах, так же как до этого в лирических песнях и трагедиях, выразил на языке эстетики и искусства своего времени мысли, запросы, стремления и чувства современного человека.

Развитие русской поэзии 1750—1760-х годов, в котором такое значительное место занимает творчество Сумарокова, подготовило почву для явлений несравненно более высокого уровня художественного постижения человека и национального самосознания.

В песнях, трагедиях, баснях Сумарокова в различных художественных аспектах ставился вопрос о моральной истине, о возможности найти примирение между страстями личности и нравственным законом, между человеческой природой и общественной необходимостью, между реальной историей и идеальной философской истиной. В поэзии Сумарокова эта напряженная работа мысли ощутима в каждом произведении, во всех жанрах — от трагедии до эпиграммы.

Именно это напряжение мысли открыло для поэтов младшего поколения путь к постижению человека, его предназначения, его общественных и национальных судеб. Сумароков научил несколько поколений молодых поэтов мыслить поэзией, находить в мысли поэзию.

7

В московских литературных журналах начала 1760-х годов получила наиболее полное выражение новая поэтическая школа, объявившая своим знаменем творчество Сумарокова. Именно в этих журналах, особенно в «Полезном увеселении» (1760—1762), проходили литературную школу наиболее значительные русские поэты додержавинской эпохи. Здесь много печатались Херасков, В. Майков и И. Богданович; полученный ими опыт разработки малых поэтических жанров (элегии и послания, басни, стансы) они применили в своих поэмах, созданных уже в более зрелую пору их творчества. Именно здесь будущие авторы «Елисея», «Россиады», «Чесмесского боя», «Душеньки» стремились не только идти по следам учителя, но и найти свои темы, свою проблематику.²⁸

Поэты круга «Полезного увеселения» выступили в литературе с чувством внутреннего идейного единства, во имя определенных общественно-

²⁸ См.: Гр. Гуковский. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов. Изд. АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 32—46.

литературных идеалов и целей. В равной степени поэтов занимали познание человека вообще как путь к самоусовершенствованию и моральная проповедь, осуждение общественных пороков, руководство обществом на пути к добродетели.

Избавить общество от пороков, от «тартюфов», «гарпагонов», «ласкателей» (льстецов) можно, лишь исправившись предварительно самим, — так думают поэты «Полезного увеселения». Их объединение вокруг журнала носит, очевидно, не чисто литературный характер, есть основания полагать, что все они были близки к масонству, находившемуся в оппозиции к елизаветинскому режиму. Сознание своей обособленности, своего избранничества укрепляется теми нападками, которым подвергались поэты «Полезного увеселения» со стороны недоброжелателей, клеветавших на них. Тема клеветников не сходила со страниц журнала и в прозе, и в стихах. Об этом пишет Херасков:

Чем тот ему вредит, кто в роскошах воздержен,
Влюбившийся за что ругательству подвержен?
Нанес ли зло ему, что с кем-нибудь дружись;
Что он ругательством, я — книгой веселюсь?
За что досадою в нем мысли закипели,
В беседе что друзья без ссоры просидели?²⁹

В этих стихах впервые в русской поэзии появляется тема дружбы, позднее, в 1780—1790-е годы, превратившаяся в одну из основных поэтических тем сентиментализма. В стихах участников «Полезного увеселения» тема дружбы поэтов служит поводом для лирико-философских рассуждений самого общего характера. Самое отношение к дружбе, ее поэтическое истолкование еще лишено той повышенной эмоциональности, той «чувствительности», к которой пришла поэзия русского сентиментализма. И еще в одном отношении поэзия начала 1760-х годов как будто предвосхищает эпоху чувствительности; в ней появляется тема сельской деревенской жизни, которой поэты восхищаются, тогда как жизнь в городской суете им кажется утомительной и безобразной:

Прости, приятное теперь уединенье,
Расстался я с тобой,
В тебе я чувствовал прямое утешенье
Свободу и покой.
Гражданска³⁰ суета мой дух не возмущала;
Любезна простота
Селян незлобивых меня там утешала
И места красота
Сколь мило слушать то, как птички воспевают
По рощам меж кустов!
Миляй, что люди все без злости пребывают,
Там нет клеветников.³¹

И все же, несмотря на сходство разработки некоторых тем, позднее ставших центральными в русской поэзии сентиментализма, в творчестве поэтов «Полезного увеселения» они занимают иное, подчиненное место. Не жизнь «сердца», не эмоциональная природа человека во всей сложности ее проявлений и состояний, а нечто совсем иное находится в центре внимания молодых последователей Сумарокова:

В нас страсть желание и действие творит,
Она движение сердечное чинит,
Лишь должно нам во всем рассудку подвергаться.
А ум наш с истиной довлсет соглашаться.

²⁹ «Полезное увеселение», 1760, март, № 10.

³⁰ Гражданская — Городская (Ред.).

³¹ «Полезное увеселение», 1761, II, стр. 54 (стих. Ржевского).

Чтоб добродетель нам вождем всегда была,
Чтоб не были ни в чем причастниками зла;
Чтобы подобного себе не утесняли,
Чтоб общей пользе все желанья подвергали.³²

В этих строках все то же стремление достичь желанной гармонии — пощипать сердечное движение рассудку и «согласить» ум «с истиной». Этот обостренный интерес к самому процессу душевного разбора, совершающемуся по всем правилам рационалистического понимания психологии человека вообще, сказывается и на общем характере поэтического творчества молодых поэтов. В нем размышление, философствование, подведение отдельных впечатлений под более общие категории становится преобладающей чертой во всех малых поэтических жанрах и воодушевляет на создание больших стихотворных произведений также философского характера, своего рода диссертаций в стихах: «Плоды наук» (1761) Хераскова, «Сугубое блаженство» (1765) Богдановича и наиболее, может быть, значительное явление среди философско-дидактических произведений 1760-х годов — перевод поэмы Вольтера «На разрушение Лиссабона», сделанный Богдановичем.

Поэма Вольтера — страстный протест против мирового зла, против веры в божественный промысел, в оправданность человеческих несчастий божественным предопределением, смело и выразительно прозвучавший по-русски в переводе Богдановича:

Мы можем ли себе представить благ творца
Творцом напастей всех? И дети от отца
Возмогут ли иметь мученья повсеместны?
Кому, о боже мой! твои судьбы известны?
Всесовершенный зла не может произвесть,
Другого нет творца, а зло на свете есть...³³

В поэмах первой половины 1760-х годов (оригинальных и переводных) предметом поэтической разработки и философского анализа становится важнейшая проблематика эпохи: и споры, вызванные кризисом оптимистической философии Лейбница — Попа, и ранее начавшиеся, но в русской литературе получившие именно в начале 1760-х годов особую остроту, споры, связанные с поставленным Руссо вопросом о природе общественного прогресса и роли наук и искусств в нем, и, ближе к концу десятилетия, политико-экономические и общественные проблемы русской жизни («Елисей» В. Майкова). Интерес к психологии отдельного человека перерастает в более пристальный интерес к человеку в его общественных связях; социальное начинает в поэзии преобладать над индивидуальным: поэма — над малыми стихотворными жанрами. И крупнейшие, итоговые достижения поэтов, вышедших из круга «Полезного увеселения», связаны именно с большой формой, для которой они, несомненно, воспользовались и опытом Ломоносова в эпическом роде, его поэмой «Петр Великий» (1761).

Ломоносов не закончил своей поэмы, но и то, что он успел написать, оказало заметное влияние на развитие жанра поэмы. Ломоносов практически доказал, насколько гибкой и емкой формой для повествования может быть александрийский стих, разрабатывавшийся преимущественно для надобностей драматической речи. Ломоносов показал с силой, в русской поэзии еще невиданной, как ярко и живописно может быть изображен северный пейзаж, морская буря, стрелецкий бунт, осада крепости в картинах, в динамике, так что отдельные эпизоды описания осады Ореховца из поэмы еще в начале XIX в. приводились в пример поэтической удачи

³² Там же, 1760, № 1 (стих. Нарышкина).

³³ И. Ф. Богданович. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 210.

представителями самых враждебных литературных направлений — Батюшковым и Шишковым! И как это ни покажется парадоксально, В. Майков в своей поэме о похождениях ямщика Елисея очень многим обязан поэме Ломоносова, особенно в изображении «битвы» зимогорцев с валдайцами.

Эта поэма Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахх» после притч Сумарокова и «Гимна бороде» Ломоносова была крупнейшим явлением русской сатирической поэзии, соединившим в себе силу сатирического обличения с колоритным изображением нравов городских низов русской столицы. Помимо традиций собственно поэтических (басенная разработка «простонародного быта» у Сумарокова, эпическая манера Ломоносова, картины народных гуляний у Кантемира), Майков воспользовался опытом русской сатирической журналистики 1769—1770 гг., разработанными в ней приемами изображения социальных пороков и общественных неурядиц. Приключения ямщика Елисея и его жены, в конце концов попадающей в тюрьму для гулящих девиц, по замыслу Майкова, должны были отразить то явление русской жизни, о котором много писали и публицисты, и экономисты середины 1760-х годов, — явление, характерное для усложненности экономических отношений в крепостнической стране, где потребности экономики ограничивались малочисленностью вольнонаемных работников и рынок труда пополнялся за счет оброчных крестьян, временно отпущенных на заработки. Это движение из деревень в столицу изображено у Майкова как неизбежный путь от здорового и производительного труда в омут пьянства, пороков и преступлений. Такова главная публицистическая тема «Елисея».

Сюжетно поэма строится на другом, не менее злободневном экономическом мотиве — критике системы винных откупов, введенных в России с 1767 г. и чрезвычайно разорительных для основных масс населения. Борьба против откупщиков является завязкой «баснословной», фантастической части поэмы, действие которой происходит среди богов Олимпа. Вахх ополчается на месть откупщикам за повышение цен на водку и пиво ямщика Елисея. Смысл этой борьбы и острота положения в стране проясняются из жалобы Цереры Зевсу:

А ныне Вахх над мной победы получил,
Когда сидеть вино из хлеба научил;
Все смертные теперь ударились в пьянство,
И вышло из того единое буянство.
Земля уже почти вся терном поросла,
Крестьяне в города бегут от ремесла,
И в таковой они расстройке превеликой,
Как бабы, все почти торгуют земляничкой,
А всякий бы из них пахати землю мог;
Суди теперь о сем ты сам, великий бог!³⁴

И даже частная мотивировка вынужденного отъезда Елисея из Зимогорья в Питер связана с злободневной темой — генеральным межеванием земельных владений, к которому правительство приступило только в 1767 г. Работа землемеров встречала множество препятствий; запутанность, неразмежеванность земельных владений, наличие множества спорных земельных угодий представляется Майкову одной из причин отлива деревенского населения в города и разорения крестьянства. Словом, В. Майков в своей поэме выступает защитником интересов крестьянства в той мере, в какой они совпадали с интересами разумно хозяйничающих помещиков, но не более. Поэтому, хотя он и снисходительно любит подвигами отважного ямщика в кабаках, винных погребах и других значных

³⁴ В. Майков. Елисей, или Раздраженный Вахх. В кн.: Поэты XVIII, т. 2. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1958, стр. 70.

местах большого города, но все же он остается при убеждении, что только труд на земле под разумным присмотром помещика может удержать крестьянина в нормах здоровой нравственности и общественной дисциплины.

8

Поэма Василия Майкова одно время была предметом оживленных споров среди исследователей русской поэзии XVIII в. Говорилось, что по своей теме и по ее разработке, по вниманию к социальным низам, к простому человеку, поэма Майкова выделяется среди других произведений сумароковской школы, порывает с «дворянской» литературой и является одним из самых ярких порождений «демократической», «третьесословной» литературы XVIII в.³⁵

Действительно, вместе с героем Майкова мы падаем в такой Петербург, о котором не писалось в поэзии XVIII в. до Майкова (в сатирических стихах М. Чулкова описана Москва). Петербург в «Елисее» изображен тот, который мог знать Елисей; это не Петербург дворцов, храмов, парков, а Петербург подгородных слобод, кабаков, смиренных домов, то, что позднее стало называться городским дном. Вся география города в поэме определяется положением того или иного пункта по отношению к популярным питейным заведениям:

Против Семеновских слобод последней роты
Стоял воздвигнут дом с широкими воротаи,
До коего с «Тычка» не близкая езда.
То был питейный дом названием «Звезда».³⁶

А для тех читателей, которым не так хорошо известна была «винная» география Петербурга, к «Тычку» Майков поместил примечание: «Кабак на Петербургской стороне». Однако в изображении «низов» городского населения Майков несколько не демократичен, для него народ — это чернь, лишенная сама по себе каких-либо нравственных устоев и принципов чести. Отношение его к трудовому народу лишено каких-либо демократических симпатий, в лучшем случае оно движимо ироническим любопытством, но не мыслью о нуждах народа, не заботой о нем.

Помимо чисто публицистического задания, поэма Майкова имела еще особую литературную направленность. Она была первым опытом оригинальной проиколической поэмы, о которой подробно и со вкусом писал Сумароков в «Эпистолое о стихотворстве»:

Еще есть склад смешных геройских поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону превращает
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк.
Итак, таких поэм шутовых склад двояк...³⁷

В поэме Майкова также действие развивается в двух планах: «наверху» на Олимпе, среди богов, и «внизу» на земле, у людей. Боги у Майкова занимаются самыми неподходящими для них делами:

... а Геркулес от скуки
Играл с робятами клюкою длинной в суки;
Цибела старая во многих там избах
Загадывала всем о счастье на бобах...³⁸

³⁵ См.: В. А. Десницкий. О задачах изучения русской литературы XVIII века В кн.: На литературные темы, кн. 2. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 97—120.

³⁶ В. Майков. Елисей, или Раздраженный Вакх, стр. 36.

³⁷ А. П. Сумароков. Избранные произведения, стр. 122.

³⁸ В. Майков. Елисей, или Раздраженный Вакх, стр. 49.

А похождения пьяных буянов или драка зимогорцев с валдайцами описаны высоким стилем эпической поэмы, еще более смешным от того, что рассказывает обо всем этом сам Елисей.

Майков соблюдает границы высокого и низкого стилей, и на их столкновении частично держится комизм поэмы, но не только это обеспечило его поэме прочный успех в литературе вплоть до 1820-х годов. Смешное у Майкова часто становится таковым за счет отношения рассказчика к своему рассказу, а не только в результате столкновения разноплановых стилевых элементов. Вот за эту непринужденность авторской манеры, естественность иронического отношения автора к его героям и их приключениям и ценит автор «Руслана и Людмилы» Василия Майкова.

Публицистическая заостренность — заметное явление в поэзии конца 1760-х годов. Особое место в этом отношении приобретает поэма М. М. Хераскова «Чесмесский бой» (1771), посвященная сокрушительному разгрому турецкого флота — одной из самых замечательных морских побед русско-турецкой войны 1769—1774 гг. В своей поэме Херасков выступил с очень самостоятельной общественно-политической концепцией. В литературе официальной, в одах В. Петрова, например, излагалась официальная концепция войны: Россия идет навстречу желанию православных греков стать подданными российской императрицы. В поэме Хераскова война воспевается как война освободительная: ее цель — восстановить Грецию, превратить ее в независимое государство, возродить культуру древней Эллады. Поэма Хераскова своим горячим сочувствием грекам примыкала к общеевропейскому филэллинистическому движению, возглавлявшемуся французскими просветителями, особенно Вольтером. В русской поэзии прогрессивный филэллизм впервые заявил о себе именно в поэме Хераскова.

В описании морского сражения, в быстрой смене эпизодов, в изображении отдельных схваток русских и турецких моряков Херасков (как и В. Майков в «Елисее») следует Ломоносову — автору «Петра Великого».

9

Поэзия русского классицизма развивалась в 1770-е годы в тех же направлениях, что и в предшествующее десятилетие. Разрабатывались те же жанры и примерно с тех же эстетических позиций. И все же развитие поэзии уже в этот период отмечено новыми для русской литературы веяниями.³⁹ Немецкий сентиментализм (идиллии Гесснера), английский преромантизм (Оссиан, поэмы Юнга), скандинавская поэзия и мифология в пересказах Малле — все это, сначала в оригинале или в иноязычных, а к концу десятилетия и в русских переводах, входило в обиход образованного общества. Наряду с новыми литературными явлениями в 1770-е годы проникают в Россию и новые эстетические теории, на которые живо отзывается художественная практика русских поэтов. Так, идея «живописной поэзии», отстаивавшаяся с особенным жаром Дидро, именно в это десятилетие возбудила внимание к «словесным картинам» в русской поэзии.

Новые литературные веяния, новые эстетические идеи, новые поэтические миры, открытые европейскому литературному сознанию преромантизмом и сентиментализмом, вызывали двойкий отклик у деятелей русского классицизма. Одни занимали позицию безоговорочного отрицания всего нового — и жанров, и тем, и особенно нового понимания принципа чувствительности, предложенного сентиментализмом. На таких позициях

³⁹ См.: Л. В. Пумпянский. Сентиментализм. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 430—437.

оставался до конца своей жизни Сумароков, к нему примыкал В. Маинов. не склонен был к уступкам новым веяниям и Новиков как автор сатир. Другие считали возможным усвоить какие-то элементы «чужих» литературных программ, ассимилировать их, подчинить уже разработанной эстетической системе. На таких позициях в 1770-е годы находились Херасков, Богданович, Хемницер и с конца десятилетия Державин. В этой способности усвоения и переработки новых идей сказалась огромная жизнеспособность русского классицизма, полнота его неизрасходованных сил и средств.

В результате проникновения преромантических веяний в поэзию русского классицизма уже в 1770-е годы возникает более определенный, чем это было ранее, интерес к народности, к национальной истории, к фольклору и появляются первые поэтические опыты воспроизведения исторических событий и фольклорных образов средствами поэзии.

Самым заметным поэтическим произведением 1770-х годов в представлении современников оказалась «Россияда», поразившая их грандиозностью замысла и упорством в его завершении. Ведь до Хераскова в русской поэзии не было столь монументальной по охвату событий национально-исторической поэмы-эпопеи.

Выбор русской национально-исторической темы вполне себя оправдал. Поэма Хераскова своим патриотическим пафосом снова привлекла к себе общественное внимание в эпоху Отечественной войны 1812 года. По-видимому, эпоха наполеоновских войн и сопровождавшего их подъема общественного самосознания сделала ощутимее природу патриотизма поэмы Хераскова для людей 1810-х годов, чем для читателей первых ее изданий (1779, 1787). С особенным волнением писал о патриотическом пафосе «Россияды» в 1815 г. такой чуткий критик, как Мерзляков.⁴⁰ Ему, как и многим его современникам, оказалась особенно близка та идея, которую Херасков, по его собственным словам, положил в основу замысла «Россияды». В «Историческом предисловии» к поэме Херасков писал: «Воспевая разрушение Казанского царства... я имею в виду успокоение, славу и торжественную победу всего Российского государства; знаменитые подвиги, не одного государя, но всего российского воинства и возвращенное благоденствие не одной особе, но всему отечеству: почему сие творение и названо „Россиядой“».⁴¹

Историко-политическая концепция Хераскова представляет собой нечто новое в развитии русской концепции просвещенного абсолютизма. По сравнению с тем, какое выражение получила эта концепция в одах Ломоносова, Херасков привнес в самую постановку вопроса о долге и обязанности правителя и новый исторический опыт, и некоторые новации теоретического порядка. Ломоносова занимала только личность владыки, только строй мысли и характер поведения самого царя. В трагедиях Сумарокова вопрос о природе власти был поставлен более конкретно, ближе к действительному соотношению сил; его уже заботит не только нравственный пафос деятельности самого властителя, но и облик тех, кто является фактическим носителем и осуществителем велений самодержца, а еще чаще их вдохновителем. Проблема хороших или дурных «советников» государя, проблема вельмож, придворной аристократии, в разных личных комбинациях фактически правивших Россией после смерти Петра I, впервые была поставлена во всем своем значении для судеб страны именно Сумароковым-драматургом.

Политическая борьба в русском лагере по вопросу о войне с Казанью изображается Херасковым во многом сходно с тем, как это делалось в тра-

⁴⁰ «Амфион», 1815, февраль.

⁴¹ М. М. Херасков. Россияда, историческая поэма. М., 1779, стр. 3, 3 об. (В дальнейшем страницы этого издания указаны в тексте).

гедиях Сумарокова, где непременно участником действия является коварный льстец и советник царя. Сходно с трагедиями Сумарокова изображает Херасков сложное переплетение политических и любовных интриг при дворе казанской царицы Сумбеки. При этом любопытно, что любовный элемент, которым обильно насыщена «казанская» часть поэмы, совершенно отсутствует в ее русской части. В этом смысле Херасков верен своим источникам, которые для русских эпизодов поэмы не давали никакого любовно-сюжетного материала.⁴² Столь различный подход к изображению борющихся сторон обусловлен общим взглядом Хераскова на смысл конфликта России с Казанским ханством: борьба России с Казанью — это борьба Запада с Востоком, христианства и магометанства. При этом магометанство выступает в поэме не столько в своем собственном качестве, сколько как вместилище всевозможных языческих суеверий, предрассудков, как порождение сил зла и тьмы вообще. Эти силы зла помогают казанцам против русского войска, призывая то нестерпимую жару (песни седьмая—девятая), то внезапные зимние морозы посреди лета (песня двенадцатая). Чарованию, волшебству, демоническим силам, помогающим Казани, противостоит православие русского воинства, святые и угодники христианские, побеждающие языческо-магометанскую нечисть. Таким образом, события в поэме развиваются как бы в двух сферах: человеческой и надчеловеческой. Но и в человеческих делах принимают самое непосредственное участие силы добра и силы зла, помогая своим избранникам или внушая им определенные поступки. Херасков последовал примеру Тассо, связав политические решения и военные действия враждующих лагерей с действием «неземных» сил.

10

Кроме указанной концепции, рядом с ней в поэме существует и другая, в которой отразились масонские взгляды Хераскова в период создания «Россияды». Борьба России и Казани, православия и магометанства в поэме иногда выглядит как борьба религии и атеизма, — точнее, как борьба масонского идеализма и атеистического материализма:

Злочастье войны во свете производит,
 Рукой писателей оно безбожных водит,
 И ядом напоив их каменны сердца,
 Велит им отрыгать хулы против творца.

(137)

Но не «религия» и не «политика» привлекли особенное внимание современников в «Россияде». Херасков был первым русским поэтом, смело обогатившим свой стиль пейзажностью, до него никем не воплощенной в слове. Так появляется у Хераскова в ночных пейзажах луна — обязательная принадлежность ночных картин Юнга или Оссиана. Опечаленная решением Иоанна идти на войну, царица уподобляется луне:

Толь смутной иногда является луна,
 Когда туманами объемлется она,
 С печальной томностью лице к земле склоняет,
 И вид блистательный на бледный пременяет.

(29)

Однако в понимании «чувствительности» Херасков остается в общем на позициях классицизма, продолжая рассматривать психологию личности

⁴² См.: Г. З. Кунцевиц. «Россиада» Хераскова и «Казанская история», ЖМНП, 1904, № 1, стр. 1—11.

как сумму свойств характера, рационалистически определяемых и постижимых. «Чувствительность» не становится в его представлении основным определением человека, какой она стала у Руссо и его последователей.

Ближе и доступнее Хераскову оказалась идея «говорящей живописи». Херасков уже знает о разнообразии светотени при различном освещении:

Отверз небесну дверь денницы перст златой,
Румяная заря встречалась с темнотою;
Где кисть простерта тень от света отличает,
Там зрение черты меж ими не встречает;
Смешенье сходное при утренних часах,
В слинном с ночью дни являлось в небесах;
Мрак тонкий исчезал, сияние рождалось,
И каждо бытие со светом пробуждалось.

Умеет увидеть Херасков и отражение предметов в воде:

Златыми тканями покрытые суда,
Изображала там струистая вода.

(215)

Влияние поэтических картин Хераскова на поэзию конца 1770-х—начала 1780-х годов особенно заметно в творчестве Державина. Одно из стихотворений, означавших выход Державина на дорогу самостоятельного поэтического творчества, его знаменитый «Ключ» (1779), адресовано «творцу бессмертной „Россияды“». Между державинским стихотворением и творчеством Хераскова имеются глубокие, внутренние связи. Херасков в «Россияде» обращается к изображению источника, водяного потока, и Державин, когда воспроизводил свою словесную картину источника в «Ключе», во многом следовал Хераскову, неизмеримо усложнив и обогатив словесный рисунок своего предшественника.

В этом же направлении двигался и Богданович. Напомним, что в «Россияде» Хераскова с живописной четкостью изображено шествие Фетиды по Волге:

С весельем влажные простря хребты свои,
Играют вокруг ее прозрачные струи,
Готовят легкие стези своей царице,
Седящей с скипетром в жемчужной колеснице:
Тритоны трубят вокруг в извитые рога.
Их гласы звучные приемлют берега
И погруженные во рвах седые пены
Поют с цевницами прекрасные сирены;
Там старый видится в середине нимф Нерей,
Вождями правящий богининых коней;
Глазы ее покров зефиры развевают
И в воздух аромат крилами изливают.

(215)

Но то, что у Хераскова дано в самых общих чертах, в «Душеньке» Богдановича предстало подробным, живописным и живым изображением триумфа Венеры, в котором каждый из участников зрелища (тритоны, сирены), стал персонажем особого эпизода.⁴³

Взамен двух строк Хераскова:

Тритоны трубят вокруг в извитые рога
Их гласы звучные приемлют берега

в «Душеньке» тритонам отведено 39 строк, у каждого из них свое место и своя роль в процессии.

⁴³ Возможно, что оба поэта исходили от одного и того же живописного изображения «Триумфа Венеры», так как создавали они свои «словесные картины» почти одновременно. Триумф Венеры есть уже в «Душенькиных психождениях» (1778).

Из двух поэтов-современников Богданович смелее, его картины динамичнее, живее, в них больше подробностей, не говоря уже о юморе, Хераскову совершенно чуждом.

«Душенькины похождения» (1778) — первая редакция «Душеньки» Богдановича — писались одновременно с «Россиядой»; в них чувствуется явно ироническое отношение к высокой эпической теме. Об этом, в частности, говорят явные переключки с «Елисеем» Майкова, как например в нарочито «сниженной» речи Венеры к Амуру:

Когда бы ты гонял помене голубей
И боле б помышлял об участи людей,
Но между тем как ты проводишь дни в игрушках
Оставил мать свою у Душеньки в прислужках...⁴⁴

Взяв в качестве сюжетной основы своей поэмы историю любви Амура и Психеи — один из самых поэтических мифов греческой литературы, Богданович сквозь стилизованную передачу старинного сказания у Апулея и лафонтеновскую переделку почувствовал народную, сказочно-фольклорную природу этой истории и потому сделал смелую для своего времени попытку ввести, как указал еще Карамзин, в свою поэму некоторые мотивы из русских волшебных сказок. Именно из русского сказочного мира появились в поэме Богдановича «службы» Душеньки Венеры: «Русская Душенька, — писал Карамзин, — служит только трудные, опасные службы богине, совершенно в тоне русских старинных сказок, и прекрасно: идет за живую и мертвою водою, к Змею-Горынычу, и так хорошо, с женскою хитростью, ублажает его...».⁴⁵ Через три десятилетия Ксенофонт Полевой повторил суждение Карамзина: «Немногие из поэтов наших, даже и современников, так хорошо знают и чувствуют прелесть старинных русских рассказов, как знал и чувствовал ее Богданович».⁴⁶

Античная по своему происхождению история Душеньки была перенесена Богдановичем на русскую почву и прочно в ней укоренилась. Дело не только в русских сказочных мотивах и персонажах. Богданович смело ввел в свою поэму быт, так же как до него это сделал В. Майков.

Так, перед отправкой Душеньки в путь, по указанию Оракула:

Велели сухари готовить для дороги.

(62)

Душенька, прощаясь с родней, говорит:

Чтоб только в путь ее прилично снарядили
И в колесницу посадили,
Пусть по воле лошадей,
Без кучера и без вожжей...

(63)

В дороге за Душенькой несут вместе с ее «хрустальной кроватью» все необходимые предметы женского дворянского обихода той эпохи:

Шестнадцать человек, поклавши на подушки,
Несли царевнины тамбуры и коклюшки,
Которы клала там сама царица-мать,
Дорожный туалет, гребенки и булавки
И всякие к тому потребные прибавки.

(63)

⁴⁴ И. Ф. Богданович. Стихотворения и поэмы, стр. 32. (В дальнейшем страницы этого издания указаны в тексте).

⁴⁵ Н. Карамзин, Сочинения, т. 8, М., 1820, стр. 207.

⁴⁶ «Московский телеграф», 1832, № 8, стр. 534.

Изгнанная из дворцов Амура, Душенька увидела себя —

Лежащу в платьице простом и ненарядном,
В какое Душеньку, в несчастье бесприкладном,
Оставив выкладки и всякие махры,
Родные нарядили. . .

(97)

Собираясь покончить с собой, Душенька

Пошла, заплакала, с платочком на глазах.

(100)

Когда Душенька голодна —

Потребно было ей, ко укреплению сил
Ломотик хлеба скушать.

(102)

Сестры Душеньки, собираясь ехать к Амуру,

В богаты платья нарядились;
Не прочли белил, ни мушек, ни румян,
Опрыскались водами,
Намазались духами. . .

(124)

Все эти пока еще разрозненные черты русского дворянского быта и домашней обстановки в какой-то мере соотносят поэму с жизнью. Все в ней происходящее перестает быть только сказкой, отвлеченные персонажи идиллий и эклог заменяются пленительным и человеческим образом Душеньки. Богдановичу удалось вдохнуть жизнь в условную фигуру лафонтеновской Психеи, представив ее живой, современной девушкой из дворянской семьи средней руки. Его Душенька в смысле естественности поведения и живости нрава превосходит все, что было создано в русской поэзии до «Светланы» Жуковского и «Руслана и Людмилы» Пушкина. То сочетание простодушия и любопытства, которое характеризует пушкинскую Людмилу, уже есть в Душеньке. К Богдановичу восходит и самый тон авторского рассказа в первой пушкинской поэме с его иронией и прямыми обращениями автора к читателям, отступлениями и перерывами повествования.

Херасков очень редко решается в «Россияде» обратиться к читателям своей поэмы прямо. Богданович делает это часто и охотно:

Но можно ль описать пером
Царя тогда с его двором,
Когда на верх горы с царевной все явились?
Читатель сам себе представит то умом,
Я только лишь скажу, что с нею все простились. . .

(66)

Иногда такое обращение включает в себя и вопрос к читателю:

Но как представился тогда его очам
Предмет любви постоянной?
Несчастлива Душенька, в печали несказанной,
Не ела, не пила, не зрела света там.
Читатель должен знать сначала,
Что Душенька тогда лежала;
Но боком иль ничком,
Спала или дремала,
Не ведаю о том. . .

(125)

Ирония в поэме Богдановича является характерной чертой авторского отношения к событиям, к предмету рассказа. Ирония не оставляет поэта и тогда, когда его героиня находится в опасности или попадает в трудные положения. Улыбка, с которой он рассказывает о радостях и горестях Душеньки, его шутливость создают в представлении читателей особый, «литературный» образ автора, который становится одним из персонажей поэмы, позднее в сознании новых литературных поколений он может заменить реальную фигуру поэта. Так и произошло с Богдановичем в первой четверти XIX в. Решающее слово сказал Карамзин, в статье которого условно-литературному облику Богдановича, легкомысленного и добродушного поэта-эпикурейца, была придана одновременно и художественная законченность и видимость исторической правды. Богданович-поэт в «Душеньке» выразил себя как певец прекрасного и гармонического, образу поэта (самому себе) он не придал ни бытовой конкретности, ни исторической перспективы. Автор «Душеньки» живет только в мире красоты и поэзии. Поэма Богдановича с особой полнотой выразила устремления русского классицизма на «эстетической» стадии его развития.

Глава третья

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА. ДЕРЖАВИН

1

Только в конце 1770-х годов Г. Р. Державин (1743—1816) включился в основную линию поэтического движения эпохи. Более полутора десятка лет понадобилось ему, чтобы обрести собственную поэтическую манеру. Ровесники Державина, литераторы круга «Полезного увеселения» (1760—1762) — Богданович, В. Майков, Ржевский, начинали с совершенно зрелых, вполне «литературных» стихов. Они, как несколько ранее Н. Поповский или А. Дубровский, могли опереться на теоретические положения и художественную практику основателей русского классицизма — Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, а проходили они свою литературную выучку часто и под «присмотром» признанных авторитетов.

Почему же поэтическая судьба Державина оказалась такой непохожей на обычную литературную биографию его современников?

Отчасти в этом повинны обстоятельства и условия, в которых пришлось жить Державину в юности, а затем и на военной службе: ему так и не удалось установить какие-либо связи с уже сложившимися литературными группами и кружками. В то время как его более молодые современники выпускали книгу за книгой, занимали видные места на русском Парнасе, удостаивались одобрительных и подробных характеристик в «Опыте исторического словаря российских писателей» (1772) Н. И. Новикова — первом обзоре новой русской литературы — Державин довольствовался сомнительной известностью автора сатирических «прибасок» на гвардейские полки. Державин узнавал теорию и практику русской поэзии не в порядке личной учебы у кого-либо из старших поэтов или признанных учителей. Отчасти его отношение к современной поэзии, к Ломоносову и Сумарокову, — отношение человека со стороны, а не участника литературного движения, для которого с именем каждого выдающегося поэта обязательно связывается представление об определенной поэтической системе. Державину приходилось ощупью разбираться во всей сложности литературного движения эпохи, пробовать свои силы в разных жанрах и манерах, подражая то Сумарокову, то Ломоносову, а то и Хераскову или Ржевскому.¹ Он искал ответа на свои запросы в доступных ему теоретических сочинениях Ломоносова и Тредиаковского, в работах популярных теоретиков классицизма XVIII в., таких как Баттё.

У Тредиаковского он брал собственно технологию поэтической работы, представление о ритмике и строфике, о жанрах, у Ломоносова — общие принципы поэзии, общее представление о высоком стиле, его природе и специфике, у Сумарокова — разговорность и сниженность поэтического языка.

¹ Г. А. Гуковский. Первые годы поэзии Державина. В кн.: Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 185—194.

Отношение его к наличному репертуару современной русской поэзии определялось привитым теорией взглядом на поэзию как собрание образцовых произведений во всех жанрах. От начинающего поэта требовалось только настойчиво изучать образцы и подражать им. Так Державин и поступал, в «кропании стихов, стараясь научиться стихотворству из книги о поэзии, сочиненной г. Тредьяковским, и из прочих авторов, как гг. Ломоносова и Сумарокова. Но более ему других нравился, по легкости слога, . . . г. Козловский».² «Легкость» слога в противоположность «громкости» и «парению» одических поэтов, покойного Ломоносова и живого, плодovitого и высочайше «ободряемого» Василия Петрова, была одним из самых существенных принципов творчества учеников Сумарокова, группировавшихся вокруг Хераскова.

Державин подражает Сумарокову и его ученикам во всех малых поэтических жанрах — эпитафиях, эклогах, песнях. Некоторые его песни живо напоминают манеру Сумарокова:

Ко мне ты страстью глеешь,
А я горю тобой;
Ты жизнь во мне имеешь,
Я жив твоей душой.³

Подражает в это время Державин и ученикам Сумарокова, таким как блестящий версификатор Ржевский.

Внимательное изучение различных образцов малых жанров не мешает Державину одновременно писать оды и эпистолы, в которых волей-неволей он следует Ломоносову и не скрывает свою зависимость от «росского Пиндара»:

Ты, Муза, бурь стремясь в вершины,
Как мой восторг несись, шуми,
Триумфы пой Екатерины,
Воспой, начни, звучи, греми. . .
Не баснь о ней мной здесь вещает,
Но правда в Ломоносов след.

(Fragmentum, 1772; III, 256—257)

Настойчивое желание освоить одическую манеру Ломоносова приводит к неожиданному результату — к обесмысливанию ломоносовских метафор (*стрясси светил. . . блеск; бурь стремись в вершины*) и к превращению высокого стиля ломоносовской оды в какое-то его сниженное подобие.

Ломоносовский «высокий слог» не дается Державину, несмотря на упорное стремление понять секрет этого стиля. Иногда Державину кажется, что никакого секрета в сущности и нет, что можно написать высокую оду и без ломоносовской ее формы, прямо и просто излагая суть дела:

Начто ж на горы горы ставить
И верх ступать как исполн?
Я солнцу свет могу ль прибавить,
Умножу ли хоть луч один?
Твои, монархиня, доброты,
Любовь, суд, милость и щедроты
Без украшения сияют!
Поди ты прочь, витийский гром!
А я, что Россы ощущают,
Лишь то моим пою стихом.

(«Ода Екатерине II»,
1767; III, 242)

² Г. Р. Державин, Сочинения. С объяснит. примеч. Я. Грота, т. VI, СПб., 1871, стр. 443. (В дальнейшем сноски на это издание (тт. I—IX, 1864—1883) даются в тексте с указанием тома и страницы).

³ Державин. Стихотворения. Ред. и вступительная статья Г. Гуковского. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1933, стр. 406.

Отбрасывая в ломоносовской оде «поэтическое», Державин заменяет пафос незамысловатой дидактикой и стандартной моралью. Ода превращается в рассуждение, лишенное эмоциональной силы и не обогащенное каким-либо другим поэтическим элементом.

Печать отвлеченного дидактизма лежит и на первом поэтическом сборнике Державина — «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» (1776). Державин на склоне лет говорил, что эти оды «писаны весьма нечистым и неясным слогом» (III, 273). Дмитриев, оценивая эти стихи как современник и один из первых читателей, отметил, что в них уже сказались «благородная смелость, строгие правила и резкость в выражениях». Но все эти превосходные качества существуют вне поэтического воплощения темы, которого Державин еще не нашел. И только в самом конце 1770-х годов он выработал свою поэтическую манеру, создал свою оду. Остолопову он говорил о своих ранних стихах: «Всех сих произведений автор сам не одобрял потому... что он хотел подражать Ломоносову, но чувствовал, что талант его не был внушаем одинаковым гением: он хотел парить и не мог постоянно выдерживать красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности, а для того в 1779 году избрал он совершенно особый путь» (III, 241).

«Невыдержанность» «красивого набора слов» бросается в глаза при чтении «читалагайских» и других ранних од Державина. У него иногда встречаются такие сочетания понятий разной степени «высокости», которые приобретают неожиданно комический характер:

*Я сделал мавзолеей сим вечный
Из горьких слез моих тебе*
(III, 299)

*К чему послужит вождя шум,
Когда не щит он государства.*
(III, 296)

*А там вы (громы, — Ред.) с вящшею грозою,
Торжеств усилившись росою,
И прах сметете, где он был...*
(III, 265)

Именно это имел в виду Державин, когда в старости сетовал на «нечистоту» и «неясность» слога своих ранних стихов. Отсюда и колебания в выборе образцов для подражания. Но причина этих колебаний лежала глубже, чем представлялось позднее самому Державину, не в его неспособности «подражать» Ломоносову и «постоянно выдерживать» ломоносовскую одическую манеру, а в отсутствии у него собственного поэтического мироощущения, собственного поэтического представления о жизни. Выбор «особого пути» в поэзии, который так нелегко дался Державину, был одновременно и процессом выработки определенного взгляда на человека, на общество, на их взаимные отношения. Именно этого не хватало Державину в пору его долгого литературного ученичества.

2

К 1770-м годам в поэзии русского классицизма существовали две основные концепции человека, разработанные Ломоносовым и Сумароковым.

Ломоносовский человек — это «герой», деятель, творец и созидатель, гражданин и патриот. Начало гражданственное определяет идеал чело-

века, возникающий из всей совокупности одического творчества Ломоносова. Всякую попытку противопоставить частную волю разумному миропорядку Ломоносов осуждает решительно и бесповоротно. В давнем споре Иова с богом — одним из самых сильных в мировой поэзии выражений протеста личности, страдающей от невзгод и несчастий, порожденных общим неустройством мира, — Ломоносов на стороне миропорядка («бога») и внушает человеку идею подчинения необходимости. Ломоносовский идеал человека проникнут стоической убежденностью в непреложности этических норм, в полярности добра и зла и в конечном торжестве первого. В ломоносовской поэзии нет темы смерти, а если о ней говорится в некоторых переложениях псалмов, то без какой бы то ни было попытки философской постановки этой проблемы.

Другая концепция человека, дополняющая ломоносовскую, была разработана в трагедиях и песнях Сумарокова. Человек у Сумарокова сознает всю законность и правильность идеала стоической гражданственности, он к ней стремится всеми силами своей души, но на пути к этому идеалу возникают препятствия в виде таких устремлений личности, которые не предусмотрены идеальной нормой поведения или ею категорически отвергаются. Человек у Сумарокова изображается на пути к идеалу, в борьбе с самим собой и с внешними препятствиями. Внутренняя жизнь личности, рефлексия и самоанализ составляют основное содержание того человека, который создан был в творчестве «нежного» Сумарокова. Он как бы дополнял ломоносовского героя, показанного уже сложившимся и готовым к подвигу. У Сумарокова героизм — это самопреодоление, это победа над самим собой.

Державин усвоил обе эти концепции. «Ломоносовское» представление о высоком общественном предназначении человека у него сосуществует, не смешиваясь с «сумароковским». Державин, однако, не только воспринял поэтические принципы своих учителей, он внес существенно новое в поэзию классицизма тем, что ввел самого себя — поэта — в оду.

В творчестве Ломоносова его человеческий облик и его человеческие, личные, не общественные, не официально-служебные отношения не получили почти никакого отражения — хотя в сатирических, полемических стихах на литературные темы Ломоносов высказывается с той свободой выражения и суждений, которая была, по его мнению, неуместна в торжественной оде. Державин этот запрет на личное и биографическое отменил. Он стал появляться в одах, адресованных царям, уже не только как поэт, певец величия и красоты, но и как человек, чиновник-службист, семьянин, жертва преследований своих недоброжелателей-вельмож, борец за правду, общую и частную.

В стихах, обращенных к императрице Екатерине, в оде «Благодарность Фелице» он себя отделяет от поэтов высокой темы:

Когда небесный возгорится
В пиите огонь, он будет петь —

(I, 155)

говорит Державин о каком-то другом поэте, вернее вообще о поэте высокой темы, охваченном «огнем» вдохновения, сошедшего с «небес», т. е. от богов, от муз.

У самого же Державина — другие условия творчества:

Когда от бремя дел случится
И мне свободный час иметь...

(I, 155)

Державину, как мы можем заключить из этих слов, не до вдохновения, не до поэзии. «Бремя дел», по-видимому, каких-то служебных обязанностей, поглощает все его время, оставляя «случайно» какой-либо час-другой для стихов.

Но вдохновение, которое все же может прийти к поэту, заставляет его пренебречь всем (кроме службы), всеми видами светского времяпрепровождения:

Я праздности оставлю узы,
Игры, беседы, суеты;
Тогда ко мне придут музы,
И лирой возгласишься ты.

(I, 156)

Сквозь всю мишуру повседневности пробивается поэзия, и тогда «небесный» порыв, божественное вдохновение приходит к Державину, и выражено это таким же высоким слогом — «приидут музы». Державин, сначала представший в этом стихотворении перед нами как автор случайно сочиненных стихов, становится поэтом божьей милостью, другом муз, пророком и провозвестителем высоких истин.

Поэзия в изображении Державина двулика; поэт «поет» и «творцу хвалы духовны» и «добрых... царей», т. е. так же как до него делали Ломоносов и все, следовавшие российскому Пиндару, одописцы; он прославляет и Екатерину, точно так же как Ломоносов прославлял Елизавету Петровну. Поэт в представлении Державина — выразитель живого чувства нации, «эхо русского народа», как позднее скажет Пушкин, но говорит он не только от имени народа или нации, но и от своего собственного имени. Мир высокого и великого как бы потеснился и освободил в державинском творчестве место для частной жизни поэта, его личных и служебных отношений:

А если милой и приятной
Любим Пленирой я моей,
И в светской жизни коловратной
Имею искренних друзей,
Живу с моим соседом в мире:
Умею петь, играть на лире:
То кто счастливее меня?

(I, 118)

Так на равных правах с обязательным идеалом нравственного стоицизма и служения добродетели утверждается в поэзии Державина горадианско-эпикурейский идеал золотой середины, умеренности требований к судьбе, словом, пафос частной жизни со всеми ее домашними радостями и утешениями. Однако полностью вытеснить высокую, гражданственно-политическую, государственную тематику из поэзии Державина тематика «домашняя», «житейская» не смогла, они развивались в его творчестве, вступая в сложные отношения и попеременно то одерживая верх, то отступая на периферию в стихи случайного характера. Преобладание частных мотивов над общеполитическими и общенравственными, обозначившееся в поэзии Державина на рубеже 1770—1780-х годов, сменяется с начала 1780-х и до середины 1790-х годов вновь преобладанием оды торжественной со свойственной ей тематикой государственных событий и политических вопросов. С середины 1790-х годов частная, домашняя тема опять начинает преобладать в поэзии Державина, получив отражение в особом сборнике («Анакреонтические песни», 1804), хотя Державин по-прежнему считает своим неперменным долгом откликаться на ход политических и военных событий современности.

Однако возвращение к темам частной жизни в середине 1790-х годов не являлось простым возвращением к тому, с чего начинал Державин «свой», ломоносовский, путь.

Тогда, в конце 1770-х годов это был общий пафос утверждения своего, особого положения в литературе. С середины 1790-х годов Державин, у которого за плечами десятилетие литературного успеха, о себе пишет главным образом, как о поэте, а уже потом, между прочим, о своих служебных успехах и неудачах.

В общем представлении поэтов классицизма о мире неперменным элементом входило понятие о боге как перводвижателе, как демиурге.

Как Ломоносов, Державин постигает человека в соотношении с богом, т. е. с воплощенной в представлении о боге идеей естественной и исторической необходимости. Но в отличие от Ломоносова Державин решает спор человека с богом при помощи прямой ссылки на религию, на веру. Ода «Успокоенное неверие» (1779) представляет собой очень близкое к ломоносовской «Оде, выбранной из Иова», развитие темы сомнений в благости творца, а следовательно, и всего мироустройства. Державинский бог так отвечает человеку на его жалобы:

Он всей природой мне вешает:
«Испытывать судьбы забудь,
Надейся, верь — и счастлив будь!»⁴

(I, 75)

Необходимость привлечения веры в качестве наиболее убедительного аргумента в пользу смирения перед премудростью творца связана с темой смерти, еще чуждой поэзии Ломоносова.

В лучших одах Державина, посвященных философско-поэтическому постижению предназначения и участи человека, таких как «На смерть князя Мещерского», «Бог», судьба человека, его жизненный путь изображается под знаком гибели и смерти, от которых нет спасения никому, перед которыми равны все — и «царь», и «раб». Но если по отношению к миру человеческое поведение должно соразмеряться с верой в некую непостижимую и непреодолимую силу («кого мы называем бог»), то человек, как существо общественное, не может жить без веры в установленный общественный и исторический порядок. Без веры невозможно сохранение нормальных отношений между людьми, сохранение человеческого общества. В оде «На смерть князя Мещерского» грандиозное зрелище мира и человечества, над которым возвышается «бледна смерть», заканчивается неожиданным, на первый взгляд, выводом:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с честною твоей душою
Наградой чти судеб удар.

(I, 94)

Такой вывод был возможен потому, что в поэзии Державина мирно уживались два представления о человеке, условно говоря, «ломоносов-

⁴ Ср. у Ломоносова:

Он все на пользу нашу строит,
Казнит кого или покоит.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси.

(М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 392)

ское» и «сумароковское», в которых отразилось двойственное отношение к человеку всей просветительской мысли XVIII в.

В конкретных условиях русской общественной жизни, в рамках, какие ставила литературному развитию политика просвещенного абсолютизма, признания в литературе возможно было добиться не обходным путем отказа от политико-государственной проблематики, но разработкой ее в свете своих представлений о человеке. Для того чтобы утвердить свое право говорить от имени нации, право до него завоеванное только Ломоносовым и Сумароковым, Державину надо было высказаться на те темы и по тем вопросам, которыми занимались его прославленные предшественники.

Право на продолжение ломоносовского дела в поэзии в 1770-е годы официально было утверждено за Петровым. Логика общественной борьбы и литературного развития заставили Державина обратиться сначала к тематике, разработанной Петровым, а несколько позднее — и к жанру, избранному Петровым, — к похвальной оде.

3

Традиция поэзии русского классицизма требовала от молодого поэта разработки одического жанра, однако опыт послеломоносовского развития русской оды не удовлетворял новое поколение поэтов, сформировавшихся ко второй половине 1770-х годов.

Официально признанная и всячески поощряемая линия в жанре оды была представлена с конца 1760-х годов Василием Петровым и множеством уже совершенно бездарных, но плодовитых стихотворцев. Имена некоторых из них в слегка измененной форме привел в своей «Сатире I» (1780) Капнист.⁵ Капниста поддержал Хемницер в басне «Черви», напечатанной в сентябре 1780 г. в «Санктпетербургском вестнике» и в стихотворном «Письме к г. К., сочинителю сатиры I», оставшемся в рукописном виде и в печать не попавшем. Солидарность обоих поэтов в борьбе с официальной поэзией была не просто выражением их дружеских чувств, а сознательно избранной литературно-общественной позицией того кружка, который позднее в научной литературе стал называться кружком Державина. Борьба с одическим потоком была борьбой общественной в полном смысле этого слова. Хемницер в своем «Письме» проводит разграничение между одами, посвященными истинным героям и патриотам, и сервильными стихами в честь недостойных карьеристов и интриганов:

Коль, например, скажу, что город штурмом взял
С погонщиками кто в пустой в него вбежал
И «виват!» на валу кричал на всем просторе, —
Что скажет свет тогда о сем подобном вздоре?
Иль если орден кто за лошадь получил,
Котору к месту он, по счастью, подарил,
А я скажу; что тот за храбрость орден носит,
Кто трусостью своей военный чин поносит, —
Ведь осрамят меня и скажут, что мой стих
Из гнусных сочинен прибытков лишь одних.⁶

В этой борьбе молодых поэтов против сервильного стихотворства и официозной одической поэзии особое место отводилось борьбе против Василия Петрова, одаренного поэта, целиком поставившего свой талант

⁵ В. В. Капнист, Собрание сочинений в двух томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 73.

⁶ И. И. Хемницер, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1963, стр. 172.

на службу правительству. И потому-то в «Сатире I» Капниста Петрову уделено восемь строк:

Пинтом Чуднов быть взяв на себя обузу,
Неволею своей летать заставил музу,
Свой мелкомысленный славенорусский бред
За образец ума и вкуса выдает;
Но он бы с Рубовым со временем сравнялся,
За пышной мыслию когда бы не гонялся
И не старался бы, желая вверх парить,
В стихах своих луну зубами ухватить.⁷

Петров считал себя продолжателем поэтического дела Ломоносова и его законным наследником. В действительности стилистика Петрова основывалась на иных принципах словоупотребления и одической композиции. Ломоносов подчинял оду развитию определенной темы-понятия (свет, красота, огонь), которая проходила уже у него как словесная тема через всю оду, придавая ей железную стройность конструкции и последовательность развития поэтической мысли.

В одах Петрова конца 1760-х годов еще заметно стремление следовать этому ломоносовскому принципу. В оде «На войну с турками» (1769) «турецкую» тему он окружил группой понятий мрачных, рисующих турок как силу зла и ада. Ода начинается этой нотой:

Султан ярится! ада дщери
В нем фурии раздули гнев...
И криками ночные враны
Предвозвещающая кровь и раны
Все полнят ужасом места.⁸

Картины сражений, осад, морских боев оказались тем новым, что внес Петров в поэтику русской оды. В «Рассуждении об оде» Державин особо остановился на значении таких словесных картин. Он писал: «Блестящие, живые картины, то есть, с природой сходственные виды, которые мгновенно мягких или чувствительных людей поражают воображение и производят заочно в них фантазию (мечты) или фантастические чувства. Картины сии в лирической поэзии (не говоря об эпической) должны быть кратки, огненной кистью, или одною чертою величественно ужасно или приятно начертаны» (VII, 550). Среди «приятных» картин Державин привел пример из Петрова:

Как свод небес яснеет синей,
По нем звезд бездна расслана;
Древа блестящ кудрявит иней
И светит полная луна;
Далече выстрел раздастся,
И дым, как облак, кверху вьется.⁹

(«Потемкину, 1775)»

В том же «Рассуждении», касаясь понятия «разнообразия», т. е. смены «картин» в оде, Державин пишет: «Образцы разнообразия относительно картины можно видеть в одах Пиндара и Горация. Ломоносов ими наполнен. Прочие наши поэты, а особливо Петров, показывают его довольно» (VII, 542). Пример из Петрова Державин приводит и тогда, когда говорит о таком свойстве одического слога, который он называет «новостью». Он пишет: «Новость, или необыкновенность чувства и выражений, заключается в том, что когда поэт неслыханными прежде на его

⁷ В. В. Капнист, Собрание сочинений, т. I, стр. 70—71.

⁸ В. Петров, Сочинения, ч. I, СПб., 1811, стр. 33.

⁹ Там же, стр. 116.

языке изречениями, подобиями, чувствами или картинами поражает и восхищает слушателей, излагая мысли свои в прямом или переносном смысле так, чтобы они по сходству с употребительными, известными картинами, или самою природою, по тем или другим качествам, невзирая на свою новизну, тотчас ясны становились и пленяли разум» (VII, 547). Пример новости из Петрова приводится такой:

Я зрю плывущих Эти победоносный строй.
Их паруса — криле; их мачты — лес дремучий! ¹⁰

Но, помимо таких «новостей» поэтического красноречия, которые запомним современникам и входили в поэтическое сознание эпохи, Петров оснащал свои оды (именно оды, а не послания, написанные в другой тональности) словами и оборотами необыкновенной высоты, редкости и трудности понимания:

Война подобна лютой буре
И вихрю оных творец,
Что все колеблет во натуре,
Насильный кротости борец,
Исполнясь мечт уму несродных
Течет пожрати земнородных,
Надмен оградой крепких лат
Шумлив и бешенством крылат.¹¹

(«Потемкину», 1775)

В этой картине — уподоблении войны буре — собраны именно те свойства стиля Петрова, которые давали основание Капнисту в «Сатире I» назвать его «славенорусским бредом». Помимо собственно славянизмов («течет пожрати»), самое строение периода нарочито затруднено, хотя в сущности ничего особенно сложного поэт не говорит. Петров с паразитической настойчивостью ломает ломоносовскую логику одического синтаксиса и возрождает инверсированную речь, следуя Третьяковскому.¹²

Петров скомпрометировал самый жанр оды, и поколению, входившему в литературу во второй половине 1770-х годов, нужно было найти для этого жанра новую идейно-философскую и эстетическую основу и новое стилистическое воплощение. Поэтому выработать новую поэтическую манеру Державин предпочел в других жанрах, в которых можно было начать с решения частных стилистико-эстетических проблем, не касаясь еще самой природы жанра похвальной оды.

4

В поэтическом самоопределении Державина видная роль принадлежала его новым друзьям-поэтам — Н. А. Львову, В. В. Капнисту, И. И. Хемницеру. Они находились в курсе новейших событий европейской литературной и художественной жизни и были полны самых смелых литературных планов. «Сатира I» Капниста — это литературный манифест кружка; «Басни и сказки» (1779) Хемницера — его первое серьезное поэтическое выступление. Хемницер был после Сумарокова крупнейшим баснописцем в русской литературе 1770-х годов; его творчество совершенно затмило весьма богатую численно басенную продукцию Хераскова, В. Майкова, Ржевского, Аблесимова и многих других. Хемницер выпустил первый сборник басен в том же самом 1779 г., к которому Державин относит начало своего самостоятельного творчества.

¹⁰ Там же, стр. 110.

¹¹ Там же, стр. 113—114.

¹² См.: Г. А. Гуковский. Петров. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 359—362.

«Басни и сказки NN», как назвал свой сборник Хемницер, были новаторским явлением в этом жанре.

В баснях Сумарокова и его последователей высмеивались частные примеры нарушения норм разумности и нравственности. Басенные персонажи Сумарокова порочны и глупы, тогда как законы, на которых держится мир, разумны и правильны. Комизм в баснях Сумарокова — это результат столкновения нелепого, неразумного, противоестественного с тем идеалом разумного и правильного, который существует в сознании баснописца.

Басенный мир Хемницера совсем иной, с иным соотношением идей и вещей. Хемницер высмеивает не частную глупость и неразумность, а общую нелепость, неправильность всего строя жизни. В мире его басенных персонажей все происходит наоборот, навыворот. В этом «превратном» свете «невежды» судят о талантах («Писатель»), «ослы» учат «коней», как надо бегать («Конь и осел»), счастье всегда на стороне дураков («Умирающий отец», «Пожилой гадатель»), глупость в обществе всегда берет верх над умом («Земля хромоногих и картавых», «Медведь — плясун», «Лев, учредивший совет»), уважаются не личные достоинства, а богатство и чины («Обоз», «Боярин Афинский», «Барон», «Богач и бедняк»).

Басни Хемницера не так смешны, как сумароковские, в них преобладает сатира на общие свойства человеческого рода, на пороки и привычки, свойственные всем народам, всему человечеству. Поэтому у него басенные сюжеты гораздо менее русифицированы и социальное в них менее конкретно. Очень часто у него — это «богачи» и «бедняки» без более ясного определения сословной принадлежности. Пафос хемницеровской басенной сатиры в обличении неустройства всего человеческого общества с точки зрения передовой философской мысли века.¹³

Во втором сборнике басен 1782 г. Хемницер усилил сатирический элемент за счет изображения судебных («Стряпчий и воры», «Два богача») и общегосударственных неустройств («Лестница», «Дележ львиный»), а среди басен, оставшихся неизданными, имеются еще более смелые политически («Привилегия», «Добрый царь»). Однако точка зрения на мир, исходная позиция баснописца не изменились. Сумароков или Майков обращались к читателю с категорической и непримиримой укоризной; Хемницер со своим читателем ведет беседу на равных правах, он не дает ему почувствовать свое превосходство.

Рассказчик басен у Хемницера имеет перед читателем только относительное преимущество — определенный жизненный опыт. Рассказывая каждый конкретный случай, Хемницер нечувствительно ведет читателя к определенному общему выводу, а за этой системой выводов стоит общее мировоззрение автора: «...уравновешенность отрицания, выродившегося в общее недовольство устройством мира и человека».¹⁴

В басне «Крестьянин с ношею» автор говорит от своего имени:

Коль часто служит в пользу нам,
Что мы вредом себе считаем!

.....
Коль часто счастье несчастьем зовем,
И благо истинно, считая злом, клянем!
Мы вечно умствуем и вечно заблуждаем.¹⁵

¹³ См.: В. Э. Вацуро. К вопросу о философских взглядах Хемницера. В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII век. Сб. 6. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 129—145.

¹⁴ Г. А. Гукровский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939, стр. 320.

¹⁵ И. И. Хемницер, Полное собрание стихотворений, стр. 65.

Показать своим читателям их «заблуждения» и ошибки взамен ложных представлений о жизни, внушить истину — такова задача, которую ставит перед собой Хемницер-баснописец и которой он подчиняет и тематику, и стилистику своих произведений.

Хемницер совершенно не заботится не только об индивидуализации речи своих басенных персонажей, но и о придании ей какой-либо характерности. Все его персонажи говорят одним и тем же вполне литературным языком. Глупый и робкий Осел говорит, так же как умный и смелый Конь, хвастливая Часовая стрелка ничем не отличается по языку от других деталей часового механизма, занятых полезной работой. Авторский рассказ в баснях Хемницера очень сходен по своей стилистике с речами персонажей. Автор только больше знает, чем его герои, ему открыто многое, о чем басенные персонажи и не догадываются. Хемницер очень тщательно избегает комических несоответствий и неестественных сочетаний человеческих и животных свойств. Его басенные звери во всех своих поступках не выходят за рамки общечеловеческого, и собственно звериного в них очень мало.

Николай Львов был не только поэтом, его разнообразные служебные и художественные интересы включали и архитектуру, и скульптуру, и живопись. Львов был в курсе современных течений эстетической мысли и художественной критики. Скорей всего с его помощью Державин мог познакомиться с этими новыми эстетическими веяниями. Державин называет поэзию «говорящей живописью» и определяет ее назначение как создание «картин». Действуя в духе Дидро, сочинившего сотни программ для живописцев, Львов для многих видных живописцев и скульпторов эпохи сочинил «программы», по которым уже писались картины или создавались статуи. Так, в стихотворении Державина «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (1780) есть следующая строфа:

Человечество тобою,
Истина и совесть в суд
Сей начальствовать страну
С велелепием идут;
Благодать на них сияет,
Монумент изображает
Твой из радужных лучей;
Злость повержена скрежещет
В узах Ябеда трепещет...

(I, 97—98)

Стихи эти, как объяснял впоследствии сам Державин, «есть список с того барельефа, который был в сенате в зале общего собрания, работы г. Рашета, изобретения г. Львова...» (III, 602—603).

В «Ключе» (1779) Державин соединил аллегорическое изображение источника с серией последовательно сменяющих друг друга «картин» этого же источника в разном освещении в зависимости от смены дня и ночи. «Ключ» начинается с аллегорического изображения источника:

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых деревьев,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес,
Прекрасный вижу я источник.

(I, 77—78)

По правилам аллегории именно так следовало изображать «источник» в живописи и скульптуре.¹⁶ Аллегория переходит у Державина в живо-

¹⁶ «Река изображается в виде старика с длинными волосами и густою бородою, увенчанного венком из тростника, лежащего в камыше и облокотившегося на сосуд, из коего течет вода» (Нестор Амбодик. Символы и эмблемы. СПб., 1786).

писное воспроизведение того же самого явления, которое сначала изображалось аллегорически, условно.

В художественной критике второй половины XVIII в. проблема аллегории вызывала самые разноречивые суждения. Дидро, не отрицая необходимости аллегорического решения определенных сюжетов, категорически возражал против смещения аллегорических и реальных предметов в пределах одного произведения искусства.¹⁷ Винкельман считал аллегорию равно необходимой и в живописи, и в поэзии.¹⁸ Поэтому, вопреки советам Дидро, протестовавшего против смещения аллегории с реальными предметами, в стихотворениях Державина они находятся в самом непосредственном соседстве.

Методу сочетания аллегорических изображений с реальными явлениями или предметами Державин оставался верен на всем протяжении своего творческого пути. Уже в «Ключе» вслед за аллегорическим началом идут невиданные еще в русской поэзии по своей яркости, смелости колорита и живописной выразительности словесные «картины»:

Когда в дуги твои серебристы
Глядится красная заря,
Какие пурпур огнисты
И розы пламенны, горя
С паденьем вод твоих катятся.

(I, 78)

И далее Державин показывает, как меняется источник в зависимости от освещения его берегов в разное время дня и ночи:

Багряным брег твой становится,
Как солнце катится с небес;
Лучом кристалл твой загорится
В дали начнет синеться лес...

(I, 79)

В свои стихи Державин включает описания живописных и скульптурных аллегорий, с особенной охотой изображая словом произведения искусства, созданные по программам Львова.

В «Видении мурзы» (начато в 1783 г., напечатано в 1790 г.) описан портрет Екатерины II работы Д. Г. Левицкого, выполненный по программе Львова. Как разъяснил Левицкий в своем ответе Богдановичу на стихи, посвященные этому портрету, он хотел изобразить Екатерину «законодательницей», более того, жрицей Фемиды, «богини правосудия»; сжигая на алтаре снотворные маковые семена, Екатерина жертвует «драгоценным своим покоем для общего блага». Никаких царских регалий на Екатерине нет: «Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венком, украшающим гражданскую корону». Екатерина по замыслу Львова и в исполнении Левицкого — это идеальная правительница, просвещенная государыня, служительница правосудия и закона.

В стихах Державина воспроизведена и форма, и сущность образа, созданного Левицким:

Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена,
Сошла — и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.

¹⁷ Д. Дидро, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, М., 1946, стр. 250—251.

¹⁸ См.: Е. Я. Данилко. Изобразительное искусство в поэзии Державина. В кн.: XVIII век. Сб. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 177.

Одежда белая струилась
На ней серебряной волной,
Градская на главе корона,
Снял при персях пояс злат;
Из черноогненна виссона,
Подобный радуге, наряд
С плеча десною полосую
Висел на левую бедру.¹⁹
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару,
Сжигая маки благовонны,
Служила вышню божеству.

(I, 161—162)

Портрет словесный в точности соответствует портрету живописному, цветовая гамма — реальному соотношению тонов и красок в портрете. В поэзию Державина вместе с аллегориями, заимствованными из живописи и скульптуры, проникает и колористический, конкретный эпитет:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна:
В серебряной своей порфире
Блестаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

(I, 157—158)

5

Откликаясь на события государственной жизни, Державин еще и в конце 1770-х годов неуверенно отыскивал свой путь в поэзии. Одним из первых опытов Державина в создании од «на случай» в новом духе предшествовали следующие обстоятельства: в декабре 1777 г. у Павла Петровича, официального наследника русского престола, родился сын, будущий российский император Александр I. Не любя и опасаясь своего сына Павла, Екатерина прочила себе в наследники внука. По этой причине рождение Александра Павловича стало событием государственного значения. Державин также стал одним из авторов од, посвященных появлению на свет августейшего внука Екатерины. Как он объяснял позднее, говоря о себе в третьем лице: «На тот случай была сочинена автором ода и в 1777 г., то есть в самый год рождения его величества: но как не в соответственном дару автора вкусе, а в ломоносовском, к чему он чувствовал себя неспособным, то та ода в сочинениях его и не напечатана» (III, 712).

Вместо оды в «ломоносовском вкусе» Державин через два года написал стихотворение «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779).

Собственный «вкус» Державина проявился в этом стихотворении прежде всего в отказе от обычного для жанра торжественной оды четырехстопного ямба и десятистрочной строфы. «На рождение в Севере» написано четырехстопным хореем — размером, применявшимся обычно в песнях или других мелких жанрах; попытка Сумарокова доказать в споре с Ломоносовым равноправие хоря с ямбом в жанре оды не встретила сочувствия и не получила поддержки. Следовательно, уже самый выбор размера означал обход одического жанра, но Державин этим не ограничился. Сам он назвал это стихотворение «аллегорическим сочинением».

¹⁹ Лента Владимирского ордена.

а позднее напечатал в сборнике «Анакреонтических песен» (1804). Аллегорический сюжет, которым воспользовался Державин, первоначально был указан в его названии: «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока декабря во 2-й на десять день, в который солнце начинает возврат свой от зимы на лето».

Стихотворение начинается с аллегорической картины зимы, которую сменяет весна, принесенная на землю рождением «порфирородного отрока»:

Родился — и в ту минуту
Перестал реветь Борей;
Ондохнул — и зиму люту
Удалил зефир с полей;
Он воззрел — и солнце красно
Обратилось к весне;
Он вскричал — и лир согласно
Звук разнесся в сей стране.

(I, 83)

Младенца навещают «гении» и приносят свои «дары». Длинный перечень этих «даров» и «совершенств» заканчивается приходом того из «гениев», который приносит самый важный, по мнению поэта, «дар»:

Но последний, добродетель
Зарождаячи в нем, рек:
«Будь страстей твоих владетель,
Будь на троне — человек!»

(I, 84)

Картина смены зимы весной и провозглашение «человечности» высшим даром будущему царю были элементами смелого поэтического решения традиционной темы, но оставалась еще одна одическая традиция, основоположником которой был Ломоносов, — традиция поэтического богоуподобления царей. Державин понимал, что человеческие добродетели и «божественность», хотя бы и метафорическая, плохо уживаются вместе. Поэтому о новорожденном он говорит осторожно, с оттенком сомнения и неуверенности:

Знать родился полубог.

И в этом отношении Державин с одической традицией почти порвал, сохранив титул «божества» уже только для самой императрицы.

Через несколько лет в «Фелице» он поступит еще смелее, изобразив Екатерину уже не «божеством», а человеком на троне.

Источником аллегории здесь ему послужила «Сказка о царевиче Хлоре» (1782), написанная самой Екатериной. Из этой сказки Державин взял условное имя для императрицы — Фелица — и еще более усилил восточный колорит, у Екатерины только означенный.

Уже начальное обращение к «царевне киргиз-кайсацкия орды» было неслыханным жанрово-стилистическим новшеством, придавало оде особую окраску, сообщало авторской речи свободу и раскованность вместо обычных для оды рамок высокого слога. Поддерживая «восточный» колорит, Державин придворное окружение Екатерины называет «мурзами», вводит изредка и сентенции в том же условно-восточном стиле:

Пашей всех роскошь угнетает.

В конце оды прямое, обязательное для жанра обращение к ее адресату, в данном случае к самой императрице, выдержано целиком в нормах восточной стилистики:

Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде — Смирне — Кашемире?...
Прошу великого пророка,
До праха ног твоих коснусь,
Да слов твоих сладчайша тока
И лицезренья наслажусь.

(I, 148)

Этих примет «восточности» оказалось достаточно, чтобы обеспечить Державину нужную свободу в пределах одических тем и образов. Поэтому он не заботится о том, чтобы Фелица или ее «паши» сохраняли свое «восточное» обличье на протяжении всей оды. Державин может надолго о нем забыть, рисуя вполне русские забавы вельмож екатерининского двора или распорядок дня самой императрицы.²⁰ Но, заручившись своего рода индульгенцией на стилистические и всякие другие вольности, Державин в «Фелице» не чувствует необходимости часто напоминать читателю о том, что действие оды происходит где-нибудь в Багдаде, но зато он получил возможность писать о Екатерине так, как будто она вовсе и не самодержавная повелительница Российской империи, а человек, хотя волею судеб и занявший трон русских императоров.

Фелица, т. е. Екатерина, у Державина ведет себя как обыкновенные смертные: она ходит «пешком», ест, читает, пишет, она любезна в обращении, склонна к шутке. Значение этой воспетой Державиным простоты и деловитости личного обихода императрицы оттеняется контрастом между этой скромностью великого государственного человека, занятого лишь «блаженством смертных», и празддно-эгоистическим времяпрепровождением ее вельмож, их пирами, «забавами», роскошью нарядов, соединением самых простонародных развлечений (кулачный бой) с самыми изысканными затеями музыкального искусства XVIII в. — роговой музыкой.

Но при всем разнообразии вельможных вкусов все мурзы в «Фелице» совершенно лишены каких-либо серьезных гражданственных интересов и мыслей; даже те строки, в которых говорится о политических замыслах Потемкина, ироничны и характеризуют их скорей как забаву праздного ума, чем как мысль государственного человека.

На фоне скромного образа жизни и делового распорядка дня самой Фелицы еще более выигрышным для создаваемого Державиным идеального образа государыни становится перечисление ее повседневных забот, охватывающих весь круг государственной деятельности, все потребности нации.

Фелица в изображении Державина не требует от своих подданных гражданского героизма и стоического отказа от личных интересов. Снисходительность к человеческим слабостям и недостаткам, отсутствие нравственного ригоризма — вот как раскрывается в «Фелице» державинская формула «будь на троне — человек».

Граница между «героем», по ломоносовской поэтической терминологии, между великим человеком — носителем идеи просвещенного абсолютизма и простым смертным — средним человеком, перестает быть у Державина вечной и неизменной. Она стирается, поскольку от царя, властителя и повелителя, требуется в первую очередь полнота понимания законности интересов не только нации в целом, но и каждого человека в отдельности.

Следует при этом учитывать, что в державинском представлении нация или, как он предпочитает говорить, «народ» совсем не то, что станут вкла-

²⁰ В первой публикации оды ее «восточность» подчеркивалась еще и в названии: «Ода к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санктпетербурге. Переведена с арабского языка».

дывать в это понятие Пушкин, Некрасов или Лев Толстой. Народ для Державина — это прежде всего дворянство поместное и служилое, все, кто в той или иной мере работают над укреплением и усовершенствованием русской дворянской государственности. Как и его предшественники-поэты, Ломоносов и Сумароков, Державин еще вполне во власти представлений о просвещенной абсолютной монархии как идеальном для России государственном строе. Поэтому он ненавидит тиранию — об этом недвусмысленно сказано в «Фелице», и противотираническая строфа в ней принадлежит к числу самых сильных и энергичных:

Стыдишься слыть ты тем великой,
Чтоб страшной, нелюбимой быть;
Медведице прилично дикой
Животных рвать и кровь их пить.

(I, 146)

К тому времени, когда Державин написал «Фелицу», Екатерина II добилась очень значительных успехов, особенно внешнеполитических и дипломатических. Победы над турками заставили забыть громкие, но бесплодные успехи русского оружия в Семилетней войне. Принцип «вооруженного нейтралитета», помешавший Англии осуществить морскую блокаду восставших Американских колоний, сделал Россию одной из вершительниц судеб мира и позволил без единого выстрела юридически присоединить Крым и тем самым прочно закрепиться на Черноморском побережье. Все это отодвинуло куда-то в тень провал с комиссией о сочинении нового уложения, а подавление Пугачевского восстания способствовало сплочению дворянской общественности вокруг трона.

Разделяя свойственную многим в то время веру в таланты и способности императрицы, Державин стремился показать, что в основе положительных качеств Екатерины II как правительницы лежат ее число человеческие свойства. Его Фелица потому так успешно справляется со своими государственными обязанностями, что она сама человек и понимает все человеческие потребности и слабости. Именно Державиным была создана поэтическая легенда о Екатерине — легенда, продержавшаяся в русском общественном мнении почти столетие. Ведь Державин не ограничился «Фелицей»; мысли и образы этой оды развивались в «Видении мурзы», в оде «На счастье», в «Изображении Фелицы». И несмотря на то что в последние годы царствования Екатерины II Державин уже ограничивался официально комплиментарными обращениями в ее адрес или упоминаниями о ней, созданный в его одах 1780-х годов образ Фелицы стал одним из самых значительных достижений русской поэзии XVIII в.

6

Если в образе Фелицы Державину удалось сделать то, к чему и до него стремилась поэзия русского классицизма, — создать идеальный и вместе очеловеченный образ монарха, то еще более существенное новшество внес он в тему «вельможи», в изображение той верхушки русского дворянства, которая в качестве придворной аристократии со времени Екатерины I фактически была правящей в стране силой. Еще только намеченная у Ломоносова в «Послании к Г. Г. Орлову» (1764), эта тема широко и разнообразно представлена в творчестве Петрова. В его одах, адресованных Орловым, Румянцеву и особенно Потемкину, создана была своеобразная система идеальных образов вельмож, полководцев, государственных деятелей.

«Хвалебные» оды Петрова оказали несомненное влияние на первые одические опыты Державина, в которых тема «вельможи» заняла не менее

важное место, чем тема властителя, царя. В основу разработки этой темы поэт положил общее русскому просветительству представление об идеальном образе вельможи, соотносённое с его антитезой — представлением о коварном льстеце, эгоисте и корыстолюбце, радеющем только о своей выгоде и готовом пожертвовать судьбой государя и благом нации ради своих подлых расчетов. В оде «На знатность» эти идеи выражены с полной убежденностью и прямолинейностью, но без какого бы то ни было прямого отношения к русским политическим условиям и конкретному характеру двора и окружения Екатерины II. Основная мысль оды была выражена в ней с недвусмысленной прямоотой:

К чему способности и ум,
Коль дух наполнен весь коварства?
К чему послужит вождя шум,
Когда не щит он государства?
Емелька с Катлиной — змей;
Разбойник, распренник, грабитель
И царь, невинных утеснитель, —
Равно вселенной всей злодей.

(III, 296)

В целом же ода «На знатность» напоминает рассуждение в стихотворной форме; ни поэтического одушевления, ни эмоциональности в этой оде нет совершенно.

В «Фелице» и созданных в связи с нею одах («Видение мурзы», «Решемыслу») Державин нашел новую точку зрения на вельможное окружение императрицы. Новизна ее заключалась в сочетании условности облика людей и событий (восточного, сказочного) и конкретной злободневности намеков и бытовых черт.

Современники легко узнавали, в кого именно метил поэт. Оды Державина о вельможах включили в себя систему намеков и иносказаний, блестяще разработанных русской сатирической журналистикой 1769—1772 гг. и особенно журналами Новикова.

Вновь Державин вернулся к теме «вельможи» в ряде од половины 1790-х годов. В оде «Вельможа» (1794) поэт обратился к своему давнему опыту на эту тему — к оде «На знатность» и, увеличив ее более чем вдвое, с 10 до 25 строф, перенес в новую оду «программную» часть из ранней, создав заново образ дурного, порочного вельможи.

Движение темы в оде «Вельможа» осуществляется контрастным сопоставлением идеала вельможи и того, что действительно видит поэт на высших ступенях придворной иерархии, в самом близком окружении императрицы. Соотношение «идеала» и «действительности» оказывается обратным тому, какое изображал в своих одах Петров. Орлов или Потемкин в его одах — это и есть наивысшая возможная степень человеческого совершенства и гражданственных добродетелей, а отрицание идеала, вместилище пороков и опасных слабостей — некий гипотетический «плохой», «дурной» вельможа, для которого Петров не находит живого соответствия при русском дворе.

Угол зрения Державина иной. Его вельможа живет только своими эгоистическими интересами, он человек без морали, без всяких нравственных принципов. Державинский вельможа говорит о себе:

Мне миг покоя моего
Приятней, чем в истории веки;
Жить для себя лишь одного,
Лишь радостей уметь пить реки,
Лишь ветром плыть, гнесть чернь яром;
Стыд, совесть — слабых душ тревога!
Нет добродетели! нет бога!

(I, 632)

Такого рода обличение безнравственного, эгоистического, себялюбивого образа мыслей и жизни «вельможи» содержится уже и в оде «На знатность». Новым элементом, внесенным Державиным в структуру данной оды, оказалось подробное изображение безнравственного образа жизни вельможи в виде ряда сменяющих друг друга жанровых сценок, как бы вставной главки, которую можно назвать «День вельможи». Так появляется в оде описание «чертогов» вельможи, его обеда, его парков, его спальни, его передней с толпой просителей, униженно ожидающих приема. Все это живет, блещет, переливается роскошью красок, картины «дышат» в зеркалах, заря едва «румянит сквозь завес червленных» спальню, где покоится праздный сибарит, в передней его «гордится вратник галунами». Этой красочности, эмпирически существующей, хотя и «неправильной», «аморальной» действительности, противостоит в «Вельможе» идеал и герой, истинный подвижник во имя добра и общественного блага:

Вельможу должны составлять
Ум здравый, сердце просвещенно;
Собой пример он должен дать,
Что звание его священо,
Что он орудье власти есть,
Подпора царственного зданья;
Вся мысль его, слова, деянья
Должны быть — польза, слава, честь.

(I, 629)

Нежизненность идеала, его отвлеченность, внеисторичность особенно выразительно оттеняются конкретностью образа «второго Сарданапала» (как называет Державин своего героя), сочетанием в его поведении и характере властолюбия и ненасытной погони за наслаждениями с пресыщенностью.

Антитеза добродетельного царедворца, служителя «общего добра» и аморального эгоиста и корыстолюбца, изложенная в «Вельможе» в обобщенной форме, хотя и с понятными современникам намеками, в «Водопаде», писавшемся в одно время с «Вельможей», развивается как антитеза Румянцева и Потемкина.

Державин разделял общее многим русским литераторам убеждение, что Румянцев во всей своей деятельности и в общественном поведении в наибольшей степени был близок к идеалу стоической гражданственности, разработанному русским просветительством 1770-х годов. Заставляя Румянцева в «Водопаде» говорить об истинных обязанностях «вождя», полководца, вельможи, Державин завершает эти рассуждения такой сентенцией:

Не лучше ль менее известным,
А более полезным быть.

(I, 472)

Но далее следуют почти две сотни стихов, посвященных поэтическим итогам жизни и деятельности Потемкина, в которых начисто опровергаются все рассуждения о предпочтительности пользы перед славой. В «Водопаде» Потемкин предстает как великий деятель, несмотря на то, что как личность он не соответствовал тому идеалу добродетели, который имел в виду Державин, говоря о Румянцеве. В Потемкине, помимо его действительных заслуг перед Россией и его личных «грехов», хорошо известных Державину, поэт почувствовал нечто выходящее за рамки обычных представлений эпохи о придворной знати, даже в самых ее ярких представителях. Потемкина нельзя было мерить стандартной мерой, нельзя было определить одной какой-либо статьей этического кодекса просветительства. Пушкин в полемике с чопорной критикой «Онегина» приводил как пример

поэтической смелости, даже «дерзости» строки из «Водопада» о Потемкине:

Не ты ль который взвесить смел
Дух россов, мощь Екатерины,
И опершись на них хотел
Вознесть твой гром на те стремнины,
На коих древний Рим стоял
И всей вселенной колебал?

(1, 474)

Здесь «дерзость» выражений, смелость тропов вполне подстать грандиозности политических замыслов Потемкина, смелости его «Греческого проекта» — завоевать Константинополь и воссоздать Византийскую империю как дружественное России государство с внуком Екатерины Константином на троне.

Потемкин изумляет Державина, тревожит его, заставляет находить новую меру взамен обычных этико-политических критериев просветительской мысли:

Се ты, отважнейший из смертных!
Парящий замыслами ум!
Не шел ты средь путей известных,
Но проложил их сам — и шум
Оставил по себе в потомки;
Се ты, о чудный вождь Потемкин!

(1, 475—476)

Политическое значение и «внеморальность» личности «чудного вождя», его величие и славолюбие — все это требовало какой-то иной меры, волновало поэта, тревожило его воображение. Польза и добро оказывались слиты в личности и деятельности Потемкина со злом, а все вместе оставляло впечатление безобразия и красоты, смешанных в самых неожиданных пропорциях. Титанический образ Потемкина, созданный Державиным в «Водопаде», мог меряться только эстетической мерой, а не этической. Эстетический подход к людям и событиям отодвигал на второй план все остальное. Поэт побеждал на какие-то мгновения в Державине все его политические и нравственно-философские убеждения.

Державин-мыслитель рассудком на стороне Румянцева, в деятельности которого он видит воплощение идеала гражданского стоицизма, самоподчинения человека общественному долгу. Державин-поэт не может освободиться от очарования личности Потемкина. Возникает разрыв между этикой и эстетикой, между эстетическим и этическим идеалами. Красота нравственная, высокое не совпадают с исторически великим. Самая основа просветительской мысли — идея абсолютной противоположности добра и зла — поставлена под сомнение.

7

Большие оды Державина, начиная с «Фелицы», в отличие от высокого и «равного» подбора слов в одах Ломоносова соединяют в себе разнородные стилистические струи: «восточный» слог, когда речь идет о Фелице в ее сказочно-фантастическом облике, басенно-просторечный, когда высмеиваются вельможи («мурзы»), собственно-одический, когда речь идет о Екатерине — законодательнице и правительнице.

Классифицируя оды в различных литературах по тематическому признаку, в немецкой поэзии Державин выделяет следующие типы:²¹ размыслительную или философическую, фантастическую (вообразительную)

²¹ См.: «Литературное наследство», тт. 9—10, М., 1933, стр. 386.

или описательную, «чувственную или чувства одни изъясляющую» и, наконец, «смешанную или те или другие свойства содержащую».

То, что далее говорится о «смешанной» оде, в наибольшей степени подходит к одам самого Державина: «...кажется и все разделы прочих (типов оды, — *Ред.*) едва ли не напрасны, потому что в ней одной стихотворец может говорить обо всем. Похваляя героя, прославлять бога; описывая природу, проповедовать нравоучения и проч. Разность предметов производит разнообразие и рождает изобилие, оказывает остроту ума, как молнию от одного края неба до другого мгновенно устремляющуюся, что возбуждает удивление, но только тут весьма нужно здравомыслие или логика».²²

Соединить «разнообразие» и «логику», говорить «обо всем» и это все свести «к одной точке» (как несколько ниже определяет Державин) — вот задача, которая стояла перед поэтом, когда он отказывался идти в «Ломоносов след» и создавал свою оду.

Единство ломоносовской оды — единство тематическое: тема-понятие (свет, радость, красота) у Ломоносова проходит через всю оду от начала до конца и придает стройность ее конструкции и логику самым, казалось бы, неожиданным взлетам поэтического «восторга».

Державин еще пытался в некоторых своих одах следовать ломоносовскому тематическому принципу построения. Так, ода «На смерть князя Мещерского» скрепляется повторением в каждой строфе слова «смерть» (являющегося одновременно и основной философской темой) или производных от него, или близких по смыслу.

Основной образ-понятие оды — «смерть» — находится в сложном соотношении с контрастным ему образом-понятием «вечность»:

Как в море льются быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы...
Не мнит лишь смертный умирать
И быть себя он вечным чаёт...
Подите, счастья, прочь, возможны!
Вы все переменны здесь и ложны:
Я в дверях вечности стою.

(I, 90—94)

Здесь происходит то, что сам Державин определял как «внезапное совокупление всех далеких и близких лучей или околичностей к одной точке (которое, — *Ред.*) есть верх искусства, оно-то, потрясая душу, называется изящным или высоким».²³ «Вечность» и «смерть» — понятия как будто бы полярные, несовместимые, даже враждебные начинают замещать друг друга и сливаться в некую «одну точку», в которой «вечность» становится синонимом «смерти» и наоборот.

Такую тематическую структуру средней по размерам оды (в оде «На смерть князя Мещерского» 88 строк) невозможно было применить в большой торжественной или похвальной оде — основном жанре поэзии русского классицизма. Нужны были иные способы сцепления материала, иные скрепы и связи.

В оде «На смерть князя Мещерского» Державин связывает между собой соседние строфы своего рода подхватом — повторением одного слова, с которого идут уже в порядке перечисления последующие мысли и образы.

Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики
И бледна смерть на всех глядит...
Глядит на всех — и на царей.

²² Там же, стр. 386—387.

²³ Там же, стр. 387.

Кому в державу тесны миры;
Глядит на пышных богачей,
Что в злате и серебре кумиры. . .

(I, 92)

Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон, прошел твой век.
Как сон, как сладкая мечта
Исчезла и моя уж младость. . .

(I, 93)

Такая междустрофическая связь раздвигала рамки периода за пределы одной строфы, создавала некое надстрофическое единство, увеличивала объем тех словесных масс, из которых строилось одическое здание.

Этот способ синтаксического объединения двух соседних строф позднее стал широко применяться Державиным. Так, через всю оду «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» проведен этот прием. Однако такими скрепами можно было соединить только две соседние строфы, а Державину нужно было связать большие словесные группы в логическом единстве.

Державин объединяет по несколько строф при помощи анафорического начала, повторяющегося в трех, четырех, а в «Водопаде» даже в семи строфах. В оде «На счастье» анафорическое начало подчеркивает одновременность ряда событий европейской политической жизни тому, что в это же время вершила Екатерина, благоразумие и государственную мудрость которой Державин восхваляет, высмеивая ее европейских коллег на тронах. Вся ода написана как обращение к богу счастья, которому поэт жалуется на свое печальное положение и рисует иронически всеобщую земную путаницу и неразбериху. Единое начало («В те дни. . .») объединяет строфы четвертую—тринадцатую, т. е. 90 строк, но объединение это имеет чисто внешний, а не внутренний смысл. Для Державина важна одновременность событий, поэтому он не только перечисляет (в шуточном изложении) различные политические конфликты и происшествия 1789 г., но и в пределах одной строфы соединяет самые разнородные по характеру, смыслу и значению факты:

В те дни людского просвещения,
Как нет кикиморов явленья,
Как ты лишь всем чудотворишь,
Девуц и дам магнизируешь,
Из камней золото варишь,
В глаза патриотизма плюешь,
Катаешь кубарем весь мир;
Как резвости твоей примеров,
Полна земля вся кавалеров,
И целый свет стал бригадир.

(I, 245—246)

О чем только ни говорится в этой строфе! Здесь упоминается увлечение гипнотизмом, который в XVIII в. называли «животным магнетизмом», поиски философского камня, с помощью которого рассчитывали превращать металлы в золото, щедрая раздача Екатериной Владимирского ордена, частое производство в бригадирский чин — все события 1788—1789 гг. так сказать местного, петербургского значения и рядом с этими фактами бюрократически-придворной жизни строка — «в глаза патриотизму плюешь», которая, очевидно, касается каких-то нам сейчас не совсем понятных международно-политических отношений России.

«На счастье» — одна из тех «шуточных» од, в которых Державин позволял себе еще большую свободу в выборе фактов и выражений, чем в «Фе-

лице» или «Решемысле», и, чтобы оправдать эту вольность тона, к заглавию было дано в первой публикации объяснение: «писано на маслянице», а в рукописи стояло даже, но было зачеркнуто, «когда и сам автор был под хмельком». Этим примечанием Державин как бы «оправдывался» перед своими читателями в тех отступлениях от канонического типа похвальной оды, которые он разрешил себе сделать в оде «На счастье», превратив ее, по верному определению Г. А. Гуковского, в некое подобие политического фельетона в стихах. Это «оправдание» Державина — явное и несомненное свидетельство, что представление о жанровой природе оды у него было очень точное и что те отступления, которые он себе разрешал, эстетически ощущались лишь на фоне этого представления об устойчивой форме похвальной оды.

В больших одах Державина, таких как «Изображение Фелицы» (580 строк), «Водопад» (444 строки), «На взятие Измаила» (380 строк), «На коварство» (320 строк), со всей наглядностью обнаружился отход Державина от ломоносовской идеи высокого слога — «равного подбора слова», как определял этот стилистический принцип Державин. В «Фелице» и цикле од, с нею связанных, Державин отвел низкому слогу, просторечию определенное, довольно строго очерченное место. Поэт, от имени которого ведется речь в «Фелице» — «мурза», употребляет слова и выражения, до этой оды имевшие доступ только в поэзию комическую или в такие жанры, как басня или ироикомическая поэма. О себе и вельможах екатерининского двора «мурза» говорит так:

А я, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью...
То вдруг, прельщаяся нарядом,
Скачу к портному по кафтан...
Я под качелями гуляю,
В шинки пить меду заезжаю...
Имея шапку на бекрене,
Лечу на резвом бегуне...
Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой,
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся...

(I, 135—139)

В «Объяснениях» Державин дал такой комментарий к этому перечислению: «Сей куплет относится вообще до старинных обычаев и забав русских», т. е. «мурза» у него говорит не только и даже не столько за себя; его «я», его речь от первого лица имеет такой же смысл и такое же значение, как речь от первого лица в сатирической журналистике эпохи — в «Трутне» или «Живописце» Новикова. И Державин, и Новиков применяют допущение, обычное для литературы Просвещения, заставляя своих разоблачаемых и высмеиваемых ими персонажей самих говорить о себе со всей возможной откровенностью. Поэтому «мурза» в «Фелице» в буквальном смысле слова отвечает и за себя и за всех ему подобных, он говорит и от имени каждого из высмеиваемых в оде вельмож и за самого себя — поэта и, наконец, за «весь свет», за все дворянское общество, для которого идеалом человеческого поведения и гражданского служения является Фелица — так, как она изображена в оде Державина.

По отношению к Фелице Державин осторожнее в употреблении просторечных слов и оборотов, в строфах, ей посвященных, он избегает крайностей и придерживается скорей среднего слога, никогда не опускаясь до низкого, но зато часто подымаясь в сферу высокого:

Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая

Бывает за твоим столом;
 Не дорожа твоим покоем
 Читаешь, пишешь пред налоем
 И всем из твоего пера
 Блаженство смертным проливаешь;
 Подобно в карты не играешь,
 Как я, от утра до утра.

(I, 133)

Подчеркнутая строка выразительно оттеняет относительную простоту строк, ей предшествующих, и просторечность последующих. Самые высокие слова Державин сохраняет для самого высокого предмета — для Фелицы, своего идеала человеческой правительницы, человека на троне. . .

Так, система «трех штилей», созданная Ломоносовым и ставшая основным стилистическим законом поэзии русского классицизма, сохраняется и у Державина, даже в пределах одного жанра. Иерархия предметов поэзии от высокого до низкого, от бога до червя остается неизменно и для Державина, меняется только подход поэта к явлениям действительности. Чем дальше развивается творчество Державина, тем более эстетическое начало начинает определять и выбор предметов и способ их словесно-стилистического воспроизведения. В поэзии Державина русский классицизм вступает в высшую фазу своего развития, когда эстетическое начало становится для него определяющим принципом, тогда как ранее все было подчинено политике и этике.

8

С начала 1790-х годов в поэзии Державина на самое заметное место выдвигается его новое увлечение — анакреонтические стихи, собранные им в отдельном сборнике 1804 г. В предисловии к этому сборнику объяснял он: «... по любви к отечественному слову желал я показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований, каковые в других языках едва ли находятся» (VII, 512). В этот сборник Державин включил не только свои переводы-переделки Анакреона (на основе переводов Львова), но и некоторые ранние стихи 1770-х годов, теперь им отредактированные, такие как «Разные вина», «Разлука», «Всемиле». Принцип подбора был взят тематический, тот самый, о котором в предисловии сказано прямо — «выражение самых нежнейших чувствований». Анакреонтика в сознании Державина была равнозначна поэзии частной жизни, личных судеб, радостей и горестей любви, в отличие от тех жанров, которыми определялось лицо его поэзии с конца 1770-х годов, — от оды похвальной и философской.

Поэзия домашних радостей и мирного семейного уклада дворянского поместья средней руки в анакреонтических стихах Державина возникает на основе традиции русского горадианства, с особенным интересом «склонявшего на наши нравы» второй эпод Горация («Beatus ille...»). Начало этой традиции положил Тредиаковский в стихотворении «Строфы похвальные поселянскому житию» (1752), основательно русифицировавший всю бытовую обстановку и социальную окраску своего латинского первоисточника. У него появились и зима со снегами, и «избы», и псовая охота на волка и медведя, и «овин», и «гумно», и «светлица», и, наконец, совсем не римский обед:

Сытны токмо щи, ломть мягкий хлеба
 Молодой барашек иногда;
 Все ж в дому, в чем вся его потреба,
 В праздник пиво пьет, а квас всегда.²⁴

²⁴ В. К. Тредиаковский, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. «Советский писатель», Л., 1963, стр. 195.

Державин обратился ко второму эподу Горация в 1798 г., также «соображая» его переделку «с русскими обычаями и нравами». Он ближе, чем Тредиаковский к своему оригиналу в обрисовке главного персонажа стихотворения, у него, как и у Горация, весь эпод — это мечта горожанина о недоступных ему радостях сельской жизни. Но в стилистике своего стихотворения Державин очень близок к Тредиаковскому:

Тредиаковский

Плагом отчески поля орущий...
Флот и море не страшат его...
Сытны токмо щи, ломть мягкий хлеба...
В праздник пиво пьет, а квас всегда.²⁵

Державин

Орет отеческий удел...
Морская не страшит волна...
Горшок горячих, добрых щей...
Бутылка доброго вина,
Впрок пива русского варена.

(II, 166—169)

Державинская «Похвала сельской жизни» содержит еще больше примет русского быта, чем стихотворение Тредиаковского; кроме указанных выше, здесь и «собственные волю», и «перечищенная» патока, и баран «к Петрову дню блюденный», «пирог, грездями начиненный», а «ростовщик» Горация превращается у него в «откупщика».

В отличие от прежнего своего представления о мире, в котором действуют единые общие законы разума и нравственности, мир для Державина «анакреонтического периода» как бы делится на две сферы, резко отграниченные друг от друга, подчиняющиеся разным нормам и живущие по разным законам. Мир истории и большой политики, мир общероссийских и даже общеевропейских масштабов отделен теперь в сознании и творчестве поэта от мира человеческих интересов, от повседневного хода чувств, радостей и горестей частной жизни, и единственной силой, которая может связать эти два мира, историю и частную жизнь, гражданское общество и человека, становится, по глубокому убеждению Державина, — красота. Этика и политика могут подать друг другу руки только при помощи эстетики. В стихотворении «Рождение красоты» Державин воспроизвел древнегреческий миф о рождении Афродиты из пены морской, рассказанный у Гезиода. Рождение Красоты производит всеобщее спокойствие, вносит мир и согласие в жизнь людей и самих богов:

... и Красота

Вмиг из волн морских родилась.
А взглянула лишь она,
Тот час буря укротилась
И настала тишина.

(II, 121)

В сущности, когда идет речь о человеке частном, вне государственных и политических связей и отношений, эстетическое чувство становится теперь для Державина основной мерой человека, основой его концепции мира. В полном согласии с Карамзиным, провозгласившим в «Московском журнале», что служение общему благу есть неперемненное следствие развитого эстетического чувства,²⁶ Державин писал в стихотворении «Любителю художеств» (1791), напечатанном в «Московском журнале»:

Боги взор свой отвращают
От нелюбящего муз;
Фурии ему влагают
В сердце черство грубый вкус,
Жажду злата и сребра:

²⁵ Там же, стр. 192—195.

²⁶ См.: Л. И. Кулакова. Эстетические взгляды Н. М. Карамзина. В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII век. Сб. 6. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 154.

Враг он общего добра!...
Напротив того, взирают
Боги на любимца муз;
Сердце нежное влагают
И изящный, нежный вкус;
Всем душа его щедра:
Друг он общего добра!

(I, 366—367)

Эти мысли стали необыкновенно важны для Державина именно в 1790-е годы. В стихотворении «К лире» он снова говорит о «железном веке» и жажде богатства, которые вытеснили любовь к прекрасному:

Ныне железные ль веки?
Тверже ль кремней человеки?
Сами не знаясь с тобой,²⁷
Свет не пленяют игрой,
Чужды красот доброгласья.

(I, 598)

Обращение к анакреонтическим мотивам и собственно к Анакреону было попыткой вернуться к эпохе гармонического и поэтического существования человека, вернее оно выражало надежду поэта найти в современной эпохе, в русской жизни такую область, в которой эта гармония имела бы действительное, реальное существование. Поиски красоты, поиски гармонии в жизни людей, в вещах — эта черта державинского таланта, по мнению Белинского, «свидетельство глубоко художественного элемента в натуре поэта».²⁸ Эти поиски красоты могут объяснить некоторую пестроту его художественных увлечений. Наряду с Анакреоном и Горацием, на творчество которых Державин откликался охотно и разнообразно, по мере того как Юнг, Оссиан, скандинавская мифология становятся известны и доступны русскому читателю в переводах, Державин отзывается на эти новые имена и привнесенные ими новые поэтические веяния стихами, в которых воспроизводит и ночную поэзию Юнга, и оссиановские пейзажи, и образы скандинавских мифов.

При этом каждая из этих поэтических новинок воспринимается Державиным главным образом со стороны своих художественных возможностей, как еще одно средство выражения той идеи красоты, в которой теперь видит Державин основу «доброгласья». Поэтому и Юнг, и Гораций, и Оссиан, и Анакреон могут оказаться у Державина в самом непосредственном соседстве в качестве тематических элементов одного стихотворения.

Как указывает исследователь, «из римских поэтов Державину полюбился один только Гораций. Зато использование гораццианской лирики у нашего поэта носит самый разнообразный характер: здесь и близкие к тексту стихотворные переводы, и свободные стихотворные переложения, и вставки в оригинальные произведения отдельных выражений из произведений римского поэта, и использование гораццианских художественных образов, пригодных для воплощения тех или других идей поэта».²⁹

Ода «На смерть князя Мещерского» представляет собой пример такого использования гораццианских художественных образов, а также вставок отдельных выражений Горация. А. Л. Пинчук находит в оде Державина отражение мотивов из нескольких од Горация (I, 4; II, 3; II, 18),³⁰

²⁷ С лирой.

²⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 608.

²⁹ А. Л. Пинчук. Гораций в творчестве Г. Р. Державина. «Ученые записки Томского государственного университета», № 24, 1955, стр. 71—72.

³⁰ Там же, стр. 74—75.

а одно из выражений Горация *pallida mors* (I, 4) воспроизведено у Державина дословно:

И бледна смерть на всех глядит.

Мысль о смерти всегда соединяется у Горация с мыслью о наслаждении жизнью, о необходимости использовать до конца все радости, которые дарит человеку эта скоротечная жизнь.

Новое отношение к теме смерти высказал в своих «Ночах, или ночных мыслях» (1742—1745) Юнг. Смерть близких послужила ему поводом для самых безотраднейших мыслей о судьбах человека и человечества; его скорбь приобрела личный характер, новые средства и обстановку для своего выражения — одиночество человека перед ночным небом — величественной картиной Вселенной, оттеняющей ничтожество и слабость человека перед богом. В европейских литературах 1760—1770 гг. юнговская трактовка темы смерти получила очень широкий отклик.

Смелость и новизна поэтической мотивировки ночных мыслей и ночных чувств юнговского героя поразили Державина, как только ему в переводе А. Кутузова стали известны первые песни поэмы Юнга, напечатанные в журнале «Утренний свет». Сходство между первой песней «ночей» Юнга и одами Державина «Бог» и «На смерть князя Мещерского» замечено было еще его современниками.

Державин взял у Юнга масштабность его сопоставлений, энергию чувства, как бы подчиняющих человеческой скорби весь миропорядок. Личное горе поэта стало у Юнга горем всего человечества, а его поэма — обращением к богу от имени всех людей, всех страдальцев и несчастных. Но Юнг из бедствий обреченного человечества нашел только один выход, одно утешение — в боге, в надежде на вечное блаженство за гробом.

Державин не принял этого юнговского решения проблемы жизни и смерти. Он не захотел рассматривать земное бытие человека как недолгий плен его перед истинной жизнью после смерти. Более того, вывод, к которому приходит Державин после мрачных картин владычества смерти, им же самим изображенных в оде «На смерть князя Мещерского», направлен против Юнга, против его переводчика Алексея Кутузова и, следовательно, против философии русского масонства, важнейшим органом которой был журнал «Утренний свет».

Основная идея Юнга о земной жизни как преддверии истинной жизни за гробом для Державина неприемлема. Обращение его к умершему Мещерскому все построено как цепь вопросов, на которые поэт не получает ответа; более того, он убежден, что никакого вразумительного ответа никто дать и не может:

Здесь персть твоя, а духа нет
Где ж он? — Он там. Где там? — Не знаем.

(I, 92)

Отправляясь от такой точки зрения, совпадающей с деизмом Вольтера, Державин делает вывод, совершенно противоположный всему пафосу ночных размышлений Юнга:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее к себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благославляя судеб удар.

(I, 94)

Такая концовка оды снимает трагизм. На жалобы Юнга Державин ответил так, как отвечали самые смелые философские умы эпохи. Он ближе всего к гедонистической этике французских материалистов, хотя и никогда не разделял их атеистических воззрений.

В оде «На взятие Измаила» (1790) Державин соединил русскую одическую традицию изображения быта, разработанную Ломоносовым и Петровым, с образами поэзии Оссиана, с которыми он познакомился по переводу А. Дмитриева «Поэмы древних бардов» (1788). Из Оссиана взял он «глубокую, страшную тишину» в начале штурма, которая совсем не вяжется с действительной канонадой из трехсот орудий; из Оссиана пришел в русское войско и «бард», «древний», «исступленный», с которым сравнивается священник, идущий перед русскими солдатами; и тень воина:

Уже в Евксине с полунощи
Меж вод и звезд лежит туман,
Под ним плывут дремучи рощи;
Средь них, как гор отломок льдян,
Иль мужа нека тень седая
Сидит, очами озирая;
Как полный месяц щит его...

(I, 355)

Такой же «муж седой» появляется в «Водопаде» (1792) и произносит там монолог, выражающий основную идею оды; пейзаж в этой оде также принимает оссиановский колорит, предвосхищая ночные пейзажи Жуковского.

Оссианизм присутствует и в других стихах Державина, посвященных войнам, в частности походам Суворова. Так, в оде «На переход Альпийских гор» (1799) Державин вспоминает Оссиана как своего вдохновителя. В другой оде того же времени («На победы в Италии», 1799) Державин с полной убежденностью в правомерности своих действий смешивает Оссиана и скандинавскую мифологию с фантастическими преданиями о Рюрике. Для него все это порождения одной, общей им всем, северной («оссиановской») культуры; все это для него «варяго-росское баснословие», т. е. мифология Севера вообще. Поэтому уже в первой строфе стихотворения оссиановские «дубы» и «арфы» соседствуют со скандинавской Валькирией («Валкой»):

Ударь во серебряный, священный,
Далеко-звонкий, Валка! щит:
Да гром твой, эхом повторенный,
В жилище бардов восшумит.
Встают. — Сто арф звучат струнами,
Пред ними сто дубов горят,
От чаши круговой зарями
Седые чела в тьме блестя.

(II, 272—273)

Но значение этого опыта державинского оссианизма не только в простом воспроизведении мотивов северной поэзии, но и в стремлении поэта воспроизвести и ее стиль. Так о певцах, прославляющих Рюрика, Державин говорит языком и стилем скандинавских скальдов:

... Смотри, как блещет битв лучами
Сквозь тьму времен его хвала.

(II, 273)

Лучи битв — сложная метафора, характерная для поэзии скальдов, но Державин не просто включает этот образ в свое стихотворение, он связывает эти «лучи битв» с контрастной им по смыслу «тьмой времен» и с основным опорным понятием строфы, со словом *хвала*. Глагол *блещет* получает одновременно и конкретное и переносное значение (блещет... лучами и блещет... хвала).

С середины 1800-х годов Державин с особенной чуткостью, с какой он отзывался на все новое в художественной жизни своей эпохи, воспри-

няя то, чем ознаменовано было новое десятилетие нового века в русской поэзии. Для 1804—1809 гг. новым словом русской поэзии стали трагедии Озерова, для 1807—1816 гг. — баллады и элегии Жуковского.

На трагедии Озерова, которые воспринимались современниками не только как театральное, но и как поэтическое явление, Державин реагировал очень остро и заинтересованно: он усердно принялся за сочинение исторических трагедий и опер, в которых хотел избежать тех «слабостей» и «великих погрешностей», какими, по его мнению, страдали трагедии Озерова. Так, про «Дмитрия Донского», трагедию Озерова, имевшую очень большой успех, Державин думал, что «она не имела порядочного плана, и характеры великих князей весьма были подлы» (III, 698). В собственных трагедиях Державин, как ему казалось, сумел избежать ошибок Озерова в планировке действия, в сохранении исторической достоверности, в слоге речей своих героев. Написанные с соблюдением всех традиционных «правил», особенно разработанных теоретиками классицизма именно для этого жанра, трагедии Державина были начисто лишены поэзии и драматизма, на сцену не попали (за исключением «Ирода и Мариамны») и не могли существенно повлиять на развитие русской драмы. В трагедиях Озерова Державин почувствовал ту стихию элегического лиризма, то обращение к «душе», которым его поэзия была чужда всегда. Все, что сделали русские сентименталисты и романтики начала века для разработки открытого ими духовного потенциала личности, осталось вне круга поэтических интересов Державина. Неисчерпаемая, как казалось романтикам, область этических проблем, сложных чувств, глубоких мыслей — область, в которой они находили самое полное отражение мировой исторической ситуации так, как представлялась она всем пережившим французскую революцию и крушение просветительских иллюзий, не вызвала у Державина ни сочувствия, ни интереса.

Внимательно и чутко отзываясь на новые поэтические веяния, Державин очень по-своему разрабатывал некоторые романтические темы элегий Жуковского.

Так, самое замечательное из созданного Державиным в XIX в. — его стихотворение «Жизнь Званская» (1807), совершенно оригинальное создание поэта, представляет собой своеобразный ответ на элегию Жуковского «Вечер» (1807).³¹ Характерно для соотношения творчества обоих поэтов, что элегия Жуковского в свою очередь в какой-то мере восходит к державинским поэтическим достижениям, развивая и обогащая их.

Название элегии приобретает у Жуковского еще и переносное, метафорическое значение. Вечер означает не только конец дня, но и конец жизни. Бесцезурное шестистопов «Вечера» придавала стиху элегии особое интонационное качество, отличное от обычного цезурированного ямба в трагедиях или посланиях. По-видимому, элегия Жуковского показалась Державину очень удачным ритмико-строфическим опытом — в «Жизни Званской» он воспроизвел ее форму без всяких отступлений.

В «Жизни Званской» Державин так же поэтически воспроизвел «вечер» своей собственной жизни. «Похвала» сельской жизни — тема традиционная для всей русской поэзии второй половины XVIII в., в гораццианском ли ее изводе, в карамзинистском ли, соединилась у Державина с темой элегической, с раздумьями о себе, о времени, о ходе истории, о своем смертном уделе.

Размышления поэта в «Жизни Званской» о ходе истории и собственной судьбе не имеют трагического характера, свойственного элегии Жуковского. Вера Державина в разумность хода истории непоколебима и выра-

³¹ См.: Вл. А. Западов. Гаврила Романович Державин. Изд. «Просвещение», М—Л, 1965, стр. 150—154.

жается в наивной надежде на провидение, на божественный промысел, на бога:

...Сие лишь знает тот,
Который к одному концу все правит сферы;
Он перстом их своим, как строй какой ведет,
Ко благу общему склоняя меры.

(II, 643)

Но вся собственно-политическая часть стихотворения легко отделима от того, что составляет ее главное содержание, от пафоса домашности, от подробностей быта и времяпрепровождения помещика-поэта. В этом, пожалуй, главное отличие державинской «элегии» от элегий романтиков начала нового века. Герой элегии Жуковского живет в мире идеальных чувств и помыслов и мотивирована эта условная огражденность его от мира истории и политики тем, что он — поэт, для которого только идеальное является истинным, действительным и достойным поэтического воплощения.

Державин в «Жизни Званской» создал двуединого героя, который одновременно и поэт, и добрый русский барин. «Жизнь Званская» — это одновременно элегия и идиллия, и в сочетании принципов этих жанров ее неповторимое своеобразие. Крестьянки в идиллии Державина приносят господам «для похвалы гостей» свои рукоделья; для крестьян есть «больница», «млады художники» получают за свои картины или резные изделия «денег по полтине», крестьянские дети приходят к барину за гостинцами, «чтобы во мне не зрели буки», а в картину полевых работ проникают уже и собственно идиллические персонажи:

Иль стоя внемлем шум зеленых, черных волн,
Как дерн бугрит соха, злак трав падет косами,
Серпами злато нив, — и ароматов полн
Порхает ветер меж нимф рядами.

(II, 641)

Есть у Державина и картина крестьянского празднества:

Из жерл чугунных гром по праздникам ревет;
Под звездной молнией, под светлыми древами
Толпа крестьян, их жен, вино и пиво пьет,
Поет и пляшет под гудками.

(II, 642)

И, наконец, уже в развлечениях самой барской семьи появляется идиллия в своем «классическом» виде, с пастушками и пастушкками; после крестьянского празднества действие переносится в барский дом:

Но скучит как сия забава сельска нам,
Внутри дома тешимся столиц увеселеньем;
Велим талантами родных своих детям
Блίσать: музыкой, пляской, пеньем,
Амурчиков, Харит плетень иль хоровод,
Заявя у Талии игру и Терпсихоры,
Цветочные венки пастух пастушке вьет, —
А мы на них и пялим взоры.

(II, 642)

«Столиц увеселенью» — балету пастушков и пастушек Державин противопоставил естественную простоту крестьянского праздника, сельского пейзажа, трудов и дней доброго барина и трудолюбивых его крестьян, т. е. создал современную и в его понимании народную русскую идиллию, поэтическое воспроизведение того, что казалось ему прекрасным. За пределами этой идиллии остались реальные отношения обитателей русской

дворянской усадьбы с их крестьянами, отношения, очень мало похожие на ту мирную и спокойную картину безмятежного существования, которую создал Державин.

И не в том дело, чтобы искать у Державина картин в духе «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева или «Деревни» Пушкина, а в том, чтобы понять правильно поэтический пафос «Жизни Званской» в ее отношениях к действительности.

В своих одах 1780—1790-х годов Державин оценивал людей и события с той точки зрения, которая представлялась ему выражением общего мнения нации, он искал в деятелях русского общества служителей долга, энтузиастов «общего добра». С середины 1790-х годов Державин все больше уходит в поэзию частной жизни, его все больше страшит расхождение между этическим идеалом и политической борьбой современности:

На страсти, на дела зрю древних, новых веков
Не видя ничего, кроме любви одной
К себе, — и драки человек.

(II, 637)

На фоне драматических событий русской истории 1805—1807 гг. и впервые за долгий срок понесенных Россией тяжелых военных и политических поражений безмятежная тишина, кажущаяся неподвижностью жизни «званской» представляется своеобразным поэтическим выражением стремления защититься от «хода истории». «Идиллическая» программа изображения жизни увлекала в это время не только Державина. В том же году (1807), когда была написана «Жизнь Званская», А. Ф. Мерзляков выпустил свои переводы «Эклог» Виргилия и «Идиллий» Дезульер. В одном из стихотворений второго сборника есть такие строки о человеке и природе:

Надменный человек, раб бедствия, страстей,
Напрасно называть дерзает
Себя царем, красой природы всей.
О заблуждение! — сюда, сюда придите, —
В сие убежище покоя, красоты —
Здесь, смутные, свои мечтанья озарите
Светильником любви и чистой правоты!³²

В его переводах Виргилия это противопоставление природы и «надменность человека» приобретают более конкретный, домашний характер, напоминающий бытовые картины «Жизни Званской».

И овцы, утомясь, в тени прохладной спят;
И ящерицы в мгле под хворостом лежат;
Ранса добрая, в часы палящи зноя,
Готовит для жнецов, склоненных в сень покоя,
Чеснок, чабер, салат душистый на обед.³³

Конечно, и бытовая предметность переводов Мерзлякова из Виргилия, и эмоциональная напряженность его же перевода «Идиллий» Дезульер выполнены иначе, чем «Жизнь Званская»: в них нет русской жизни в ее конкретно-зримых чертах, но все же пафос «идиллизации» в них совпадает.

Сложность, разнообразие, богатство художественных устремлений державинской поэзии, поражавшие современников, вызывали споры и в годы, когда пришла для Державина эпоха итоговой оценки.

³² Идиллии госпожи Дезульер. Переведены А. Мерзляковым. М., 1807, стр. 76—77.

³³ А. Мерзляков. Подражания и переводы, ч. II. М., 1825, стр. 193.

Уже критика 1830-х годов сопоставляла жизнь Державина с его поэзией. Николай Полевой в наделавшей много шума в свое время статье «Сочинения Державина» (1831) писал о поразившей его противоположности жизни Державина с его поэзией.³⁴

Он хотел определить, насколько в поэзии Державина выразилась его личность, хотел прочесть в стихах историю души поэта — и, обнаружив, к своему большому удивлению, полное несоответствие между Державиным-«службистом» и Державиным-«певцом», ограничился самым общим определением этой «противоположности» «мира небесного и мира земного в поэте, в тяготении человека к земле, в порыве души его к небу».³⁵

Мысль Полевого о разладе между «человеком» и «поэтом» в поэзии Державина интересна самой возможностью своего появления и причинами, ее породившими. Романтики в его лице подошли к Державину со своей обычной меркой и не нашли в Державине никаких признаков романтического томления по непостижимому, интереса к тайнам бытия и загадкам мироздания. Для того чтобы походить на поэта романтического, Державин оказался слишком «по сю сторону», слишком на земле.

Полевой, основываясь на впечатлениях от творчества Жуковского, Байрона и Пушкина, искал у Державина отражения внутреннего мира, духовной жизни поэта, которая в его представлении объемлет собой всю Вселенную, все роковые вопросы бытия и небытия, все проблемы истории и личности, общества и человека. Романтическая критика хотела увидеть в человеке не только его самого, но и нечто, по ее мнению, гораздо более значительное; для нее личность была интересна только в той мере, в какой она выходила за пределы самой себя и своего непосредственного окружения.

В поэзии Державина, несмотря на чрезвычайное обилие, особенно в стихах 1780—1790-х годов, подробностей его частной жизни и домашнего быта, отсутствует самое существенное и необходимое для того, чтобы сам поэт стал героем своей собственной поэзии, каким стал, без всяких сомнений, Жуковский или позднее Лермонтов. «Герой» державинской поэзии лишен основного свойства, привнесенного в литературу новой романтической эпохой, он лишен лиризма как особой формы воплощения романтического психологизма. Все поэтическое творчество Жуковского 1800—1810-х годов воспринималось как единый лирический роман, как исповедь души, как история трагической любви, и такое восприятие распространялось и на поэзию Жуковского в целом, и на каждое его стихотворение, на каждую балладу или песню. В поэзии Жуковского все стало рассказом о себе, все стихи стали лирикой в новом смысле, приданном этому понятию романтизмом.

В поэзии Державина не произошло и не могло произойти такого магического превращения разножанровых произведений в отрывки и главы единого лирического романа. Единство поэтической личности стало возможно тогда, когда появилась единая, целостная, хотя и идеалистическая по своей основе концепция мира.

Подобно тому как различные литературные веяния и наслоения (юнгианство, оссианизм, анакреонтика, гораццианство) вошли в его поэзию, смешались в ней, но не дали сплава, а остались в виде отчетливо различных ингредиентов, так и образ самого Державина не сложился, не «собрался» в единую личность, а остался смесью различных его ликов и ли-

³⁴ Н. Полевой. Очерки русской литературы, ч. I. СПб., 1839, стр. 83.

³⁵ Там же.

чин, механически сосуществующих и объединенных только позицией поэта, а не лирическим героем, как это стало у романтиков.

«Мурза» в цикле стихов о Фелице, философ в оде «На смерть князя Мещерского», моралист и гражданин в переложениях псалмов, «Водопаде» и «Вельможе», барин-эпикурец и поэт в анакреонтических песнях и «Жизни Званской» — весь этот разноликий мир представлял собой для русской поэзии небывалую новизну, но он еще не знаменовал окончательного разрыва с русским классицизмом, поскольку концепция мира и человека продолжала базироваться на идее атомизированного общества эгоистически враждебных индивидов и на противопоставлении стоического идеала разумно-добродетельной гражданственности эмпирически существующему миру чувственности и страстей.

Все это свидетельствовало о том, что в поэзии Державина русский классицизм подошел к своему пределу, дальнейшее освоение исторического опыта нации и новых форм ее самосознания требовало новых эстетических решений, возможности классицизма были исчерпаны, и вместе со своей эпохой он должен был уступить место другим литературным направлениям.

Глава четвертая

ПОЭЗИЯ А. Н. РАДИЩЕВА

Ни один автор XVIII в. не был так проникнут идеей отрицания, как А. Н. Радищев (1749—1802). Он стремился критически осмыслить все без исключения сферы общественной жизни. Устранение каких-то частных недостатков его не удовлетворило бы: он хотел изменить мир в целом.

Последовательно обличая неприемлемую для него действительность, Радищев одновременно выдвигал свою положительную программу. Как известно, наиболее полное и яркое воплощение эта программа получила в «Путешествии из Петербурга в Москву», сочетающем качества литературного произведения и публицистического трактата. «Нововводитель в душе», по меткому определению А. С. Пушкина, Радищев и к литературе подходил не с такими требованиями, как большинство его современников. Автор «Путешествия» признается читателю, что написать книгу его побудила мысль: «Возможно всякому соучастником быть во благодетствии себе подобных».¹ Необычайно острое сознание ответственности за «благодетствие себе подобных» определяет существенные черты не только прозы Радищева, но и его поэзии.

В деятельности писателя-революционера поэтическое творчество занимает сравнительно скромное место. Поэзия была для него прежде всего одним из способов пропаганды гражданских идей. При этом Радищев понимал и ценил специфику поэзии как искусства, способного эмоционально воздействовать на читателя или слушателя. В этом отношении характерны слова крестницкого дворянина, беседующего со своими сыновьями: «Я вас научил музыке, дабы дрожащая струна согласно вашим нервам, возбуждала дремлющее сердце; ибо музыка, приводя внутренность в движение, делает мягкосердие в нас привычкою» (I, 288). Это высказывание о музыке во многом объясняет и внимание Радищева к звуковой стороне стиха, его заботу о «чародействе изразительной гармонии».

Смелый экспериментатор, Радищев стремился по-новому использовать распространенные поэтические жанры. Он пытался обогатить русскую поэзию новыми размерами, выступая не только с собственными практическими опытами, но и с теоретическими статьями, посвященными стихосложению (глава «Тверь» из «Путешествия» и «Памятник дактило-хореическому витязю»).

Почти все стихотворения Радищева были опубликованы посмертно в «Собрании сочинений» 1807—1811 гг. Создавалась же радищевская лирика в 80-х — самом начале 1800-х годов.

Своеобразным мерилom для поэтов того времени было их отношение к Ломоносову. Знаменитое «Слово о Ломоносове», завершающее «Путеше-

¹ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 227. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Римской цифрой обозначен том, арабской — страницы).

стве», — достаточно яркое свидетельство того уважения и восхищения, с которым Радищев относился к «великому мужу». Автор «Путешествия» видит в Ломоносове не придворного песнопевца, а гениального поэта, преобразователя языка.² Радищев говорит о «бесчисленных красотах слова» Ломоносова, о «благогласии» его стихов. Позднее, в «Памятнике дактилохоресческому витязю», писатель вновь указывает на достоинства ломоносовского слога: «... Ломоносов впечатлел Россиянам примером своим вкус и разборчивость в выражении и в сочетании слов и речей» (II, 215). Таким образом, в отличие от поэтов сентиментализма у Радищева не было принципиальных возражений против «парящего слога» Ломоносова.

«Вольность», написанная в 80-х годах,³ — это ода не только по названию, но и по всем основным жанровым признакам: высокий стиль, строфическое членение по десять строк. Самое замечательное в этой оде ее необычный «предмет». Поэт воспевает не царя и не героя, а «вольность», «свободу»: тема прямо противоположна сюжету монархической оды. Общеественно-политическое значение «Вольности» особенно велико еще и потому, что она включена в текст «Путешествия из Петербурга в Москву» и составляет органическое единство с этой революционной книгой. Темы оды тесно переплетаются с темами «Путешествия», но раскрываются они по-разному. В стихотворении повествовательный элемент отходит на второй план, главное здесь — ораторский пафос, с которым автор говорит о волнующих его идеях:

О! дар небес благословенный,
Источник всех великих дел,
О, вольность, вольность, дар бесценный,
Позволь, чтоб раб тебя воспел.

(I, 1)

Ода Ломоносова могла в этом отношении служить примером автору «Вольности». Но у Радищева по сравнению с «пиитическим восторгом» Ломоносова больше страстности, драматизма, обусловленного и самим «предметом».

Ода Радищева занимает особое место среди стихотворений 80-х годов XVIII в. Исследователи справедливо сближают «Вольность» с «Одой на рабство» Капниста, со знаменитым переложением псалма «Властителям и судиям» Державина, с библейскими псалмами, в которых осуждаются недостойные монархи. Известное тематическое сходство обуславливает близость стиля и даже отдельные дословные совпадения.

² Подробно об этом см.: Л. И. Кулакова. А. Н. Радищев о М. В. Ломоносове. В кн.: Литературное творчество М. В. Ломоносова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 219—236.

³ Существует несколько списков с разных редакций «Вольности». Можно полагать, что Радищев написал оду в первой половине 80-х годов, а затем перерабатывал ее вплоть до опубликования в 1790 г. Наиболее авторитетным списком представляется так называемый «лонгиновский», напечатанный В. П. Семенниковым. Однако к этому тексту необходимо сделать некоторые поправки по другим спискам и, в частности, по тексту, изданному П. А. Ефремовым со списка П. А. Радищева. (См.: В. П. Семенников. Ода «Вольность». (Очерк ее литературной истории). В кн.: В. П. Семенников. Радищев. Очерки и исследования. Госиздат, М.—Пг. 1923, стр. 1—24; Л. И. Кулакова. К вопросу о тексте оды А. Н. Радищева «Вольность». «Известия АН СССР», Отд. лит. и языка, т. XV, вып. 2, 1956, стр. 150—158; Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. Гослитиздат, М., 1956, стр. 394—416; С. Ф. Елеонский. К истории создания оды А. Н. Радищева «Вольность». В кн.: С. Ф. Елеонский. Изучение творческой истории художественных произведений. Учпедгиз, М., 1962, стр. 67—93; Д. С. Бабкин. А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 93—131). Гипотеза Г. П. Шторма о существовании поздней редакции оды «Вольность», относящейся к концу XVIII в., вызывает возражение в связи с вопросом о датировке поэмы «Творение мира» (Г. П. Шторм. Потаенный Радищев. Изд. «Советский писатель», М., 1965).

Вместе с тем «Вольность» интересно сопоставить и с одами В. П. Петрова, который еще с 60—70-х годов приобрел известность как «второй Ломоносов». В стихотворении Радищева, так же как в одах Петрова, использованы традиционные средства классической оды. Много общего есть даже в лексике, достаточно характерной для каждого из авторов: «мышцы», «твердь», «хлябь», «мочь» и др. Радищев, безусловно, знал стихи Петрова и, может быть, использовал даже некоторые из его поэтических достижений. Однако автор «Путешествия» не мог одобрить главного направления лирики Петрова, неумеренно восхвалившего императрицу. Радищев осуждал Ломоносова за то, что он следовал «общему обычаю ласкати царям». Может быть, этот упрек относится не только к Ломоносову, но и к современным Радищеву одописцам, в том числе и к Петрову.

«Вольность» — это ода, во многом принадлежащая к традиции XVIII в., но в то же время — произведение новаторское по своему гражданскому звучанию. Ни в одной оде раньше не было таких смелых политических высказываний, как у Радищева:

Власть царска веру охраняет,
Власть царску вера утверждает;
Союзно общество гнетут;
Одно сковать рассудок тщится,
Другое волю стерть стремится;
На пользу общую, — рекут.

(I, 4)

Прогрессивные идеи французских просветителей (Руссо, Монтескье, Менье, Гольбаха, Буланже и др.) нашли самое прямое отражение в «Вольности» Радищева.

В западной поэзии того времени трудно найти стихи, которые могли бы послужить непосредственным образцом для русского автора. С «Вольностью» можно сопоставить лишь некоторые революционные оды Клопштока и французские оды-инвективы, например, оду Лагранжа де Шанселя, призывавшую к тираноубийству.⁴ Но едва ли Радищев мог ориентироваться на эти произведения, создавая свою оду.

Строфы «Вольности» не равноценны в художественном отношении, но Пушкин с основанием мог признать, что в оде Радищева «много сильных стихов». Замечательно, например, обращение поэта к «венчанному злодею»:

Злодей, злодеев всех лютейший,
Превзыде зло твою главу,
Преступник, изо всех первейший,
Предстань, на суд тебя зову!

(I, 7)

Эти строки находят близкое соответствие в позднейшей лирике декабристов, прекрасно знакомых с опытом Радищева. Интересно также отметить, что выразительность приведенных строк усилена повторением звука «з».

Радищев не мог пользоваться устоявшимися штампами хвалебной монархической оды с избитыми рифмами типа «Екатерины — крины». Для выражения своих идей поэт искал новые слова, эпитеты, рифмы. Отвлеченная, несколько архаичная лексика «Вольности» соответствует философско-политической теме оды: библеизмы, усеченные прилагательные, существительные с суффиксами —*ость*, —*ств* («великость», «скверность», «жизненность», «величество», «свирепство», «владычество» и т. д.). Эпитеты у Радищева метафоричны и в высшей степени выразительны: «лю-

⁴ Л. С. Гордон. «Иезуитики» Дюлорана. Рукопись, Пермь, 1965, стр. 19.

тый дух властей», «скривленный рассудок лжей», «сень рабского покоя», «тусклый трон рабства».

Поэтические находки Радищева оказались очень ценны при выработке стиля революционной поэзии XIX в. «Вольность» стала образцом гражданской поэзии для декабристов и Пушкина, и это значительно укрепило их интерес к одической лирике предшествовавшего столетия.

Однако сам Радищев, видимо, чувствовал известную скованность оды и пытался расширить границы жанра. В одну из редакций «Путешествия» включено «песнословие» «Творение мира», которое, по словам автора, должно было служить «примером, как можно писать не одними ямбами» (I, 431). Жанр «песнословия», встречающийся и у других поэтов того времени, во многом приближается к духовной оде. Сам Радищев подчеркнул существенную особенность своего стихотворения — «употребление в одном сочинении разного рода стихов». Изменения в ритме «песнословия» не произвольны: партия хора написана пятистопным и четырехстопным дактилем, частей хора — четырехстопным ямбом, четырехстопным хореем и анапестом. Стихи, произносимые Богом и Словом, различаются по размеру в зависимости от их содержания. Там, где говорится о процессе соиздания, стихи звучат очень энергично (четырёхстопный хорей или четырёхстопный ямб):

Начнем творить, — что медлю я?
Иль воля вечного бессильна?
Иль мысль его не избыльна?
Иль зрит препону власть моя?

(I, 19)

«Творение мира» — оригинальное произведение Радищева, однако написано оно под несомненным влиянием Мильтона. В начале 80-х годов писатель изучил английский язык и, по свидетельству сына, очень скоро стал «понимать Шекспира и Мильтона».⁵ В «Путешествии» Радищев называл Мильтона среди лучших поэтов, рядом с Гомером и Вергилием. Исследователи считают, что некоторые строфы «Вольности» навеяны произведениями Мильтона. Мотивы и образы «Творения мира» совершенно явно связаны с седьмой частью «Потерянного рая». Отпадает предположение, что «Творение мира» написано под влиянием составленного по Мильтону либретто к оратории Гайдна «Сотворение мира» (1798), так как в стихотворении Радищева есть много общего как раз с теми отрывками «Потерянного рая», которые не были использованы в либретто.⁶

Самая тема творения мира была достаточно популярна в русской поэзии 80-х годов XVIII в. Так, одним из первых стихотворений С. С. Боброва было «Размышление на первую главу бытия», помещенное в журнале «Покоющийся трудолюбец» (1784, ч. II, стр. 1—5). Литературные интересы Боброва во многом совпадали с радищевскими: оба поэта по своему продолжали традиции высокой поэзии Ломоносова, выступали пропагандистами произведений Клопштока и Мильтона. Следовательно, обращение Радищева и Боброва к одному сюжету было далеко не случайно. В их стихотворениях есть некоторые сходные моменты, но в целом они совершенно различны.

⁵ Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. С комментариями Д. С. Бабкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 56.

⁶ См. также: Л. Б. Светлов. По поводу работы Г. Шторма «Потаенный Радищев». «Научные доклады высшей школы, Философские науки», 1965, № 5, стр. 143—147; Е. Г. Плимак. Что открыл Георгий Шторм? «История СССР», 1966, № 1, стр. 152—164; Потаенный Радищев. «Русская литература», 1966, № 1, стр. 244—257.

Радищев развивает тему «зжидительного слова», присутствовавшую у Мильтона. Бог как бы отходит на второй план, предоставляя активность Слову, некоему всеобщему разуму:

Тобою я прославлюсь,
Бездействия избавлюсь,
Ты то явишь, что я возмог,
А я в себе почию бог.

(I, 19)

Здесь отчетливо проявились деистические взгляды Радищева, не совпадавшие с официальной церковной доктриной. В «Вольности» этот же мотив приобретает у поэта острый политический смысл: «дух свободы» становится главной созидательной силой:

Живит, родит и созидает,
Препоны на пути не знает,
Вождем мужеством в стезях;
Нетрепетно с ним разум мыслит,
И слово собственностью числит,
Невежства, что развеет прах.

(I, 9)

Радищев выступал как реформатор в области поэтических форм, считая, что новые идеи должны быть высказаны по-новому. В 90-е годы он написал поэму «Бова», свидетельствующую о дальнейших исканиях поэта. Из одиннадцати песен поэмы сохранилась только первая, но она дает некоторое представление об утраченном произведении Радищева. Внешне — это сказочно-богатырская поэма, во многом близкая «Орлеанской девственнице» Вольтера и развивающая популярный сюжет повести о Бове. Однако, как показал М. П. Алексеев, содержание поэмы Радищева гораздо значительнее, чем это представляется на первый взгляд.⁷

Радищев говорит, что его «повесть» «в след пойдет певцу Тавриды». Поэма Боброва «Таврида» (1798) привлекла автора «Бовы» не только «безрифмием», но и всем содержанием, величественными картинами природы, образами. Указание Радищева подчеркивает, что поэту близко творчество Боброва, одного из наиболее выдающихся авторов русского предромантизма.

Поэма Радищева развивается в двух планах, и уже в этом ее принципиальное отличие от сказочных поэм Богдановича, Карамзина, Дмитриева.⁸ Конечно, «Бова» имеет немало общего с этими поэмами: стихотворение написано тем же «народным размером», что и «Илья Муромец» Карамзина, сюжет носит развлекательный характер. Фольклорные элементы придают стилю поэмы особый колорит, отличающий ее от бурлеска («гусли звончатые», «леса дремучи, темны», «слезы горючие» и др.). Вместе с тем просторечные выражения, намеренно поставленные рядом со словами высокого стиля, создают комический эффект:

Еще в Зничеву коляску
Перстоалая Зимцерла
Коней светлых не впрягала,
И клячонки огнебурны
На конюшне Аполлона
Овес кушали эфирной.

(I, 47)

⁷ М. П. Алексеев. К истолкованию поэмы А. Н. Радищева «Бова». В кн.: Радищев. Статьи и материалы. Изд. ЛГУ, Л., 1950, стр. 158—213.

⁸ См.: Л. М. Лотман. «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки. «Ученые записки ЛГУ», Серия филол. наук, вып. 2, № 33, 1939, стр. 134—147.

Пушкин оценил «веселость» внешнего плана поэмы, признав, что «характер Бовы обрисован оригинально» и «разговор его с Каргою забавен». Второй план, философский, долго остававшийся незамеченным критикой, тесно переплетается с первым. Их объединяет общий сатирический тон, но оттенки его меняются. При описании приключений Бовы он грубовато-веселый, в высказываниях самого автора он звучит саркастически:

А когда б властитель мира
Я Тиверий был иль Клавдий,
Тогда б всякой дерзновенной,
Кто подумать смел, что дважды
Два четыре, иль пять пальцев
Ему в каждую дал Бог руку,
Тот бы пал под гневом нашим.

(I, 29)

Политическая смелость подобных отрывков живо напоминает некоторые мотивы «Вольности». Здесь намечаются также и темы исторических поэм, написанных Радищевым в 1800-е годы.

Размышления над событиями современности заставляют поэта все с большим интересом обращаться к истории. По-видимому, у Радищева давно назревал замысел написать национальную эпопею, и открытие «Слова о полку Игореве» послужило лишь толчком к созданию поэмы «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам». Произведение осталось незаконченным: нам известно только прозаическое введение и песнь Всегласа — одного из десяти соревнующихся певцов.

«Песни» отражают самостоятельные творческие искания Радищева и одновременно предромантические веяния, захватившие многих поэтов конца XVIII в. Русские авторы той поры с увлечением читали Юнга, Клопштока, Оссиана и вместе с тем все больше ценили свое национальное прошлое, гордясь подвигами далеких предков.

Героико-патриотическая тема всегда была очень существенна для Радищева. В «Вольности» эта тема трактовалась в соответствии с традициями классической оды Ломоносова. Теперь поэт ищет новые формы и найти их помогают ему опыты современников: стихи Державина, Боброва и других авторов (например, «Ермак» Дмитриева). Широко распространенные приемы и образы Радищев использует по-своему, и в «Песнях» живо ощущается связь с другими радищевскими стихотворениями. Здесь вновь является тема творения мира, но вместо христианского бога выступает языческий Перун, «бог всеисильной». Картина мироздания также напоминает соответствующее место из «Потерянного рая», но непосредственными исполнителями «звездительного слова» становятся разные божества древних славян: упоминавшиеся уже в «Бове» Знич, Позвизд, Чернобог, Зимцерла, а также Лада, Велес и др.

Композицию поэмы Радищев согласует с изменениями стихотворного ритма. Вот юноша-воин рассказывает, как славяне вступили в Новгород:

Но возможно ли вспомнить
Те минуты равнодушно,
Те минуты преужасны,
Как мы в Новгород вступили?

Далее хорейский размер сменяется амфибрахией:

По стогнам летала
Смерть люта и бледна,
Широко простерши
Чугунные крылья.

(I, 67).

Яркий образ удачно выделен сменой ритма. Вообще в песне Всегласа есть живые картины и образы, но по стилю поэма Радищева близка еще к традициям классицизма.

«Песнь историческая» идейно и стилистически тоже связана с предшествовавшей лирикой Радищева. В поэме излагается история древнего Рима, причем местами автор пересказывает или довольно точно переводит отрывки из трактата Монтескье «Рассмотрение о причинах возвышения и упадка римлян».⁹

Радищев использует тот же «народный размер», что и в «Бове». Эпически спокойная интонация лучше всего соответствует замыслу поэмы. Однако автор «Песни исторической» — это не бесстрастный повествователь. Описывая события далекого прошлого, Радищев дает им свою оценку, имевшую очень современное звучание.¹⁰ Здесь опять появляются тираноборческие мотивы «Вольности», иногда есть даже дословные совпадения. Так, в «Песни» Радищев перефразировал знаменитые слова Тацита:

Век счастливой наш, где можно
Мыслить то, что мыслить хочешь
И вещать, что ты помыслишь.

(I, 117)

Это же высказывание было использовано еще во второй строфе «Вольности»:

Тому внимаю, что понятно;
Вещаю то, что мыслю я.

Радищев очень умело вводил в свои стихи близкие ему по духу изречения, расширяя или конкретизируя их смысл.

Но как переводчик поэт стремился к максимальной точности. Примером этому может служить сравнение «Молитвы» Радищева с «Молитвой» Державина. Оба стихотворения представляют собой перевод заключительного отрывка из «Поэмы о естественном законе» Вольтера.¹¹ Перевод Державина состоит из 16 строк, Радищев сохраняет 8, как у Вольтера. Державин смягчает трагизм последних слов предсмертной молитвы:

На милосердие твое я полагаюсь.
Ты щедр и милостив был в век сей скоротечный:
Ты будешь мне отец, а не мучитель вечный.¹²

Радищев более точно переводит:

Но ты меня родил, и я не понимаю,
Что бог, кем в дни мои блаженства луч сиял,
Когда прервется жизнь, на век меня терзал...

(I, 136)

Поэт передает оттенок сомнения, присутствующий у Вольтера и близкий, понятный ему.

Самый выбор произведений для перевода очень показателен у Радищева. «Журавли» — перевод из Э.-Х. Клейста, но стихотворение можно назвать автобиографичным, настолько тесно связано его содержание

⁹ См.: В. В. Мияковский. «Песнь историческая» А. Н. Радищева и «*Considérations*» Монтескье. ЖМНП, 1914, № 2, стд. II, стр. 236—248.

¹⁰ Об отражении в «Песни исторической» французских событий 1791—1794 гг. см. в кн.: Ю. Ф. Карякин и Е. Г. Плимак. Запретная мысль обретает свободу. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 240—258.

¹¹ Источники ряда переводных стихотворений Радищева были указаны в статье: Ю. М. Лотман. Радищев — поэт-переводчик. В кн.: XVIII век. Сб. 5—Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 435—439.

¹² Г. Р. Державин. Сочинения, т. III, СПб., 1866, стр. 467.

с судьбой поэта. Следуя оригиналу, поэт рассказывает историю раненого журавля, мужественно преодолевшего все невзгоды. Стихотворение Радищева, так же как у Клейста, написано без рифмы, однако не пятистопным ямбом, а трехстопным дактилем. Здесь автор «Путешествия» на практике старается осуществить пожелание, чтобы «переводы стихотворных сочинений делали не всегда ямбами» (I, 353). Радищев как бы усилил элегическое звучание стихотворения Клейста, и Пушкин с основанием мог называть «Журавли» элегией. Характерно также, что у Радищева есть несколько новых эпитетов, отсутствовавших в оригинале: «бедный журавль», «бедный больной», «пригорюнясь сидел». В «Цыганах» Пушкина, где появляется образ раненого журавля, использован именно этот элегический мотив:

... Один печально остается,
Повиснув раненым крылом.

В радищевской лирике очень четко вырисовывается образ автора — человека твердой воли, отважного борца. Характерны знаменитые строки из «Ответа» писателя, уезжающего в ссылку:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду? —
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!¹³

(I, 123)

Поэту, тяжело переживавшему свое изгнание, не были чужды и горькие сомнения:

На что мне жить, когда мой век стал бесполезен?

Но в этом стихотворении («Почто, мой друг...»), отражающем, по-видимому, противоречивые раздумья самого автора, побеждает голос, призывающий к «мужеству и твердости»:

Дела твои с тобой, душа твоя с тобою.

В духе своего времени Радищев обращается и к жанрам интимной лирики: он пишет элегическую «Эпитафию» на смерть жены, переводит «Идиллию» Гесснера, сочиняет любовную песню и др. Но все это были второстепенные опыты, почти не запечатлевшие особенностей его дарования.

Философская углубленность, характерная для Радищева, — и прозаика, и поэта — проявлялась скорее в стихотворениях, посвященных «высоким темам». В этом отношении обращает на себя внимание «Оснадцатое столетие», которое Пушкин считал «в стихах лучшим произведением» Радищева. Затрудненный синтаксис, обилие славянизмов, строго выдержанный высокий стиль — это здесь уместно и оправданно. Стихотворение обобщает глубокие раздумья автора, подводит итог исканиям нескольких поколений:

Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро.
Будешь проклято во век, в век удивлением всех.
Крови — в твоей колыбели, припевание — грома сраженъев;
Ах, омочено в крови ты ниспадаешь во гроб.

(I, 127)

Поэт сурово судит свой век, поднимаясь над частностями, над личными страстями. Его конкретные оценки («столетье безумно и мудро» и т. д.)

¹³ По всей видимости, «Ответ» Радищева был адресован какому-то литератору, обратившемуся к нему в стихах, может быть, к Панкратию Сумарокову, который находился тогда в Тобольске. (См.: П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 539).

очень хорошо раскрывают сложную диалектику исторического опыта. Борьба и страдания человечества не пропали даром: в результате «много-тысячелетны растаяли льды заблужденья». Радищев говорит о великих заветах XVIII в.:

О незабвенно столетие! радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье во век.

Поэт упоминает «вольность», и это возвращает читателя к тем идеям, которые были высказаны в знаменитой оде Радищева, в «Путешествии из Петербурга в Москву». «Осмнадцатое столетие» оптимистически завершает развитие темы «вольности», самой главной в радищевском творчестве. Воображение поэта обращается к будущему, и он верит, что восторжествует «мир, суд правды, истина, вольность».

Стихотворение Радищева своеобразно перекликается с известной тирадой Карамзина: «Век просвещения! Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя — среди убийств и разрушения не узнаю тебя! . . .».¹⁴ Радищев глубоко переживал не увенчавшийся победой опыт французской революции, потребовавшей так много жертв. Однако он с надеждой говорил о новом веке:

Из недр гроба столетия глас утешенья изыде:
Срини, отчаяние! смертной, надейся, бог жив.

Картины, созданные поэтом, монументальны:

Урна времяа часы изливаеа каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возрасли,
И на дальнейшем берегу изливають пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов.

(I, 127)

Пушкин привел именно эти строки из «Осмнадцатого столетия», и они действительно замечательны. Стихи звучат торжественно и величаво. Большое значение имеет здесь самый ритм стиха, воспроизводящий античный лирический размер (элегический дистих). Радищев не сохраняет правильной цезуры, и стих приближается к дольнику. Все это было очень существенно для практики русского стихосложения.¹⁵

Под влиянием античной поэзии Радищев написал еще одно прекрасное стихотворение, также отмеченное Пушкиным, — «Сафические строфы». Употребленный поэтом размер казался необычным даже читателям начала XIX в. Правда, в XVIII в. еще Сумароков пытался писать этим размером, но в его «Сафической оде» применялись рифмы, а Радищев пишет белым стихом в соответствии с требованиями античной лирики. Первая из «Сафических строф» Радищева представляет вольный перевод из Горация, но она органично слита с последующими строфами, обращенными к неверной любимой:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листами
Тополы белы.

(I, 129)

Пушкин с большим сочувствием отнесся к попыткам Радищева обновить русское стихосложение, в особенности к его пропаганде белого стиха. В конце XVIII в., когда вопрос о необходимости рифмы обсуж-

¹⁴ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. 2, Гослитиздат, М.—Л., 1964, стр. 247.

¹⁵ См.: В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Изд. «Academia», Л., 1925, стр. 225—238.

дался с особой остротой, Радищев в «Путешествии» вполне определенно высказал свое мнение: «Долго благой перемене в стихосложении препятствовать будет привыкшее ухо ко красословию» (I, 353). Борьба за белый стих была тесно связана с ростом интереса к малоупотребительным размерам, в особенности дактилическим. Поэтому выступление Радищева в защиту «дактило-хореического витязя» В. К. Третьяковского имело очень современный смысл. Писатель внимательно разобрал стихи «Тилемахиды» и показал, что неудачи Третьяковского происходят «не от дактилия и не от шестистопя, но от нелепых слов» (II, 217). Стремясь ввести в широкое употребление белый стих и новые размеры, Радищев опирался не только на традиции русской поэзии, но и на опыт хорошо известных ему немецких авторов, в частности Клопштока.

Искания в области формы никогда не были для Радищева самоцелью: смысл стиха в представлении поэта был неотделим от звучания. В связи с этим интересно напомнить известное разъяснение писателя к строке из «Вольности» «Во свет рабства тьму претвори»: «...иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» (I, 354). Радищев четко разграничивал понятия «стихотворец» и «пиит». Чтобы узнать, «стихотворен ли стих», он предлагал сделать из него «прозу благосклонную»: «Если в предложении твоём останется Поэзия, то стих есть истинной стих» (II, 217).

Умный и тонкий теоретик поэзии, Радищев критически относился к собственным стихам, сознавая их несовершенство. Видимо, поэтому он и не стал публиковать их, а значительную часть уничтожил.

Однако и сохранившиеся поэтические произведения Радищева оставили заметный след в истории русской лирики. Поэты, группировавшиеся вокруг «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», деятельно поддерживали традиции Радищева. Его стихи, так же как и весь его облик, представлялись авторам начала XIX в. воплощением гражданского мужества, героизма. В некрологе, написанном И. М. Борном на смерть Радищева, развивалась мысль о том, что «истина неугасима» и поэт бессмертен:

Ты в сферах неизвестных скрылся
От бранных глаз земных;
Но смерти нет! Ты там явился
В кругу существ иных.¹⁶

Свободолюбивые, тираноборческие мотивы радищевской лирики вновь зазвучали в стихотворениях И. П. Пнина, И. М. Борна, В. В. Попугаева, А. Х. Востокова и др. Эти авторы по-своему переосмысливали политические и философские идеи Радищева, не всегда сохраняли их революционный смысл. Однако поэты «Вольного общества» унаследовали главную, определяющую черту лирики Радищева — гражданственность. Идеинотематическая близость предопределила и сходство формы: «высокие» жанры, торжественный стиль, использование библеизмов и т. д. Метрические искания Радищева имели большое значение для деятельности А. Х. Востокова. Так, в «Лирических опытах» Востокова были использованы размеры, которыми писал Радищев. Но прежде всего Востокова, видимо, привлекало самое стремление Радищева обогатить русскую поэзию новыми формами, соответствующими новому содержанию.

В эпоху декабризма стихи Радищева получили как бы второе рождение: их читали, переписывали, они служили источником вдохновения для революционеров этого поколения. В лирике декабристов есть немало общего с радищевскими стихами, но это не повторение идей и образов

¹⁶ Поэты-радищевцы. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1961, стр. 193.

Радищева, а их творческое развитие, свидетельствующее о глубокой преемственной связи.

От Радищева прямые пути ведут не только к поэзии декабристов, но и к творчеству Пушкина. Великий поэт по примеру Радищева пишет «Вольность» и «Бову»; посвящает писателю две специальные статьи. Пушкин не во всем мог соглашаться с автором «Путешествия», но главное — ему был близок самый дух произведений Радищева. Имя поэта-революционера стало символом «вольности», и Пушкин с гордостью мог сказать:

Вослед Радищеву восславил я свободу...

ПОЭЗИЯ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА.

Н. М. КАРАМЗИН. И. И. ДМИТРИЕВ.

1

Представление о русском сентиментализме связано с именами Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева, М. Н. Муравьева, В. В. Капниста, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, Н. А. Львова, В. Л. Пушкина и некоторых других писателей 1790—1800 гг.

Эти авторы не отказывались от поэтического наследия середины XVIII в., но по-своему переосмысливали его. «Чувство» вовсе не было открытием сентиментализма. В предшествовавшей поэзии оно играло не менее существенную роль. Лирический восторг Ломоносова — это монолитное, целостное чувство, вполне определенное и постоянное. Восхищение героическими подвигами русских воинов, ненависть к врагам родины, гордость за успехи своей страны в области политики и науки — эти высокие чувства требовали соответствующего выражения, и потому «парение» Ломоносова, его пафос, сложные метафоры были вполне оправданы.

Теоретики нового направления считали, что поэт должен уловить и передать не только само чувство, но и тончайшие оттенки его. Так, автор «Отрывка о слоге» разъяснял: «...дополнительные страсти и чувствования составляют... силу слога, ибо они делают до бесконечности многообразными главные страсти и чувствования».¹

В одном из своих программных стихотворений «Протей, или Несогласия стихотворца» (1798) Карамзин писал:

Чувствительной душе не сродно ль изменяться?
Она мягка, как воск, как зеркало ясна,
И вся Природа в ней с оттенками видна.
Нельзя ей для тебя *единою* казаться
В *разнообразии* естественных чудес.²

Идея внесловной ценности человека, появившаяся в России еще в начале XVIII в., во второй половине столетия приобретает все более богатое содержание. Человек становится замечателен не только своими деловыми качествами, но и достоинствами «души».

Эта идея имела глубоко прогрессивный смысл. Сентиментализм, опирающийся в своей основе на эту идею, также следует рассматривать как явление вполне закономерное, исторически обусловленное и прогрессивное. Интерес к отдельной человеческой личности, к ее душевному миру, ее чувству — это было крупное открытие поэзии.

В статье «Что нужно автору?» (1793) Карамзин довольно подробно развил свою эстетическую программу. По его мнению, любой автор

¹ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. IV, стр. 388.

² Н. М. Карамзин, Полное собрание стихотворений, Вступительная статья, подготовка текста и примечания Ю. М. Лотмана «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1966, стр. 242—243. (В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте).

«пишет портрет души и сердца своего».³ Однако чувства и переживания автора делаются интересными лишь тогда, когда в них отражается что-то общее, касающееся других людей.

Поэзия сентименталистов была далека от гражданско-патриотической лирики Радищева. Но это еще не означает, что все авторы нового направления прошли мимо лучших, прогрессивных традиций русской литературы XVIII в. Наиболее яркое свидетельство тому знаменитая «Ода. На рабство» (1783) Капниста и «К милости» (1792) Карамзина. Оба стихотворения, каждое по-своему, были смелыми антиекатерининскими выступлениями, связанными с актуальными политическими событиями. Поводом для первого послужил указ Екатерины II о закреплении украинских крестьян; второе было своеобразным упреком императрице, подвергнувшей жестоким репрессиям Н. И. Новикова и других масонов — друзей Карамзина.

Ярко выраженное здесь гражданское чувство — это одновременно и очень личное чувство, поэтому оно звучит с такой силой и убедительностью. Позднее, в поэзии декабристов, этот принцип получил широкое развитие.

В лирике сентименталистов намечались возможности создания гражданской поэзии на принципиально новой основе по сравнению с поэзией классицизма. Поэты сентиментализма не ограничиваются декларациями, но говорят прежде всего о своем собственном отношении к описываемым явлениям, апеллируя при этом к чувству читателя.

В журнале В. С. Подшивалова «Чтение для вкуса, разума и чувствований» говорилось: «Песнопевец гораздо более представит мне чувствований и картин, нежели умствований, и будет гораздо внятнее говорить моим органам, нежели разуму».⁴

Однако поэтам-сентименталистам той поры в действительности далеко не всегда удавалось выразить «чувство», о котором они так часто рассуждали в стихах. Они не были в состоянии победить рационализм классицизма, так как в основном «понимали личность как механическую комбинацию различных сосуществующих в ней общечеловеческих свойств — рассудка, чувств, «страстей».⁵ «Разум», «рассудок» поэты нового направления не отрицали, но стремились обогатить его «чувством».

Определенная заданность, условность в выражении чувства — все это находит объяснение в эстетической системе сентименталистов, у которых «самое „я“ — „общечеловечно“, устойчиво в своих функциях, не отличается от других „я“».⁶ Метафизический взгляд на мир, свойственный поэтам классицизма, был преодолен только отчасти, но поэты нового направления уже прокладывали те пути, по которым пошли в дальнейшем писатели XIX в.; было опровергнуто представление о неизменности человеческой природы; был открыт сложный и противоречивый мир душевных переживаний человека; было утверждено право поэта писать о себе, о своей личности, о своих чувствах.

Разумеется, наиболее полное и глубокое выражение принципы нового направления получили в творчестве самых талантливых поэтов. Вместе с тем к этому направлению в период его расцвета примыкает много второстепенных и третьестепенных авторов.

³ «Аглая», ч. I, 1794, стр. 29.

⁴ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. I, стр. 281—282.

⁵ Е. Н. Куприянова. Русский роман первой четверти XIX века. От сентиментальной повести к роману. В кн.: История русского романа, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 66.

⁶ Г. А. Гукровский. У истоков русского сентиментализма. В кн.: Г. А. Гукровский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л., 1938, стр. 284.

В 80-х годах стихотворения в духе сентиментализма появляются на страницах журналов еще эпизодически. В 90-е годы выходят журналы и альманахи, которые по своему характеру уже могут быть названы сентименталистскими. Такими были издания Н. М. Карамзина («Московский журнал», 1791—1792; «Аглая», 1794—1795) и В. С. Подшивалова («Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791—1793; «Приятное и полезное препровождение времени», 1794—1797). Среди сотрудников этих журналов были Д. И. Вельяшев-Волынцев, В. Л. Пушкин, Г. А. Хованский, М. А. Магницкий, П. С. Гагарин, А. В. Аргамаков, А. В. Лопухин, А. Скворцов, Смирнов (псевдоним Даурец Номохон) и многие другие. Между ними были люди с дарованием (например, В. Л. Пушкин), были и довольно посредственные литераторы. Большое количество имен свидетельствует, во всяком случае, о том, что новое направление охватило значительный круг русских авторов.

Писатели, которые, казалось бы, целиком следовали классическим традициям, также не могли избежать влияния новых веяний. Так, в торжественных одах Н. П. Николева, довольно тяжелых и напыщенных, появляется стремление следовать прежде всего чувству. В «Лиро-дидактическом послании» он неоднократно говорит о «нежных чувствах», которых должен «держаться» поэт. Принимая за образцы произведения Ломоносова и Сумарокова, Николев ищет в их творчестве такие черты, которые в известной степени соответствуют новым вкусам. Так, например, он называет невеждами тех, «кои говорят, что Ломоносов не имел дарования для чувствительных и нежных выражений».⁷

Еще сложнее оказалось соотношение между поэзией сентименталистов и творчеством самого крупного и самого талантливого поэта конца XVIII в. — Державина.

Традиции классицизма в творчестве Державина играли еще очень большую роль, но его оды представляли собой уже принципиально новый этап, новое качественное явление по сравнению с «высокой» поэзией прошлого. Сам Державин в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» писал, что ода — «не наука, но огонь, жар, чувство».⁸ Далее, развивая свою мысль, он говорил о вдохновении как «живом ощущении»: «В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения».⁹ Державин, так же как и сентименталисты, выдвигает на первый план «чувство», «ощущение», так же как у них, его искусство строится «на основе идеи свободной творческой индивидуальности, разрешившей себе и мечтать, и требовать права на личное мнение и личное счастье».¹⁰ Конечно, это сходство ограничивается лишь самыми общими принципами; здесь были существенные различия.

Для сентименталистов важнее всего было отношение к реальным вещам, индивидуальное восприятие окружающего мира. Державин показал реальность в ее внешних проявлениях, и в этом отношении он был непосредственным предшественником поэтов XIX в. И то, и другое было значительным шагом вперед; и то, и другое приближало русскую поэзию к правдивому изображению действительности.

Оссианизм в русской литературе¹¹ не был случайным явлением: здесь выразились общие предромантические тенденции, характерные для того

⁷ Н. П. Николев. Творения, ч. III. М., 1795, стр. 172.

⁸ Г. Р. Державин. Сочинения, С объяснительными примечаниями Я. К. Грота, т. VII, Изд. 2, СПб., 1878, стр. 532.

⁹ Там же, стр. 523.

¹⁰ Г. А. Гукровский. Г. Р. Державин. В кн.: Г. Р. Державин. Стихотворения «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1947, стр. XXX.

¹¹ Подробная библиография по этому вопросу в кн.: В. И. Маслов. Оссиан в России. Л., 1928.

времени. Е. И. Костров со своим переводом Оссиана («Оссиан, сын Фингалов, бард III века», чч. 1—2. М., 1792) выступает как один из первых поэтов предромантизма.

Русский оссианизм стал течением, отразившим существенные стороны мировосприятия и предромантиков, и сентименталистов; им одинаково были близки оссиановские мотивы: бренность человеческой жизни, ничтожество людей в потоке времени и т. д.

Оссиана переводил и Карамзин,¹² и Дмитриев, и Капнист, и В. Пушкин. Оссиановские мотивы и настроения нередко встречаются у них в оригинальных стихотворениях. Особенно замечателен в этом отношении «Ермак» Дмитриева (1794) — стихотворение, близкое к державинской лирике. Разрабатывая героический сюжет, поэт стремился избежать условной риторики классицизма; при этом торжественность, патетика создаются у него новыми средствами: пейзаж в оссиановском духе, таинственные, колоритные фигуры сибирских шаманов и т. д. Именно по поводу стихотворения «Ермак» Белинский писал: «Дмитриев потому только не был прозван романтиком, что тогда не существовало еще этого слова».¹³

Карамзин по-своему воспринимал произведение Макферсона, находя здесь почву для психологических наблюдений. Так, в «Предупреждении к поэме барда Оссиана „Картона“» Карамзин писал: «Глубокая меланхолия — иногда нежная, но всегда трогательная, — разлитая во всех его (автора «Картона», — Ред.) творениях, приводит читателя в некоторое уныние; но душа наша любит предаваться унынию сего рода, любит питать оное, и в мрачных своих представлениях сама себе нравится».¹⁴ Такое восприятие оссиановских песен характерно скорее не для романтика, а для сентименталиста, главный интерес которого направлен на изучение внутреннего мира человека со всеми тонкими оттенками его переживаний.

В целом поэтическое творчество Карамзина развивалось в русле сентиментального направления, несмотря на проникновение отдельных предромантических тенденций. Державин, напротив, был гораздо ближе к предромантизму, но веяния сентиментализма также довольно заметно проникали в его творчество.

Глубокое философское содержание поэзии сентиментализма было во многом близко Державину. В особенности это касается важного принципа эстетики сентиментализма, состоящего в соединении понятий красоты и добра.

В статье Карамзина «Что нужно автору?» подробно развивается мысль о том, что «дурной человек не может быть хорошим автором».¹⁵ Деятельность в области искусства писатель ценил только при том условии, что она осуществляется «не для собственной славы, но из благородной и бескорыстной любви к добру».¹⁶

В представлении Державина также прекрасное и доброе неразрывно сливалось. В этом отношении характерно, например, его стихотворение «Новый год. Песнь дому, любящему науки и художества», помещенное в «Московском журнале» Карамзина. Державинский «друг общего добра» здесь очень похож на «чувствительного» героя Карамзина или Капниста.

¹² Материалы, свидетельствующие об интересе Карамзина к Оссиану, собраны в работе: В. И. Маслов. Оссианизм Карамзина. Прилуки, 1928. — Характерно, что свой прозаический перевод «Сельмских песен» Карамзин посвятил Державину.

¹³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 123.

¹⁴ «Московский журнал», 1791, ч. II, кн. 2, стр. 117.

¹⁵ «Аглая», ч. I, 1794, стр. 31.

¹⁶ «Московский журнал», 1791, ч. IV, кн. 2, стр. 246.

Поэты, ценившие выше всего в человеке способность «чувствовать», с большим интересом относились к литературе самых разных народов. Это опять-таки сближало предромантиков и сентименталистов: в их представлении национальные границы стирались так же, как и сословные.

Карамзин писал в предисловии к «Саконтале» Калидасы: «Творческий дух обитает не в одной Европе; он есть гражданин вселенной. Человек везде человек; везде имеет он чувствительное сердце, и в зеркале воображения своего вмещает небеса и землю».¹⁷

В 80—90-е годы происходило и наиболее тесное сближение русской поэзии с отечественным фольклором. Н. А. Львов выпускает в 1790 г. «Собрание народных русских песен с их голосами»; И. И. Дмитриев — в 1796 г. «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и просто-народных песен» и др.

К. С. Сербинович писал в своих воспоминаниях о Карамзине: «Я слышал очень замечательные суждения Николая Михайловича о старинных русских песнях. Он сказывал, что давно сам намеревался собрать лучшие и напечатать».¹⁸

Интерес к народным песням Карамзин проявлял уже в начале своей литературной деятельности. В «Письмах русского путешественника» он рассказывал, как на берегах Роны слушал песни горцев: «Я вслушивался в мелодии и находил в них нечто сходное с нашими народными песнями, столь для меня трогательными».¹⁹ В «Московском журнале» Карамзин поместил песню «Уж как пал туман на сине море...», присланную Н. А. Львовым. Несколько позднее в статье о русской литературе, написанной для «Spectateur du Nord» (1797), писатель довольно подробно говорил о русских народных песнях.

Сентименталисты понимали фольклор по-своему, брали из него то, что было особенно созвучно их настроениям. Поэтов, искавших средств для правдивого выражения своего чувства, привлекала задушевность, искренность русской песни. Обращение к народному творчеству значительно обогатило поэтическое восприятие литераторов, хотя бы в некоторой степени сблизило их с народной стихией. Иногда авторам того времени удавалось даже создать произведения, настолько близкие к фольклору, что они долго принимались как результат народного творчества (например, песня «Выйду ль я на реченьку» Ю. А. Нелединского-Мелецкого, «Среди долины ровныя» А. Ф. Мерзлякова, выступившего немного позже, но тесно связанного с сентиментальным направлением).

Сентименталисты были, конечно, очень далеки от подлинной народности, достигнутой только в творчестве Пушкина. Но поэты конца XVIII в., обратившиеся к русскому фольклору, собирали материал, накапливали опыт, необходимый для того, чтобы прийти к правильному представлению о народности.

2

Поэтическая деятельность Михаила Никитича Муравьева (1757—1807) хронологически предшествует периоду расцвета сентиментализма и относится главным образом к 70-м—первой половине 80-х годов XVIII в. Муравьев при жизни напечатал немного стихотворений, но его творческий путь очень интересен и знаменателен.

¹⁷ Там же, 1792, ч. VI, кн. 2, стр. 125.

¹⁸ «Русская старина», 1874, т. XI, стр. 58.

¹⁹ «Московский журнал», 1792, ч. VII, кн. 2, стр. 174.

Стихотворения Муравьева, написанные в первой половине 70-х годов (особенно посвященные военной теме), по общему характеру и стилю были близки высокой одической поэзии. Но уже в собрании од 1775 г. Муравьев сам подчеркивал новое направление своей лирики. Обращаясь к Майкову, он говорил:

А я тебе сей стих составил
Во знак чувствительной души.²⁰

«Чувствительная душа» понимается уже как основное качество поэта. В конце 70-х годов Муравьев сблизился с Новиковым и Херасковым. Он увлекался просветительскими идеями, вместе с тем его глубоко занимали проблемы нравственного самоусовершенствования. В отличие от Хераскова Муравьеву, однако, была несвойственна склонность к абстрактным назидательным рассуждениям в стихах. Поэт стремился прежде всего рассказать о себе, и, «выдвигая на первый план индивидуальность и окружающий ее чувственный мир, Муравьев верно угадал тенденцию эпохи».²¹

«Эстетика Муравьева строится на основе его субъективистского мировоззрения»,²² определявшегося теми историческими условиями, в которых оказалось новое поколение русского дворянства. Писатель называл себя «мудрецом единого мгновения», и это действительно очень верно. В поэзии прошлого все было статично, неподвижно. В последние десятилетия XVIII в. у авторов появляется новое восприятие мира, обусловленное во многом ощущением непрочности, ненадежности всего окружающего. Для Муравьева очень характерно внимание к неуловимым, быстро сменяющимся душевным переживаниям. В высшей степени интересны следующие строки из его стихотворения «Время»:

Мгновенье каждое имеет цвет особый,
От состояния сердечна занятой.
Он мрачен для того, чье сердце тяжко злобой,
Для доброго — златой.

(137)

Установленного раз и навсегда порядка вещей для поэта уже не существует, когда он заметил, что «мгновенье каждое имеет цвет особый». Сделав это открытие, он преодолел метафизичность предшествующей поэзии, подошел к новому видению мира, — мира, где все изменчиво и непостоянно. Поэт стремится уловить и передать в словах неповторимые черты какого-то определенного «мгновенья». Эта тема по-разному повторяется у Муравьева в ряде стихотворений: «Приглашение», «Неизвестность жизни», «Зрение», «Бедственное мгновение» и др. Так, в стихотворении «Зрение» он говорит о возможности человека взглядом выразить мимолетные переживания:

Все может нежный глаз, сияющий слезами:
И радость, и печаль, любовь, и гнев, и страх
Изображает глаз *мгновенья*²³ на крылах.
Понятий нежные оттенки представляет,
Природной чистоты он их не умаляет.

(161)

²⁰ М. Н. Муравьев. Стихотворения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Л. И. Кулаковой. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1967, стр. 128. (В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте).

²¹ Л. И. Кулакова. Поэзия М. Н. Муравьева. В кн.: М. Н. Муравьев. Стихотворения, стр. 47.

²² Г. А. Гукровский. У истоков русского сентиментализма, стр. 268.

²³ Курсив наш, — Ред.

Тема «мгновенья» позднее появляется у К. Н. Батюшкова, ученика Муравьева, находившегося под влиянием своего учителя и в области поэтического творчества. Батюшкову были близки и элегические темы Муравьева (угасание дарования, быстротечность жизни и т. д.) и анакреонтические.²⁴

У Анакреонта Муравьев находил волнующий его мотив — наслаждение мгновением.

Анакреонтические мотивы встречаются и в цикле Муравьева «Pièces fugitives».²⁵ Этот цикл включает произведения небольшого объема, отличающиеся изяществом и легкостью. Сознательная забота Муравьева о музыкальности стиха, о непринужденности стиля, отчетливо проявилась в его суждениях о методах произнесения стиха.

«Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие, — писал он, — имеют свой особый язык. Речи, в которых нет никакой страсти, должны быть читаны просто, без напряжения. . .».²⁶ Поэтическая практика Муравьева подтверждает это положение. Его стихи обычно звучат как интимный монолог, непринужденная, иногда чуть шутливая беседа автора с читателем. Славянизмов у него почти совсем нет, но зато много слов с отвлеченно-психологическим значением («милое мечтанье», «приятна мгла» и т. д.), создающих определенную эмоциональную атмосферу.²⁷

Новый принцип отношения к слову, появившийся у Муравьева, впоследствии был принят и развит романтиками, у которых «слово не проникает в сущность вещи, но лишь вызывает образы ее».²⁸

Развитие тем и принципов поэзии Муравьева можно проследить и в творчестве Василия Васильевича Капниста (1757—1823), известного автора «Ябеды». Лирика Капниста более, чем у других авторов сентиментализма, объединена одной тональностью, одним настроением. Это преобладающее настроение — тихая грусть. В «Похвальном слове В. В. Капнисту» А. И. Писарев заметил: «Глубокое душевное чувство и неизъяснимо прелестная унылость, соединенная с чистейшей философией, составляют отличительный характер лирических стихотворений Капниста».²⁹

Не считая себя способным проникнуться достаточно высоким чувством, чтобы «парить» подобно Ломоносову, Капнист скромно признается:

Я тиху песнь жужжать лишь смею:
Высокий страшен мне полет.³⁰

Поэт не стремится подражать «русскому Пиндару», потому что его собственное дарование совершенно иного характера, и он сознает это. Относясь к своим сочинениям с мягкой иронией, Капнист заканчивает издание 1796 г. следующими строчками:

Капниста я прочел и сердцем сокрушился:
Зачем читать учился. . .³¹

²⁴ См.: Л. И. Кулакова. Поэзия М. Н. Муравьева, стр. 48—49.

²⁵ Подробно об этом цикле см.: А. Н. Бруханский. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство». В кн.: XVIII век. Сб. 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 157—171.

²⁶ М. Н. Муравьев, Сочинения, т. II, СПб., 1847, стр. 262.

²⁷ См.: Г. А. Гуковский. У истоков русского сентиментализма, стр. 280—282.

²⁸ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 147.

²⁹ «Атеней», 1828, ч. 2, № 5, стр. 67.

³⁰ В. В. Капнист, Собрание сочинений в двух томах, т. I, Редакция, вступительная статья и примечания Д. С. Бабкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 175. (В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте).

³¹ В. В. Капнист, Сочинения, СПб., 1796, стр. 176.

По наблюдению И. Н. Розанова, самыми характерными для Капниста словами были «томный» и «скромный».³²

Но Капнист-лирик нередко возвышал свой «унылый голос» для того, чтобы выразить сочувствие угнетенному и осудить «злодея». Кроме упоминавшейся уже «Оды на рабство», здесь можно назвать еще ряд стихотворений, представляющих вольные переводы из Горация, но имеющих самое прямое отношение к русской действительности XVIII в.: «Богатому соседу», «Против златолюбия», «На роскошные обиталища», «На разврат нравов» и др.

Значительная часть стихов Капниста — это более или менее точное переложение горацианских од. Уже самый выбор произведений из Горация и их интерпретация позволяют заметить, что Капнисту были очень созвучны элегические мотивы римского автора.³³ Переводы и переложения из Горация существенно дополняют представление о том образе поэта, который создан в оригинальной лирике Капниста.

Читателей конца XVIII—начала XIX в. подкупала задушевность, искренность поэзии этого автора. Простота стиля и мелодичность стиха способствовали успеху произведений Капниста: они легко запоминались и получали широкое распространение иногда еще прежде, чем попадали в печать. В частности, интересна история стихотворения «На смерть Юлии», начинающегося строфой:

Уже со тьмою ночи
Простерлась тишина,
Выходит из-за рощи
Печальная луна.
Я лиру томно строю
Петь скорбь, объявшу дух.
Прийди грустить со мною,
Луна, печальных друг!

(132)

Приведенный отрывок очень характерен: почти в каждой строчке есть слова, создающие элегическую настроенность: «тишина», «скорбь», «томно», «грустить». «Печальная луна» — главная деталь пейзажа и одновременно — это главный образ всего стихотворения, что подчеркнуто и в концовке:

Безмолвною тоскою
Сильный теснится дух;
Прийди ж грустить со мною,
Луна, печальных друг!

Этот музыкальный рефрен придает стихотворению песенный характер.

Впервые стихотворение было опубликовано без подписи в «Чтении для вкуса, разума и чувствований» под названием «Песня» и сопровождается таким примечанием: «И не зная имени г. сочинителя, мы чувствительно благодарим за нее и с его позволения поместим здесь. Многим она известна (мы даже из Яс ее получили); но многим может быть столько же и неизвестна. Она писана отцом на смерть своей дочери».³⁴ Капнист включил это стихотворение в «Сочинения» (1796) под заглавием «На смерть дочери», и в том же году оно появилось анонимно в «Карманной книге

³² И. Н. Розанов. Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца. Изд. «Задруга», М., 1914, стр. 69.

³³ См.: А. А. Веселовский. Капнист и Гораций. «Известия ОРЯС», т. XV, кн. 1, 1910, стр. 199—232; W. Busch. Horaz in Russland. Studien und Materialien. Eidos Verlag, München, 1964, S. 91—106.

³⁴ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1792, ч. V, стр. 12.

для любителей музыки на 1795 г.» в качестве «российской песни».³⁵ Мотив этой песни тоже, видимо, скоро стал популярен, так как в 1795 г. появилось стихотворение В. Пушкина «К миллой. На голос: Уже со тьмою ночи. . .». Стихотворение Капниста встречается и во многих рукописных сборниках, вплоть до 30—40-х годов XIX в.

Удачно найденный образ «печальной луны» получил чрезвычайно широкое распространение, причем многие авторы прямо подражали Капнисту. Так, анонимный автор писал:

Мрак природу покрывает,
Солнца гаснет яркий луч,
Друг несчастных выступает,
Бледный месяц, из-за туч.³⁶

Н. И. Гнедич в «Стоне при гробе М-а» почти дословно повторил Капниста:

Приди, царица бледна ночи,
Луна, печальных томный друг!³⁷

Поэты начала XIX в. ценили музыкальность стихов Капниста, богатство его ритмики, изящество слога. В особенности тесная преемственность существовала между лирикой Капниста и творчеством Батюшкова.³⁸

3

Наиболее крупными поэтами в литературе русского сентиментализма были Николай Михайлович Карамзин (1766—1826) и Иван Иванович Дмитриев (1760—1837) — авторы, тесно связанные личной дружбой и вместе с тем очень непохожие друг на друга. И современники, и позднейшие исследователи постоянно сравнивали их, но не могли прийти к единому мнению. Одним казалось, что Карамзин вообще не имел поэтического дарования, и Дмитриев совершенно затмил его в этой области. Другие считали, что Дмитриев слишком слезлив и холоден, в то время как лирика Карамзина искренна и глубока по содержанию.

Дмитриев раньше, чем Карамзин, начал печатать свои произведения. Однако широкую известность он приобрел благодаря активному сотрудничеству в «Московском журнале» Карамзина (1791—1792). Напечатанные здесь стихотворения Дмитриева очень разнообразны по жанру и характеру: торжественные стихи «На мир с оттоманскою Портою», элегический «Плач матери», шутливая «Карикатура», басни и, наконец, многочисленные «мелочи».

Дмитриев много переводил французских поэтов, в особенности Лафонтена. Ему удалось проникнуть в самый дух лафонтеновской басни и передать ее непринужденность. Эти черты таланта Дмитриева высоко ценили современники. К. Н. Батюшков среди «блестящих произведений дарования и остроумия» называет басни Дмитриева, «в которых он боролся с Лафонтеном и часто побеждал его».³⁹ П. А. Вяземский безоговорочно

³⁵ Карманная книга для любителей музыки на 1795 г. СПб., [1796], стр. 39—40. — Текст каждой песни сопровождается нотами.

³⁶ ГБЛ, ф. 178, М. 10411, л. 23.

³⁷ Плоды уединения, М., 1802, стр. 72. — О принадлежности этого сборника Н. И. Гнедичу см.: А. Н. Егун о в. «Плоды уединения» Н. И. Гнедича. В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры, XVIII век. Сб. 7. К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 312—319.

³⁸ См.: И. З. Серман о в. В. Капнист и русская поэзия начала XIX века. В кн.: XVIII век. Сб. 4, стр. 289—303.

³⁹ К. Н. Батюшков о в. Речь о влиянии легкой поэзии на язык. В кн.: К. Н. Батюшков о в, Сочинения, т. II, СПб., 1885, стр. 241—242.

утверждал непревзойденность басен Дмитриева, забывая о Крылове. Такое чересчур восторженное мнение критик, однако, обосновывает по-своему: «Он (Дмитриев, — *Ред.*) первый начал у нас писать басни с правильностию, красотостию и поэзию в слоге».⁴⁰ Разумеется, преимущества подлинно народных басен Крылова, прошедших испытание временем, кажутся сейчас неоспоримыми. Но среди баснописцев XVIII в. Дмитриев занимает далеко не последнее место.

В баснях Дмитриева нередко появляется сочувствие к честным беднякам и осуждение злых богачей («Червонец и полушка», «Нищий и собака», «Надежда и страх» и др.). Поэт придает иногда басне философскую окраску, причем мораль превращается у него в элегическое размышление («Два голубя», «Смерть и умирающий» и др.).⁴¹

Вместо тяжеловатой назидательности своих предшественников Дмитриев выбрал более верное средство — тонкую насмешку, иногда довольно безобидную, иногда близкую к сатире. В басне «Пчела, Шмель и я» (1792) с иронией нарисован образ бездарного поэта-подражателя:

Я, лучшим следуя певцам,
Пишу, пишу, тружусь, потею
И рифмы, точно их кладу,
А все в чтецах не богатею
И к славе тропки не найду!⁴²

Примерно так же Дмитриев начал позднее свою знаменитую сатиру «Чужой толк» (1794):

Что за диковинка? лет двадцать уж прошло,
Как мы, напрягши ум, наморщивши чело,
Со всеусердием всё оды пишем, пишем,
А ни себе, ни им похвал нигде не слышим!

(113)

Пolemический дар Дмитриева особенно ярко проявился в этом стихотворении, и оно было принято современниками как образец жанра.

Таким же широким успехом, как сатиры и басни, пользовались сказки Дмитриева. И. Борн в «Кратком руководстве к российской словесности» писал: «Кто из русских не читал басен и сказок Дмитриева?».⁴³

В сказках Дмитриева («Модная жена», «Причудница» и др.) нет особой глубины содержания. «Модная жена» напоминает развернутый эпизод из эпиграммы на «рогатого» мужа. Но рассказ привлекает своей живостью, веселым остроумием, легкостью. С самого начала поэт ведет повествование в непринужденном тоне, не изменяя его на протяжении всего стихотворения:

Ах, сколько я в мой век бумаги исписал!
Той песню, той сонет, той лестный мадригал;
А вы, о нежные мужа под сединою!
Ни строчкой не были порадованы мною.

(172)

⁴⁰ П. А. Вяземский. Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева. В кн.: И. И. Дмитриев, Стихотворения, ч. I, СПб., 1823, стр. XXIX.

⁴¹ Подробнее об этом см.: Е. Н. Купренова. И. И. Дмитриев и поэты казанской школы. В кн.: История русской литературы, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 135—136.

⁴² И. И. Дмитриев, Полное собрание стихотворений, Вступительная статья, подготовка текста и примечания Г. П. Макогоненко. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1967, стр. 375. (В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте).

⁴³ И. Борн. Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808, стр. 160.

Карамзин сообщил Дмитриеву: «„Модная жена“ очень понравилась нашей московской публике, и притом публике всякого разбора».⁴⁴

Поэтический стиль Дмитриева отличает существенное качество — шутливость и легкий юмор. Он редко приближается к сатирическому тону, чаще он только иронизирует:

Пролаз в течение полвека
Все полз, да полз, да бил челом,
И наконец таким невинным ремеслом
Дополз до степени известна человека,
То есть стал с именем, — я говорю ведь так,
Как говорится в свете...

(172)

Дмитриев часто вводил в стихотворение прямую речь, особенно в баснях и сказках. Так, в «Картине» живо передана сценка появления князя Ветрова в доме художника:

Козлова ученик
В своем уединеньи,
Сидевший с Гением в глубоком размышленьи,
Вдруг слышит стук и крик:
«Где, где он? Там? А! Здесь!» — и видит пред собою
Кого ж? — Князь Ветров шарк ногою!

(165)

Поэт использует и в сказке разностопный ямб — размер, наиболее употребительный в басне и придающий стиху разговорную интонацию. В приведенном отрывке интересно также отметить, просторечное «шарк» — слово, более выразительное, чем литературное «шаркнул», но не узаконенное еще в поэзии того времени.

Критики начала XIX в., восторгавшиеся поэзией Дмитриева в целом, иногда возражали против его удачных находок. Например, А. Ф. Воейкову не понравилась строка «Грусти, горести не знаешь», так как «„грусть“ есть то же самое, что „горесть“». ⁴⁵ Между тем эта строка звучит очень напевно и мелодично.

Интерес к фольклору плодотворно сказался в песенном творчестве Дмитриева. Знаменитый «Сизый голубочек» был создан под непосредственным влиянием одной из русских песен.

Романс Дмитриева, кажущийся теперь наивным и слащавым, подкупал современников своей интимностью, незамысловатым выражением чувства грусти. Однако Дмитриев, далекий еще от того, чтобы проникнуться самим духом народной поэзии, старался как бы отшлифовать встречающиеся в фольклоре образы, язык приблизить к разговорной речи, не допустить по возможности ритмических отступлений от схемы стихотворного размера:

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь;
Миленький его дружок
Отлетел надолго прочь.

(128)

Подобные песни, чересчур «гладкие» по своему стилю и ритму, для того времени были все же значительным открытием.

⁴⁴ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С примеч. и указателем, сост. Я. Гротом и П. Пекарским, СПб., 1866, стр. 16.

⁴⁵ «Цветник», 1810, № 10, стр. 127.

Слава Дмитриева оказалась не так долговечна, как предполагали современники поэта, считавшие его «классическим» автором. Однако наиболее замечательные стороны таланта Дмитриева и сейчас могут заставить читателя с интересом отнестись к его поэзии.

4

Главный герой карамзинской лирики, так же как и герой «Писем русского путешественника», — это сам автор. Внимательное чтение «Писем» позволяет хорошо представить облик писателя, общий круг его интересов, его политические, философские и литературные взгляды, личные привязанности, черты характера. В лирике все это также находит отражение, но несколько иное, а потому во многом дополняет наши представления об авторе «Писем» и повестей.

В послании «Мишеньке» (1790) Карамзин шутливо перечисляет темы своего раннего творчества: «забавы детства», «блаженство дружбы», «хвала наукам», «природы щедрость» и др. Поэт в общем довольно точно охарактеризовал круг тем, привлекавших не только его, но и многих других авторов, близких к нему по направлению. Знаменательно, что в стихотворении упомянут Лафатер. Юный Карамзин переписывался с этим швейцарским философом, а затем посетил его во время путешествия. Уже тогда писатель проявил серьезный интерес к проблемам этики, волновавшим его на протяжении всей жизни. Нравственно-философские вопросы были предметом живейшего обсуждения и в кругу людей, среди которых формировались взгляды и вкусы Карамзина, — русских масонов, членов новиковского кружка.

Вполне естественно, что лирика поэта, отражавшая его внутреннюю жизнь, проникнута духом «философичности».

«Вечная» тема счастья появляется в самых ранних стихотворениях Карамзина.

В 90-е годы и позднее Карамзин-поэт вновь и вновь возвращается к этой теме, стремясь осмыслить ее по-своему, самостоятельно. В отличие от традиционной философической оды с ее прямолинейной дидактикой, в карамзинском «Послании к А. А. Плещееву» (1794) серьезные размышления чередуются с шуткой. Поэт не желает выступать в роли наставника, предписывающего другим правила жизни, и с легкой иронией говорит о древних мудрецах, которые

В лице, в храмах и садах,
На бочках, темных чердаках
О благе вышнем говорили
И смертных к счастью манили
Своею... нищенской клюкой...

(141)

Избегая назидательного тона, искренне и просто Карамзин рисует драгу свой идеал:

Кто муз от скуки призывает
И нежных граций, спутниц их;
Стихами, прозой забавляет
Себя, домашних и чужих;
От сердца чистого смеется
(Смеяться, право, не грешно!)
Над всем, что кажется смешно,—
Тот в мире с миром уживется...

(145)

Две предпоследние строки из приведенного отрывка превратились в афоризм, настолько они лаконичны и выразительны.

Стихотворение заканчивается картиной, рисующей безмятежную смерть человека, «вольного духом». Карамзин поэтизирует самую тему смерти, говоря о ней как о приятном сне для тех, кто не причинил зла другим.

Поэт оригинально, по-своему трактует эту «общую» тему даже в переводном стихотворении «Опытная Соломонова мудрость, или мысли, выбранные из Экклезиаста». Херасков, переведя это же произведение Вольтера, довольно точно следовал оригиналу; Карамзин многое изменил. Особенно интересен конец. Вольтер завершает стихотворение строками о ничтожестве человека перед богом, которого следует бояться смертному. Карамзин, продолжая говорить о «великом муже», который «добр» для всех, заканчивает так:

Сияют перед ним бессмертия светила;
Божественный огонь блестит в его очах.
Ему не страшен вид отверстия могилы:
Он телом на земле, но сердцем в небесах.

(205)

Здесь проявилась общая философская концепция Карамзина, близкая к деизму, отрицание страха перед смертью, высокое представление о духовных способностях человека. Показательно также, что все это связано с темой «добра», которую Карамзин, следуя за Муравьевым, развивает вплоть до 1800-х годов. Иногда эта тема звучит как главная («Мишеньке», «Послание к А. А. Плещееву», «На смерть князя Г. А. Хованского», «К добродетели» и др.); чаще она переплетается с другими.

В «Песни мира» Карамзина, написанной под явным влиянием «Оды к радости» Шиллера, нашли выражение идеи, очень существенные для мировоззрения Карамзина. Русский поэт неоднократно высказывал свои мечты о «священном союзе всемирного дружества» «всех братьев-сочеловечков». ⁴⁶ Хор в «Песни мира» прославляет такой союз, объединяющий людей — «детей одного отца»:

Смертный ныне просветился
И ко дружбе обратился.
Век Астрейн, оживи!
С целым миром мы в любви!

(108)

«Дружба» и «любовь» — понятия почти тождественные для Карамзина, причем и то и другое приобретает чрезвычайно широкое значение: речь идет не о личной привязанности к близким людям, а чувстве, простирающемся на все человечество.

Вместе с тем Карамзин, так же как многие другие его современники, отстаивал право художника говорить о своих интимных переживаниях и чувствах, делать их темой творчества. В литературе сентиментализма дружба и любовь представляются как главные человеческие ценности.

Исследуя поэтический стиль М. Н. Муравьева, Г. А. Гуковский подметил наиболее существенные черты, характерные для стиля сентименталистов, в частности употребление эпитетов, «снимающих предметность своих существительных». ⁴⁷ Эта особенность проявляется и у Карамзина. Кроме того, поэт находит и другие средства, открывающие новые оттенки в словах, уводящие от их общепринятого конкретного значения:

... Цвeты вездe пестрeют,
Но сердце у меня в печали не цветет...

(105)

⁴⁶ «Московский журнал», 1792, ч. VI, кн. 1, стр. 72—73.

⁴⁷ Г. А. Гуковский. У истоков русского сентиментализма, стр. 279.

Необычное для бытовой разговорной речи словосочетание «сердце не цветет» оказывается вполне уместным в поэтическом контексте, тем более что предыдущая фраза уже подготавливает эту метафору: от прямого значения слова «цвети» автор идет к переносному, расширяя его семантические возможности. Последняя строка как бы завершает цепь ассоциаций, возникающих у поэта, и потому конкретность предыдущих слов тоже ослабляется: реальные предметы предстают сквозь призму авторского восприятия.

У Дмитриева, отчасти и у других авторов, встречается противопоставление дружбы и любви. Для Карамзина, напротив, характерно объединение, слияние этих чувств: женщина для него не только любимая, но и друг. Любовь представляется поэту великой силой, способной сделать человека лучше, благороднее:

... Самый лютей воин,
Который век на ратном поле жил
(И жизни был едва ль достоин!),
Смягчается душой, восчувствовав любовь...

(173)

Собственно любовная лирика Карамзина — очень разнообразна. Иногда в его поэзии чувство оказывалось близко к бурной страсти предромантиков («К неверной», «Раиса»). Может быть, в этом сказалось отчасти влияние немецкой поэзии, которую Карамзин прекрасно знал.

В других стихотворениях у поэта преобладает мягкий юмор при описании любовных переживаний («Отставка», «Странность любви, или Бесоница» и др.). Такие стихи нравились, вероятно, читателям простотой и веселой непринужденностью:

Нет, полно, полно! впредь не буду
Себя пустой надеждой льстить
И вас, красавицы, забуду.
Нет, нет! что прибыли любить?

(163)

Эта песня нередко встречается в рукописных сборниках того времени; она даже вызвала несколько пародий. Первая строка «Песни» — типично разговорный оборот, который авторы классицизма не решились бы ввести в поэтическую речь.

Шутливый слог Карамзина создает впечатление дружеской беседы, в которой участвует читатель или слушатель как молчаливый собеседник. Иногда его присутствие будто случайно обнаруживается:

Кто для сердца всех страшнее?
Кто на свете всех милее?
Знаю: милая моя!
«Кто же милая твоя?»
Я стыжусь; мне, право, больно
Странность чувств моих открыть...

(124)

Начало этого отрывка живо напоминает известные пушкинские стихи из «Сказки о спящей царевне».

Однако для большинства поэтов конца XVIII—начала XIX в. образцом в любовной лирике был не Карамзин, а Дмитриев с его легкостью и «блистательностью». Одно и то же развитие темы приводило иногда этих поэтов к разным результатам.

Примером может служить «Весеннее чувство» (1793) Карамзина и «Весна» (1792) Дмитриева. В обоих стихотворениях проходит тема всеобъемлющей любви, распространяющейся на окружающую человека природу. У Карамзина это приобретает этический смысл: любовь и добро сли-

ваются в его представлении. В природе царит «мир кроткий, мир блаженный», и только человек нарушает его «своей злобой»: «кровь себе подобных льет». Сходная же трактовка этой темы была у Капниста («Ода на счастье», 1792). У Дмитриева стихотворение носит слегка эротический характер: весенняя природа охвачена любовной страстью, разливаемой Амуром. Поэт не философствует, он просто радуется весне, видит в природе отклик на свои собственные чувства.

У Карамзина человек и «натура» оказываются связанными множеством нитей. Во всей духовной жизни поэта природа играет весьма существенную роль. Религия писателя нередко приближалась к пантеизму. Карамзина, с его веротерпимостью и ненавистью ко всякому фанатизму, пантеизм привлекал своей поэтической стороной. В творчестве Карамзина почти нет произведений религиозного содержания, но очень часто встречается образ одухотворяемой, обожествляемой природы. Уже в одном из ранних стихотворений («Выздоровление», 1789) «Матерь Природа» выступает как всемогущее существо, которое способно услышать вздохи несчастного. В более поздней лирике также проявляется пантеистический взгляд на природу («Волга», «Молитва о дожде», «К бедному поэту», «Дарования» и др.).

Карамзин и самого себя считает частью «натуры». Ощущение близости с природой доставляет ему истинную радость. Например, описывая заход солнца, он восклицает: «Любезная Природа, нежная мать наша! Какими несказанными радостями питаешь ты сердца чад своих, когда они к тебе прибегают и в объятиях твоих ищут отрады!». Писатель признается, что «едва ли когда-нибудь был так добр в сердце своем».⁴⁸ Таким образом, наслаждение природой тоже приобретает для Карамзина этический смысл, и тема природы оказывается связана с его излюбленной темой «добра».

В большинстве случаев и пейзаж сентименталистов был довольно условен, а связь между чувствами человека и природой становилась слишком прямолинейной. Лишь наиболее талантливым поэтам удавалось найти такие слова при описании природы, которые одновременно создавали соответствующую эмоциональную настроенность.

Однако Карамзин стремился, чтобы его описание природы было по возможности более точным. Он внимательно смотрел на пейзаж, пытаясь увидеть его по-своему. Хотя писатель нередко оказывался под влиянием западных авторов (Клейст, Гесснер, Томсон, поэмы Оссиана и др.), но он не следовал за ними слепо, не повторял то, чего не заметил и не почувствовал сам. Например, в «Письмах русского путешественника» Карамзин рассказывает, как, наблюдая заход солнца в Берне, увидел, что вершины гор «пылали разноцветными огнями». Свое наблюдение Карамзин переносит в поэзию, и появляются строки:

... Солнечный луч освещает
Гор неприступных хребет разноцветный.
(100)

Для читателей эта картина могла, вероятно, показаться необычной, и поэт делает к стихотворению примечание: «Когда в хороший вечер перед захождением солнца с некоторого отдаления смотришь на высокие, снегом покрытые горы, то верхи их кажутся разноцветными».

Основные принципы, которыми руководствовались сентименталисты при создании пейзажа, были восприняты романтиками, в первую очередь Жуковским. Особенно существенное значение в этом отношении для авторов XIX в. имел опыт Карамзина.

Поэзия для Карамзина была широким понятием, включающим и художественную прозу, и вообще любое достойное произведение ис-

⁴⁸ «Московский журнал», 1791, ч. II, кн. 2, стр. 172—173.

куства. Он мог назвать «поэмой» комедию или роман, картину или скульптуру, если он встречал здесь «сильное и стройное воображение, необыкновенную чувствительность и великое искусство художника находить и показывать изящное в самом ужасном и возмутительном».⁴⁹ В то же время Карамзин считал, что далеко не все рифмованные строчки достойны называться поэзией, и потому строго разграничивал «поэзию» и «стихотворство». Например, ободряя одного молодого автора, он желал ему стать «не только стихотворцем, но и Поэтом».⁵⁰

Сентименталисты стремились освободиться от строгих предписаний теории классицизма, сковывавших творческую свободу поэта. Писатели нового направления хотели, чтобы «чувство» в их произведениях было непосредственным, живым, не стесненным заранее продуманными границами. В связи с этим существенно изменялось отношение к самой технике стиха.

Показательно, в частности, примечание, сделанное В. С. Подшиваловым к песне «Волга, реченька глубока»: «Да не судят строго наши читатели сей песни, а пусть смотрят только на чувства! Поэзия не состоит в рифмах и одних словах».⁵¹

Представление о достоинствах поэта связывалось прежде всего с понятием «гармония». Карамзин писал Дмитриеву: «Высокая гармония да будет всегда душою песней твоих!».⁵² Автор статьи «О лирическом стихотворстве» считал утрату «гармонии» «чувствительнейшей для истинного стихотворца потерей».⁵³

Для Карамзина «гармония» была не только эстетическим понятием. Гармония в искусстве — это проявление высшей гармонии, к которой должен стремиться человек, чтобы стать лучше, приблизиться к своему идеалу.

Вместе с тем поиски гармонии в поэзии заставляли авторов нового направления с большим вниманием относиться к самому звучанию речи.

Проза Карамзина, поражавшая современников своей ритмичностью, музыкальностью, была гораздо известнее, чем его стихи. «Письма русского путешественника» и повести Карамзина оказали более существенное влияние на развитие русской литературы в целом, обогатили ее новыми идеями и выразительными средствами. Все эти достижения были использованы не только прозаиками, но, конечно, и поэтами XIX в. Карамзин-лирик не всегда добивался в стихах той совершенной легкости и изящества, которыми восхищались читатели в поэзии Дмитриева, представившего блестящие образцы не только новой системы жанров, но и нового стиля. Но у Карамзина более заметно желание глубже осмыслить избранную тему, и в этом отношении его, бесспорно, можно считать одним из непосредственных предшественников философской поэзии XIX в.

Лирика Карамзина, занимающая скромное место во всей истории русской поэзии, замечательна, однако, не только «умными мыслями», но и некоторыми поэтическими открытиями, может быть, не очень большими, но существенными для своего времени и для ближайших десятилетий.

5

Вместо того чтобы воспевать царей и героев, поэты нового направления стали говорить о себе, о своих собственных мыслях и чувствах. В связи с этим поэтические сборники, объединяющие разные произведения

⁴⁹ Там же, ч. III, кн. 3, стр. 321.

⁵⁰ Там же. 1792, ч. VI, кн. 2, стр. 122.

⁵¹ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1793, ч. X, стр. 482.

⁵² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 13.

⁵³ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. I, стр. 288.

одного автора, приобретают все большее значение. В конце 80-х—первой половине 90-х годов подобных сборников было еще совсем немного, но уже со второй половины 90-х годов и особенно в начале XIX в. они становятся широко распространенным явлением. В этот же период заметно возрастает количество рукописных сборников и альбомов, представляющих своеобразные хрестоматии, составленные самими читателями.

Книги Карамзина и Дмитриева, появившиеся в 1794—1795 гг. («Мои безделки», «И мои безделки»), в значительной мере послужили образцом для других авторов. Характерны даже заглавия: «Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца» П. Победоносцева (чч. 1—2, М., 1796), «Плод свободных чувствований» П. Шаликова (чч. 1—3, М., 1798—1801), «Некоторые черты природы и истины, или Оттенки мыслей и чувств моих» М. Поспеловой (М., 1801), и т. д. Сборники нового типа или вообще не имели посвящения, или посвящались близкому для поэта человеку — другу, любимой.

Первыми в «Моих безделках» Карамзин помещает стихотворения, содержанию которых он, вероятно, придавал наибольшее значение («Волга», «К милости»); во втором издании 1797 г. — «Опытная Соломонова мудрость». Но в целом сборник отличался довольно пестрым, разнообразным составом. Еще труднее заметить какую-то закономерность у Дмитриева: торжественные стихи чередуются со сказками, надписями, баснями. Произведения располагаются, как кажется, в случайном порядке. Но в этом и состоял главный принцип: полная свобода автора, отказ от принудительного разграничения произведений по жанрам.

«Аглая» Карамзина (кн. 1, М., 1794; кн. 2, М., 1795) по существу была одним из первых сборников, где писателю действительно удалось выразить существенные черты своей творческой индивидуальности. Этот альманах состоит из сочинений почти одного Карамзина, причем стихи чередуются здесь с прозой. Уже эпиграф, взятый из Бонне для первой книги «Аглаи», достаточно характерен: «*Les esprits bien faits qui ne peuvent lire mon coeur, liront au moins mon livre*».⁵⁴ Стихотворение, открывающее книгу («Приношение Грациям»), было своеобразным манифестом «чувствительного и нежного» автора. Отказываясь от традиционных посвящений, типичных для эпохи классицизма, Карамзин обращается к Грациям, «богиням Дружества»:

Богини милые! благословите сей
Свободный плод часов уединенных,
Природе, тишине и Музам посвященных!
Вручаю вам его, сей дар души моей.⁵⁵

Вторая часть «Аглаи» имеет особое посвящение: «Другу моего сердца, единственному, бесценному». Карамзин восторженно говорит о «святой дружбе», которая служит утешением в «печальном мире». Обе книги объединяет общая элегическая настроенность. Автор предстает перед читателями как человек, способный к глубокой дружеской привязанности, любящий природу и поэзию.

В таком сборнике жанровые разграничения теряют свой смысл, так как организующим началом в композиции здесь действительно становится тематический принцип.

Все это в корне прогиворечило традициям классицизма, следуя которым полагалось начинать книгу с духовных од, затем в ней поместить похвальные оды и лишь потом печатать прочие стихотворения.

⁵⁴ «Умные люди, которые не могут прочесть моего сердца, прочтут по крайней мере мою книгу».

⁵⁵ «Аглая», ч. I, 1794, стр. 4.

Поэзию классицизма невозможно представить без оды: именно в этом жанре с наибольшей полнотой проявились самые главные черты, характеризующие литературное направление. Ода, занимавшая центральное место в лирике первой половины XVIII в., не могла исчезнуть сразу с появлением сентиментализма, выдвинувшего новые художественные принципы. Она продолжает жить, но постепенно теряет свою главенствующую роль в поэзии.

В творчестве сентименталистов ода постепенно утрачивает существенные жанровые признаки и, в частности, ораторскую интонацию.⁵⁶ Можно полагать, что «личность» тона и «личность» темы были взаимно обусловлены и имели одинаковые предпосылки в социально-психологической сфере.

Стихотворение Дмитриева «Смерть князя Потемкина» в первоначальной редакции имело заглавие «Песнь на кончину князя Потемкина-Таврического». Поэт не назвал свое произведение одой, хотя здесь достаточно «высокая» тема и даже сохранено строфическое членение, типичное для классической оды: в каждой строфе по десять строк. Но в этом же стихотворении проявляются черты, характерные для сентименталиста: поэт хочет «гласить печаль чувствительных сердец». Стремясь передать свое личное отношение к описываемому событию, он представляет Потемкина героем, смерть которого вызывает «сердечную слезу», знак скорби более драгоценный, чем все официальные почести.

Восхищение «сердечной слезой» в стихотворении, внешне построенном по законам оды, — это довольно яркое свидетельство трансформации одического жанра. Сам поэт, вероятно, хотел подчеркнуть, что его торжественные стихи качественно отличаются от классических од, и потому, так же как Державин, избегал употреблять в названии слово «ода» («Стихи на победу графа Суворова-Рымникского», «Стихи на день рождения ее императорского величества» и т. д.). Наиболее близкие к одической традиции стихотворения Дмитриева («Освобождение Москвы», «Глас патриота на взятие Варшавы») П. А. Вяземский считал скорее «лирическими поэмами, нежели одами».⁵⁷

В творчестве Карамзина еще заметнее стремление отойти от системы жанров, установленной классицизмом. Среди стихотворений, написанных поэтом в конце 80-х—начале 90-х годов, нет таких, которые можно было бы считать одами. «К милости» (1792) — это по существу уже не ода.

Карамзин открыто отказался писать хвалебные оды Екатерине. В 1793 г. появился его «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине». Это стихотворение, написанное через год после смелого выступления в 1792 г. («К милости»), было ответом на предложение написать оду, как явствует уже из заглавия. «Смирение» Карамзина — это мнимое, кажущееся смирение, потому что поэт вовсе не считает себя неспособным написать оду. Он в принципе возражает против хвалебной поэзии.

Что богине наши оды?
Что Великой песнь моя?
Ей певцы — ее народы,
Похвала — дела ея.

(127)

Таким образом, Карамзин очень умело ответил на предложение написать оду и не написал ее, последовательно отстаивая свою творческую незави-

⁵⁶ Ю. Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр. В кн.: Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 82—83.

⁵⁷ П. А. Вяземский. Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева, стр. XXII.

симость. Позднее он обращался с одами к царям, только вступающим на престол, чтобы подать совет, высказать свои пожелания.

У поэтов конца XVIII в. ода очень часто переходила в послание, и это отражалось в названии. Уже у Муравьева можно найти такие заголовки: «Ода П. К. А. М. Брянчиному»; «Ода Х. Весна. К В. И. Майкову»; позднее у Дмитриева («Ода П. П. Бекетову» и др.) и у Державина («К С. В. Перфильеву. На смерть кн. Мещерского» и др.).

Жанр послания, не претендующий на «высокое парение», был более удобным, более гибким, чем ода. В послании поэт мог говорить о своих философских взглядах, о своих впечатлениях от какого-то события, наконец, просто о своем настроении или самочувствии. Поэтому у сентименталистов этот (возникший давно), жанр разрабатывается особенно активно. Адресуя стихотворение другу или возлюбленной, автор отстаивал свое право говорить о том, что близко и дорого его «душе», «сердцу». Послание — это не отвлеченное рассуждение, обращенное к какому-то лицу, а лирическое стихотворение, где все время слышится голос самого поэта. Местами оно может превратиться как бы в исповедь, повествующую о глубоких личных переживаниях.

В послании часто создается образ того человека, к которому оно обращено. И. И. Дмитриев с теплым юмором обрисовывает своего приятеля А. И. Толбугина:

Друг изящного в природе
И судья а ла козак,
Поперек идущий моде,
Неприятель всяких врак. . .

(335)

Стихотворное послание было своего рода параллелью прозаическому жанру сентиментализма — эпистолярному роману. Такие произведения западноевропейской литературы, как «Новая Элизза» Руссо и «Страдания юного Вертера» Гёте, были прекрасно известны в России конца XVIII в. и во многом способствовали формированию сентиментального направления в целом. Романы, написанные в форме писем, иногда могли служить и непосредственным образцом для авторов дружеских или любовных посланий.

Никаких определенных правил для послания не существовало: здесь поэту предоставлялась максимальная свобода по сравнению с другими жанрами. Н. Остолопов писал: «В эпистоле, которая бывает и поучительною, и страшною, и печальною, и шутивою, и даже язвительною, все роды смешиваются вместе. . .»⁵⁸ Заслуга сентименталистов заключалась в том, что они почувствовали богатые возможности этого жанра, возможности, которые были еще шире использованы поэтами XIX в., в том числе А. С. Пушкиным.

В противоположность посланию жанр элегии был связан уже с определенным настроением, с определенной тональностью. Еще В. К. Тредиаковский требовал, чтобы элегия писалась «плачевною и печальною речью».

Жанр элегии существовал в России в течение всего XVIII в. и за это время претерпел значительные изменения. Г. А. Гуковский, прослеживая эволюцию этого жанра, показал, что у поэтов сумароковской школы элегия достигла своего недолгого расцвета в конце 50-х — начале 70-х годов. Затем в элегию стали проникать элементы, сближавшие ее с другими жанрами, и она постепенно утратила свою специфику, что привело в конце XVIII в. к «быстрому падению, даже уничтожению» жанра.⁵⁹ Однако пе-

⁵⁸ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I. СПб., 1821, стр. 401.

⁵⁹ Г. А. Гуковский. Элегия в XVIII веке. В кн.: Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 101.

риод окончательного «падения» сумароковской элегии был одновременно подготовительным этапом для создания элегии нового типа — элегии начала XIX в.

Карамзин, Дмитриев и другие наиболее крупные поэты сентиментализма написали сравнительно немного стихотворений этого жанра; они появляются в большом количестве позднее: у Жуковского, Батюшкова и др. Но общий элегический характер поэзия приобрела именно у сентименталистов. В литературе классицизма чувство представлялось как страсть, и потому оно было сильно и монолитно. Поэты нового направления более внимательно начинают присматриваться к внутреннему миру человека, замечают переходы, оттенки чувств. В связи с этим элегический тон и самый жанр элегии приобретает новое значение.

Карамзин писал в стихотворении «Меланхолия. Подражание Делилю» (1800):

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло. . . Но слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь,
И матери своей, печали, вид имеешь.

(260)

Жанр элегии не требовал единства чувства, обязательного для оды, даже с точки зрения теоретиков конца XVIII—начала XIX в. Карамзин уже во многих ранних стихотворениях не соблюдал единства чувства, а, напротив, стремился показать смену настроений. Например, в письме к Дмитриеву 1787 г.:

Наслаждаясь, унываем;
Веселясь, слезы льем.
Что забава, то причина
Новая крушить себя.

(55)

Стихотворение «Выздоровление» (1789) как бы распадается на две части: сперва автор говорит о своем удрученном состоянии во время болезни:

Сумрачны дни мои были.
Каждая ночь
Медленным годом казалась
Бедному мне.

(80)

Затем описывается выздоровление:

Все для меня обновилось;
Всем веселюсь:
Солнцем, зарею, звездами,
Ясной луной.

(80)

Многие стихотворения сентименталистов по своему характеру ближе всего именно к элегии. Грусть становится излюбленным мотивом, может быть, даже преобладающим в поэзии конца XVIII в. Показательны сами названия: «Меланхолия» Карамзина, «Грусть» Дмитриева, «Горесть», «Уныние» Капниста. Элегический тон связан с темами и философской лирики (скоротечность жизни, угасание дарования и т. д.) и особенно любовной (смерть любимой, измена, разлука).

Иногда в самой элегии поэт переходил от печальных мыслей о бренности земного к тому, что может дать ему утешение: смиренное довольство малым, отказ от почестей и богатств, наслаждение простой сельской

жизнью. «Элегия. Подражание Тибуллу» (1795) Дмитриева превращается местами в идиллию.

В то же время «Идиллия» Дмитриева — это по существу элегия с самой обычной для этого жанра темой (любовная разлука), но написанная от лица пастуха Полидора. Подобные идиллии были довольно распространенным явлением.

Уже с 70-х годов XVIII в. выходили многочисленные переводы из Гесснера, которого высоко ценили русские сентименталисты. Однако у наиболее талантливых поэтов нового направления идиллия или эклога в чистом виде почти не появляется. Наиболее удачны в этом жанре были переводы из Феокрита и Дезульер, сделанные Мерзляковым. В целом же пастушеская поэзия не имела большого значения для последующей литературы XIX в., если не считать отдельных опытов, как например идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки».

Между тем интерес сентименталистов к Горацию и Анакреону оказался очень плодотворным для дальнейшего развития русской поэзии. В 1794 г. Н. А. Львов издал собрание переведенных им од из Анакреона. Капнист часто обращался к Горацию, стараясь сблизить его поэзию с русской действительностью. В 1795 г. вышли «Подражания древним» Н. Эмина. Анакреонтика давала поэтам 80—90-х годов близкие им темы, которые они могли разрабатывать уже по-своему.⁶⁰ В статье «О лирическом стихотворстве» значительное место уделено Анакреону и Горацию, в стихах которых ценится «нежность тона», «тонкость оттенков», «легкая простота». Здесь же подмечена очень существенная особенность древних авторов: они «охотно соединяли образ смерти с образом утех».⁶¹

Вместе с тем элегический тон остается господствующим в лирике сентименталистов. Ф. П. Львов признавался в одном из стихотворений, что ему не удается скрыть «веселыми словами» «унылый дух».⁶² Внешняя веселость и скрытая печаль, переход от радости к задумчивой грусти — все эти душевные переживания впервые находили отражение в поэзии сентиментализма. Требование «единства чувства» окончательно теряло свой смысл. У Батюшкова, Баратынского и других поэтов XIX в. особенно ярко проявилось сочетание элегических и анакреонтических мотивов. Начинается это явление именно с эпохи сентиментализма.

Тематически анакреонтика сближалась с самыми разными жанрами, в особенности с так называемой «легкой поэзией».

К «легкому стихотворству» тесно примыкают многие поэтические «мелочи» Карамзина, Дмитриева и других сентименталистов. Мадригалы, надписи, эпитафии — все это требовало афористичности, меткости, удачных сопоставлений. Поэтому разработка таких жанров оказалась плодотворной для роста поэтического мастерства.

Особенно существенную роль сыграло творчество сентименталистов в эволюции жанра басни. Исследователи справедливо отмечают, что «в поэзии сентиментализма трактовка басни как низкого грубого жанра исчезает».⁶³

Сентименталисты начали разрабатывать новый для того времени жанр — балладу. Вслед за «Раисой» и «Графом Гвариносом» Карамзина появляется ряд подобных произведений и у других поэтов. Но в XVIII в. они возникают еще эпизодически; лишь в эпоху романтизма баллада становится основным жанром. Баллады Карамзина и других авторов, непосред-

⁶⁰ Подробно об этом см.: С. L. D r a g e. The Anacreontea and 18th-Century Russian Poetry. «The Slavonic and East European Review», v. XLI, № 96, 1962, December, pp. 110—134.

⁶¹ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. I, стр. 307.

⁶² «Московский журнал», 1791, ч. III, кн. 1, стр. 6.

⁶³ Е. Н. Купреянова. И. И. Дмитриев и поэты карамзинской школы, стр. 133.

ственно предварявшие творчество Жуковского, — тоже было одно из самых существенных явлений предромантизма в сентиментальной поэзии. Однако воспринимать балладу как самостоятельный полноценный жанр стали довольно поздно: П. Никольский не включает баллады в свою антологию, а Н. Греч — в «учебную книгу». Сюжет некоторых баллад, написанных сентименталистами, часто был близок по содержанию к песне или романсу (например, «Раиса» Карамзина и «Неверность» Муравьева).

Песня и романс, в творчестве сентименталистов неразрывно связанные между собою, завоевали необычайно широкую популярность в конце XVIII—начале XIX в.

В творчестве А. П. Сумарокова песни занимали существенное место, хотя и воспринимались современниками как более низкий жанр по сравнению с одой. Авторы 60-х—начала 70-х годов продолжали разрабатывать этот жанр, так что сентименталисты уже могли опереться на существовавшие традиции.

Показательно, что в некоторые печатные сборники второй половины XVIII в. включены и подлинные народные песни. Например, в «Сборнике новейших песен и стихотворений» (М., 1791) среди сентиментальных романсов и стихов есть несколько настоящих народных песен. «Карманный песенник» Дмитриева составлен как из песен литературного происхождения, так и настоящих народных. То же самое явление можно наблюдать в рукописных сборниках конца XVIII и особенно начала XIX в.

Песенный жанр не противостоял другим видам сентиментальной лирики, но был тесно связан с ними. Все многочисленные литературные песни 80—90-х годов тематически можно приблизительно разделить на песни, проникнутые элегическими настроениями; песни, связанные с анакреонтическими мотивами, и шуточные песни. Границы жанра оказываются необычайно широкими: песня близка иногда к элегии или к идиллии (пастушеские песни), иногда — к анакреонтическому стихотворению или забавной сказке. В зависимости от этого соответственно менялась система образов, стиль, общее звучание.

Карамзин написал сравнительно немного песен; но они были достаточно хорошо известны, как можно видеть из рукописных сборников того времени. Некоторые его стихотворения, видимо, так нравились читателям, что постепенно становились песнями. Самостоятельное широкое распространение получили его песни из прозаических сочинений: «Писем русского путешественника», «Афинской жизни», «Острова Борнгольма».

Признанными сочинителями песен были Нелединский-Мелецкий и Дмитриев. П. А. Вяземский писал в 1848 г. о первом из них: «Некоторые из песней его по верности и страсти выраженного в них глубокого, задушевного чувства остаются и поныне образцовыми в своем роде». ⁶⁴ Особенно велика была слава Дмитриева как автора «Сизого голубочка».

Песня — более интимный жанр по сравнению с одой — требовала снижения «парящего» слога. Н. Греч писал об этом жанре: «Песня, подобно оде, есть выражение известного чувствования, но приятного, нежного, кроткого, не возбуждающего в поэте исступления или восторга». ⁶⁵

«Самые суровые мысли надлежит выражать ласковыми словами», — требовал критик, ⁶⁶ и этому требованию следовали поэты. Свои стихи они называют «сладкими, нежными песнями». Вообще слово «нежный» становится одним из самых употребительных в поэзии: «нежная лира», «нежное чувство», «нежная страсть» и т. д. То же самое можно сказать о сло-

⁶⁴ П. А. Вяземский. Ю. А. Нелединский-Мелецкий. В кн.: П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. II, СПб., 1879, стр. 386.

⁶⁵ Н. Греч. Учебная книга российской словесности, ч. III. СПб., 1820, стр. 161.

⁶⁶ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. IV, стр. 307.

вах «томный», «унылый», повторяемых на разные лады; благодаря этому создавалось настроение грусти, элегический тон, столь характерный для сентиментализма: «томная» или «унылая» лира, «томное сердце» и т. д.

Сами современники отличали новое направление прежде всего по слогу. Так, Державин в «Рассуждении о лирической поэзии», иллюстрируя свои теоретические положения, приводит сначала стихи Ломоносова, а затем стихи из «Московского журнала», предваряя их пометкой: «в нежном слоге».⁶⁷

Многочисленные «Зефиры», «Амуры», похожие на пастушков и пастушек, входят в число излюбленных образов поэзии сентиментализма. Новыми языковыми штампами становятся знаменитые «слезы» и «вздохи», «голубки», «чижики», «ласточки» или вообще «птички», восклицания «ах», «увы» и т. д. Заупотребление уменьшительными суффиксами усиливает некоторую жеманность нового поэтического слога.

Но, несмотря на все это, литературный стиль стал гораздо проще, чем был раньше. Сентименталисты стремились к очищению поэтического языка от тяжеловесных церковнославянизмов, от длинных и запутанных периодов, от сложной аллегоричности классицизма.

Как указывает В. В. Виноградов, попытка Дмитриева и Карамзина «выработать общенациональную норму русского литературного выражения, на основе реформированной системы среднего стиля, представляла собой необходимый этап на пути . . . к новому русскому литературному языку первой трети XIX в. — к языку Жуковского, Крылова, Грибоедова и Пушкина».⁶⁸ Эта ориентация на средние слои языка способствовала стиранию границ между жанрами: язык философской оды приближается к языку послания, элегии и, наконец, песни.

Связь поэзии с музыкой в этот период делается все теснее. Песня и романсы на слова Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова были значительным явлением и в развитии русской поэзии, и одновременно в развитии русской музыки. Исследователь музыкальной культуры XVIII в. в России пишет: «Лирико-психологическая сфера русской музыки, определившаяся в девяностых годах в большой связи с карамзинским сентиментализмом той поры, образует один из важных путей к раннему искусству первого великого русского классика — Глинки. . .».⁶⁹

Обращаясь к фольклору, где слова и мелодия порой неотделимы друг от друга, поэты старались воспроизвести не только стиль, но и ритм народной песни. Карамзин нередко даже в прозу включал фразы, звучавшие как бы нараспев, напоминая песенную интонацию: «вздохи тяжкие, сердечные колебали грудь их белую». Этот же размер поэт выбрал для своей «богатырской сказки» «Илья Муромец»:

Не хочу с поэтом Греции
звучным гласом Каллиопиным
петь вражды Агамемноновой
с храбрым правнуком Юпитера.

(149)

Карамзин указывал в примечании к этому произведению: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами» (149).

⁶⁷ Г. Р. Державин, Сочинения, т. VII, СПб., 1878, стр. 551.

⁶⁸ В. В. Виноградов. Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева. В кн.: Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 278.

⁶⁹ Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. I. Музгиз, М., 1952, стр. 137.

По-видимому, поэт недостаточно ясно представлял себе особенности ритма настоящей народной песни. Однако «Илья Муромец» был одной из попыток ввести в употребление малораспространенные или даже новые размеры.

Традиционные ямб и хорей процветают в творчестве большинства авторов, но постепенно признание получает и дактиль. Он встречается у Державина и других авторов. Но среди своих современников Карамзин оказался одним из наиболее активных сторонников дактиля. Поэт довольно смело для того времени экспериментировал, употребляя разноstopные размеры. Так, у него встречается сочетание четырехstopных и трехstopных строк («К прекрасной»); трехstopных и двухstopных, например, «Осень», написанная дактилем с хорейческими окончаниями:

Веют осенние ветры
В мрачной дубраве;
С шумом на землю валятся
Желтые листья.

(79)

Употребление разных размеров в одном стихотворении многим еще казалось тогда неоправданной вольностью. Я. Толмачев в своей книге среди правил поэзии указывал: «... не мешать стихов разного рода; но, например, зачавши писать ямбами, все стихи пиши ямбические». ⁷⁰ Карамзин не только на практике нарушал такое правило, но и в теории считал, что «смешение мер может быть очень приятно». ⁷¹ Это высказывание было сделано им по поводу «Ласточки» Державина, где чередуются хорей с дактилическими окончаниями и дактили. Напечатав «Ласточку» в своем журнале, Карамзин привел схему стиха, что он делал обычно, когда размер отличался от традиционного.

Дактилические стихи большей частью были без рифм. Это можно наблюдать не только у Карамзина, но и у других поэтов. В. С. Подшивалов считал даже, что «вдохновенный дактиль почти не терпит» рифм. ⁷²

Своеобразная борьба за белый стих, продолжавшаяся в русской поэзии в течение всего XVIII в., не прекратилась и в конце столетия. Далеко не все современники Карамзина признавали стихи без рифм. Вскоре после того как Львов выпустил свои переводы Анакреона (1794), сделанные белыми стихами, появились «Подражания древним» Н. Эмина, где в предисловии говорилось: «Иной кричит: я перевел в прозе слово в слово. Бедняк! А лексиконы-то на что? Другой: я перевел белыми стихами! — Государь мой, ежели вы называете белыми стихами мерную прозу без рифм, вы правы — ваши стихи очень белы — но белая бумага еще белее». ⁷³

Между тем за белый стих выступал А. Н. Радищев, считавший рифму «блеском наружным», «данью моде», ⁷⁴ полученной из Франции. В 90-е годы белый стих широко входит в практику многих поэтов, и особенно Карамзина. ⁷⁵

Отказ от рифмы не был у Карамзина случайным экспериментом. Поэту казалось, что рифма — это искусственное украшение, нарушающее гармонию. В то время рифмы нередко строились на самых элементарных созвучиях: большей частью глагольные или падежные окончания. Карамзин,

⁷⁰ Я. Толмачев. Русская поэзия. М., 1805, стр. 6.

⁷¹ «Московский журнал», 1792, ч. VIII, кн. 3, стр. 193.

⁷² «Приятное и полезное препровождение времени», 1794, ч. I, стр. 117.

⁷³ Н. Эмин. Подражания древним. СПб., 1795, стр. 7.

⁷⁴ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Фототипическое воспроизведение издания 1790 г. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 353.

⁷⁵ См.: А. Cross. Problems of Form and Literary Influence in the Poetry of Karamzin. — Slavic Review, vol. XXVII, 1968, March, № 4, pp. 39—48.

видимо, чувствовал убожество подобных рифм и хотел найти какие-то другие поэтические средства, чтобы сохранить гармонию стиха. Так, по свидетельству Г. П. Каменева, Карамзин говорил, что «окончание стихов на глаголы ослабляет экспрессию».⁷⁶

Чтобы сделать свои стихи более звучными, легкими, Карамзин пробовал иногда вместо обычной рифмы вводить внутреннюю (возрождая таким образом традиции русских и украинских поэтов-силлабиков):

Час настанет, друг увянет,
Яко роза в жаркий день.

(57)

Вероятно, исследователи правы, приписывая именно Карамзину такие стихотворения, как «Вдох» и «Гроза». Они написаны белыми стихами и вместе с тем замечательны своей звуковой стороной, особенно первое:

Месяц восходит, месяц прекрасный,
Тихий, любезный спутник земли;
Серебряный, ясный свет изливает,
Нежно блистает в чистых водах.

(357)

Внутренние рифмы («прекрасный—ясный», «изливает—блистает») придают стихотворению подлинную музыкальность. Такая рифма — частный случай параллелизма, чрезвычайно широко используемого поэтом.

Уже в 1800—1810-е годы в русской поэзии было сделано много новых крупных открытий, и сентиментальное направление, только что достигшее своего расцвета, быстро начало приходить в упадок. У многочисленных эпигонов особенно ярко проявились слабые стороны этого направления. «Чувствительность» доходит у них до крайностей, превращается в слезливость, далекую от истинного чувства и от умной мысли. Сам Карамзин с неодобрением относился к своим бездарным подражателям. Он писал в предисловии к «Аонидам»: «Не надобно также беспрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантовыми — сей способ трогать очень ненадежен».⁷⁷

Со всем тем ошибочно было бы считать, что русский сентиментализм бесславно кончил свое существование, сделавшись достоянием эпигонов. Гуманизм лучших сентименталистов, их интерес к человеку и его внутреннему душевному миру — эти принципы нашли дальнейшее развитие у поэтов XIX в. — сперва романтиков, а затем и реалистов.

⁷⁶ Г. П. Каменев. Письма к С. А. Москотильникову. В кн.: Е. А. Бобров. Литература и просвещение в России XIX в., т. III. Казань, 1902, стр. 130.

⁷⁷ «Аониды», ч. II, М., 1797, стр. IX—X.

РУССКАЯ
ПОЭЗИЯ

первой половины

XIX

века



1

Первое десятилетие XIX в. — весьма примечательная эпоха в развитии русской поэзии. Подобно тому как в историческом отношении она представляла собой промежуток между напряженными событиями общественно-политической жизни конца XVIII в. и Отечественной войной 1812 года, и в истории поэзии она предстает перед нами как связующее звено между поэтическим взлетом конца XVIII в. и «золотым веком русской поэзии» — эпохой Пушкина.

Между тем начало XIX в. — не только время поэтического заката Державина или первых предвестий пушкинского творчества. У этой сложной, богатой и противоречивой эпохи было свое лицо, и в истории русской поэзии ей должно быть отведено самостоятельное место.

XVIII столетие закончилось. Во Франции революционные бури сменились консульством генерала Бонапарта, в России группа придворных заговорщиков в ночь на 12 марта 1801 г. убила императора Павла. Взошедший на престол Александр I остановил казни, вернул сосланных, торжественно обещал царствовать «по заветам и сердцу бабки своей» Екатерины II. Казалось, начинающийся век обещал быть спокойным и устойчивым. Однако внимательные наблюдатели чувствовали приближение великих и трагических событий.

XVIII век завершился рядом социальных катаклизмов — новое столетие началось полосой общеевропейских войн. Важнейшая из них — Отечественная война 1812 года — на много лет определила весь ход русской жизни.

Новый век пришел в таком сложном переплетении общественных вопросов, что многие чаяния и верования предшествующего показали наивными. Пожалуй, самым основным среди вновь раскрывшихся перед современниками, прежде неизвестных им качеств жизни была сложность. Сознание XVIII века воспринимало жизнь как соединение многих простых задач, каждая из которых может быть выделена и разрешена в отдельности.

Противоречие воспринималось не как внутреннее свойство явления, а как насильственное соединение двух противоположных, но внутренне простых сущностей. Так же понимал сложность, противоречивость и Державин:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю...¹

¹ Державин. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1933, стр. 107.

Потребовался глубокий переворот в сознании, чтобы материалист и единомышленник Гельвеция Радищев подвел итог прошедшему столетию в следующих стихах:

Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро.

Будешь проклято во век, в век удивлением всех...

... Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;

Царства погибли тобой, как раздробленной корабль:

Царства ты зришь; они расцветут и низринутся паки...²

Не все было новым в сложном клубке противоречий, распутать который предстояло человеку XIX столетия. XVIII век завещал острый и нерешенный вопрос уничтожения несправедливого феодального общества, основанного на неправде и угнетении. Борьба за свободу и равенство, за права человеческой личности, мысль о том, что сама эта личность выше и значительнее любых политических абстракций, что никакие соображения религиозной или государственной власти не могут оправдать насилия над человеком, — все это составляло живое наследие «философского столетия». Идея личности продолжала оставаться главной идеей времени.

Однако рядом с ней появилась и другая мысль, не менее острая.

XVIII век знал идею народа. Более того, именно в эту пору выдвинута была доктрина народного суверенитета, мысль о том, что все в политической жизни должно совершаться для народа и через народ. Однако сам народ мыслился как категория количественная, как многократное повторение отдельных, однородных человеческих единиц. Полагали, что все свойства народа можно изучить на примере искусственно изолированного человека, Робинзона. В этом смысле идея прав личности и идея народного суверенитета не противостояли, а дополняли друг друга. Именно поэтому безусловный и полный демократизм так легко давался передовым теоретикам XVIII в. В начале нового столетия народ предстал как единство, обладающее не только теми же качествами, что и каждая из составляющих его единиц. Проблема народности получила самостоятельное существование, не зависимое от идеи прав личности, а порой и вступающее в противоречия с этой идеей.

Так определились два основных вопроса, волновавших умы в начале XIX в., — идея личности и народность. Они лежали в основе страстных дискуссий, которые наложили печать на всю литературную жизнь тех лет. В спорах о языке, об эпической и лирической поэзии, о балладе и национальной самобытности комедии — во всех тех полемиках, которые то вспыхивали между сторонниками старого и нового слога, то разделяли любителей театра на приверженцев Озерова и его противников, то разгорались вокруг критики «Россиады» Хераскова Мерзляковым и Строевым или «Людмилы» Жуковского Катениным и Грибоедовым, — постепенно прояснялась сущность основных общественных вопросов: идеи личности и идеи народности. А за этим стояла общественная проблема — соотношение передового деятеля и народа и их место в антифеодальной борьбе.

И идея личности, и мысль о значении и роли народа существовали в литературе Просвещения XVIII в. Однако специфика постановки вопроса в ту эпоху заключалась в слитности этих проблем.

Свобода человека и свобода народа для просветителя XVIII в. — один и тот же вопрос. Разделение их, с его точки зрения, абсурдно. В XVIII в. лишь мыслители, чуждые демократизму, могли полагать, что между свободой личности и интересами народа может существовать трагический разрыв. Только гений Руссо мог, оставаясь на позициях демократизма, провидеть трагические противоречия между интересами одного и всех, правами человека и революционной диктатурой.

² А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 127.

События конца XVIII в. раскрыли историческую действительность в глубоких и драматических внутренних конфликтах, и это не могло не повлиять на движение литературы и общественной мысли. Проблемы личности и народа отделились друг от друга. Каждая из них стала внутренне богаче, конкретнее, противоречивее, вперед выдвинулся вопрос их соотношения. В поэзии начала XIX в. формируется сложное отношение передовой личности и народа, основанное на соединении притяжения и отталкивания, стремления погибнуть во имя народа и боязни этого народа, его темноты и косности. Здесь соединялись и романтическое презрение к толпе, и дворянская оторванность от народа, с одной стороны, и — с другой, значительно более конкретное представление о подлинном, внутренне противоречивом облике народа, который просветители XVIII в. подменяли философскими абстракциями идеального «дикаря». Это был шаг вперед, но путь, по которому был сделан этот шаг, не был прямолинейным.

Писатель начала XIX в. увидел внутреннюю противоречивость и человека, и народа. Внутренняя сложность человека становится темой поэзии Андрея Тургенева уже в 1802 г.

Ума ты светом озарен
И видишь бездны пред собою;
Но к ним стремишься, увлечен
Слепою, пламенной душою.
На небо скорбный вздох летит,
Ты слаб — оно тебя терзает,
В тебя отчаянье вливает
И твердым быть тебе велит.
Свободы ты постиг блаженство,
Но цепи на тебе гремят;
Любви постигнул совершенства —
И пьешь с любовью вместе яд.³

В дальнейшем тема эта с особой силой прозвучит в поэзии Жуковского и войдет в поэтический мир русского романтизма. Противоречия внутри сознания человека, конфликт между чувством и сознанием, столкновение человека и общества, трагический разрыв «мечты и существенности», неудовлетворенность прозой земного бытия и жажда иного существования — весь этот круг типичных для поэзии тех лет переживаний отмечен одной общей чертой — ощущением дисгармонии жизни и одновременно страстным порывом к гармонии. Разные поэты по-разному отражают противоречивость бытия, но общим для всех является то, что в основе поэтического мироощущения лежит чувство разрыва, конфликта, противоречия. Лирическая поэзия начала века пронизана глубокой неудовлетворенностью сущим и страстным порывом к иной жизни. В этом неприятии действительности была большая доля неопределенности, переходившая у Жуковского в туманный мистицизм, но в ней же был и страстный порыв к идеалу, который сыграл значительную роль в формировании душевного мира поколения молодежи 1810—1820-х годов и в дальнейшем оказал воздействие на формирование утопических умонастроений в литературе второй половины 1820—1830-х годов. Эту сторону поэзии Жуковского подчеркнул Белинский в период своего наибольшего увлечения идеями утопического социализма. Он счел необходимым указать, что «эта-то неопределенность, эта-то туманность и составляет главную прелесть, равно как и главный недостаток поэзии Жуковского».⁴ Мысль Белинского такова: средневековые в искаженной спиритуалистической форме выдвинуло идею личности в ее конфликте с земным миром. Социалистические идеалы нового времени, ре-

³ Поэты начала XIX века. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1961, стр. 262.

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 180.

шая вопрос о правах человека, возвращают проблему к ее исконным, «земным» формам и являются ответом на вопросы, выдвинутые в ту эпоху. «Если в романтизме современной Европы (из контекста ясно, что под этим выражением у Белинского, по-видимому, подразумевался невозможный для упоминания в печати в 1843 г. утопический социализм, — *Ред.*) нет мрака и много света, так это потому, что Европа пережила романтизм средних веков».⁵ Этот же разлад мечты и действительности привлекал Белинского и в поэзии Жуковского. В ней он видел в мистифицированной форме «средневекового романтизма» предвестие взглядов тех, «кто, не довольствуясь настоящею действительностию, носил в душе своей идеал лучшего существования».⁶

Стоит ближе ознакомиться с поэзией 1800-х годов, чтобы убедиться, что Жуковский не был одинок — гений его заслонил для последующих поколений ряд имен одаренных поэтов, шедших тем же путем, частично до Жуковского, частично одновременно с ним, но вполне самостоятельно, частично же под его влиянием. На то, что Андрей Тургенев как автор элегии «Угрюмой осени мертвящая рука...» (1802) «был соперником Жуковского и, вероятно, превзошел бы его», указал еще Кюхельбекер.⁷ Рано умерший талантливый поэт демократической ориентации Захар Буринский в 1805 г. написал на смерть Александры Давыдовой стихи, предвосхищающие и стилистику, и мелодику лирики Жуковского.

На ее могиле есть цветок незримый,
Всюду разливаает он благоуханье,
Он цветок заветный, он цветок любимый.
Он воспоминанье!
И вечно-душистый, цветок неизменный
Не боится бури, не вянет от зною,
Сторожит сохранно имя преселенной
К вечному покою!⁸

А тот самый поэт-сатирик М. Милонов, который писал, обращаясь к Жуковскому,

Зовись ты Шиллером, зовусь я Ювеналом⁹

в элегии признавался:

Люблю в душе моей уныние питать...¹⁰

Нельзя не почувствовать в таких стихотворениях Милонова, как «Спутники жизни», мотивов и интонаций, родственных лирике Жуковского:

Жизни бурной средь течения
Много встретил я в пути;
Встретил Радость — и мгновенья
Не успел я с ней пройти;
Оглянулся: прочь от взора!
Не оставив и следа;
Призрак милый! так ли скоро?
И уж слышу: навсегда!¹¹

Однако еще более сложными были те противоречия, которые раскрывались в гражданской поэзии 1800-х годов. Политическая лирика этих лет

⁵ Там же, стр. 182.

⁶ Там же, стр. 195.

⁷ Дневник В. К. Кюхельбекера. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 64.

⁸ С. П. Жихарев. Записки современника. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 53.

⁹ Поэты начала XIX века, стр. 543.

¹⁰ Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова. СПб., 1819, стр. 60.

¹¹ Там же, стр. 114.

органически примыкала к поэзии XVIII в. Однако было бы чрезвычайным упрощением видеть в ней простое продолжение предшествующего, не замечая глубоко свойственных ей новых тенденций.

Просветителю было глубоко присуще убеждение в исконном единстве общих и частных интересов:

Свою творю, творя всех волю, —

писал Радищев.¹² Из этого проистекало убеждение в нравственности счастья, в праве человека на наслаждение. Стремление к личному счастью не противоположно гражданственности, наслаждение и героизм не исключают друг друга. Это мироощущение, которое Радищев или Гельвеций выражали в терминах философских систем, нашло поэтическую реализацию в творчестве Державина. Соединение высокого представления о предназначении человека с уважением к страстям, пафоса наслаждения и пафоса гражданственности позволили Державину создать образ человека, для которого радость бытия, чувственные наслаждения не являются слабостями, отвлекающими от выполнения сурового общественного долга, а органически сочетаются со служением общему благу. Человечность, заставляющая поэта уважать свои наслаждения, склонности и даже прихоти — лишь оборотная сторона человеколюбия — заботы о счастье других, т. е. гражданственности. Личное и общественное счастье нерасторжимы.

Русская гражданская поэзия начала XIX в. развивалась в двух руслах: одно — пронизанное идеями героического аскетизма, другое — отстаивавшее стремление личности к максимальному счастью, радости, наслаждению. Антифеодальный пафос первого выражался в непосредственно политической, второго — в философской форме.

Мы можем причислить оба направления, при всей их очевидной противоположности, к лагерю русской гражданской лирики начала XIX в., поскольку оба они были пронизаны пафосом свободы человека, защиты личности от нивелирующей силы деспотического государства. Раздвоение же русской гражданской лирики на два русла с неизбежностью вытекало из своеобразия социальной позиции русского прогрессивного общественного лагеря. Русская передовая общественная мысль не могла не учитывать опыт революционных бурь конца XVIII в., раскрывших ограниченность идеалов Просвещения и позволивших европейскому сознанию заглянуть в конфликты далекого будущего. Но одновременно для крепостнической России идеалы Просвещения сохраняли все свое обаяние защиты человека от «неразумного» деспотизма феодального общества.

Так возникло в рамках свободолобивой гражданской поэзии два направления, со своей целостной идейно-стилистической системой каждое.

Большое место в гражданской поэзии начала XIX в. занимает героическая лирика.

Интересна та своеобразная конструкция понятия героизма, которая создается в лирике этого направления. В центре стихотворения стоит образ «героя» — необыкновенного человека, отличного от других людей. Он «грядет необычными путями».¹³ Герою придаются устойчивые атрибуты. Его подвиг — жертва, он совершает ее во имя счастья других людей (народа, родины), отказываясь от своего собственного благополучия.

¹² А. И. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 2.

¹³ М. А. Дмитриев-Мамонов. Гению. «Друг юношества», 1812, январь, стр. 5.

... Кто жертвует жизнью, именем,
Чтоб избавить сограждан от бедствия
И доставить им участь счастливую, —
Пой, святая, тому свой гимн!¹⁴
Погибель за тебя (Отечество, — Ред.) — блаженство,
И смерть — бессмертие для нас!¹⁵

Герой думает не о себе —

Душа Отечеством полна.¹⁶

Отсюда вытекает любопытная деталь: герой стремится к гибели. Если для Радищева смерть — трагический и крайний исход, которого он — гражданин и патриот — не страшится, но всю противоестественность которого, он — человек, рожденный для счастья, — прекрасно сознает, то для поэтов начала XIX в. смерть — желанный венец гражданского подвига. Гибель за отечество — высшее счастье. Тот не герой, кто

... не пламенеет
Завидной страстью встретить смерть...
... «Сюда! — зовет друзей-героев. —
Сюда! — нам стыдно ран не знать!
Пойдем!». Врубились в недра строев —
И всколебалась смутна рать!...
... Он кончит жизнь в пылу сраженья,
Среди смятенных страхом сил!...
Погиб, — и над страной рожденья
Блеск новой славы воспалил!¹⁷
... Какая слава, радость, честь
За жен, за мнлых чад
На брань кипяще сердце несть
и погибать стократ!¹⁸

Эгоистическая смерть труса, который «встретил грозный час» «на мирах», «когда забавы пел», противопоставлена смерти героя, жертвующего собой во имя общего блага.

О, вы, даровавшие вольность! вам смерть
Смертью не была...¹⁹

Фигура, противопоставленная герою (тиран, трус), — прежде всего наделена эгоизмом, стремлением к своему благополучию, неге, роскоши, счастью. Это «дети счастья, саном украшены», которые имеют «слабую, низшую душу» (Востоков. «Ода достойным»).

Еще вдали горят
Остатки роскоши полмертвой.
Тиран погиб тиранства жертвой.²⁰
Не тот достоин вечной славы
Не тот наследник громких хвал
Кто первым был в кругу забавы
В потешных играх побеждал.²¹

Трус и тиран даются в окружении бытовой лексики, их мир — мир вещей. Герой — вне быта. Он — «среди мечей на ратном поле» (Андрей Тургенев, «К отечеству»).

¹⁴ А. Х. Востоков. Стихотворения. Л., 1936, стр. 62.

¹⁵ Андрей Тургенев. К Отчеству. В кн.: Поэты начала XIX века, стр. 271

¹⁶ А. Ф. Мерзляков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1958, стр. 153.

¹⁷ Там же, стр. 148. (Курсив наш, — Ред.).

¹⁸ Там же, стр. 151.

¹⁹ И. Борн. Ода Калистрата. В кн.: Поэты-радищевцы. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1935, стр. 242.

²⁰ А. Ф. Мерзляков. Стихотворения, стр. 216.

²¹ Там же, стр. 148.

Его достояние:

Доспехи, кровию покрыты,
Меча остаток сжавша длань,
Копье без древа, щит избитый. . .²²

Эта концепция героизма органически вытекала из идей просветителей XVIII в. Однако связь в данном случае была и отрицанием. Это хорошо видно на примере стихотворения Гнедича «Общежитие». Произведение пронизано идеями Просвещения. Однако опыт той переоценки ценностей, которую принесла с собой Французская революция, не прошел для Гнедича бесследно, и поэт строит стихотворение как полемику с теми самыми идеями, которые он продолжает. Начиная «Общежитие» стихами, открыто направленными против Руссо,

Неужли в этот мир родится человек,
С зверями дикими в лесах чтобы скитаться? —

Гнедич в дальнейшем расширяет объект полемики. Он объединяет весьма различные этические системы Руссо и Гельвеция и обвиняет их в защите себялюбия. Радищев в согласии с французскими материалистами доказывал, что собственная польза — основа общественного союза. Даже союз детей и родителей основан не на взаимных обязанностях, а на общей пользе. В «Путешествии из Петербурга в Москву» идеальный отец говорит детям: «Сколь мало обязаны вы мне за рождение, толико же обязаны и за вскармливание. Когда я угощаю прищельца, когда питаю птенцов пернатых, когда даю пищу псу, лижущему мою десницу; их ли ради сие делаю? — Отраду, увеселение или пользу в том нахожу мою собственную. С таковым же побуждением производят вскармливание детей».²³ Гнедич третирует эту концепцию как эгоистическую:

И звери в нем (мире, — *Ред.*) живут не для себя самих.
Трудятся и они: птенцов они питают,
Птенцы же, подрастая, трудятся и для них.²⁴

Отвергая право человека на наслаждение, Гнедич сознательно берет для полемики наиболее демократический вариант социальной концепции просветителей: ту концепцию трудовой эгалитарной собственности, сторонником которой был и Радищев. Наслаждаться даже тем, что создано своими руками, безнравственно перед лицом несчастий других людей. Идеал Гнедича — герой-стойк, отказывающий себе во всем. Этика наслаждения — союзница тиранов.

Какая нужда до людей?
Трудися только всяк для пользы лишь своей,
А приобрев трудом, не худо насладиться.
Ты наслаждаешься, — а тысяча сирот
Страдают там от глада;
Вдовицы, старики подле твоих ворот
Стоят — и падают, замерзнувши от холода.
Ты спишь, — злодей уж цепь, цветами всю увив.
На граждан наложил, отечество терзает. . .
Все, все гласит тебе, чтоб для других трудился.²⁵

Это напоминает критику Шиллером (в «Разбойниках») гелльвецианского материализма как эгоистической, антинародной концепции. Идеи и образы литературы Французской революции широко откликнулись в сознании

²² Там же, стр. 149.

²³ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 286.

²⁴ Н. Н. Гнедич. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1956, стр. 61, 62.

²⁵ Там же, стр. 62 (курсив наш. — *Ред.*).

русского читателя. Однако еще ближе ему были поиски новых по отношению к культуре XVIII в. этических и художественных норм, такого героизма, который бы отвечал идеям новой эпохи и одновременно не был бы «запятнан» связью с не находившим сочувствия в русском обществе якобинизмом. Это определило интерес к тираноборческой, бунтарской, антифеодальной, пронизанной гуманными идеями XVIII в. и одновременно враждебной этике наслаждения философов-просветителей поэзии Шиллера. Увлечение Шиллером пережили все русские «поэты-тираноборцы» начала XIX в.: Гнедич, Востоков, Мерзляков, Андрей Тургенев, Бенитцкий, Попугаев, Ф. Иванов и др. Показателен широкий отклик шиллеровской песни «К радости». В ней русские поэты находили свободолюбивый общественный идеал, изложенный не в духе робинзонад XVIII в., смотревших на человечество как на сумму материальных атомов, а в виде картины всемирного духовного единения, растворяющего отдельную личность во всеобщем братском союзе. Показателен целый ряд стихотворений первых лет XIX в., проникнутых этой идеей. «Гимн богу любви» Озерова, «Слава» Мерзлякова, «Общежитие» Гнедича, гимны Дмитриева-Мамонова прославляют братский союз людей, преодолевших свое физическое отъединение в духовном единстве.

Охарактеризованные выше этико-поэтические идеалы заставили по-новому взглянуть на античную историю и поэзию. Гражданин древнего мира, республиканец и стоик показался ближе, чем философ XVIII в. Историки литературы часто подчеркивают условность «античных» образов политической поэзии начала XIX в. При всей справедливости этого утверждения нельзя, однако, не отметить большое значение подлинных произведений античной культуры для формирования идей и образов русской гражданской лирики начала XIX в.

Ода Калистрата в честь Гармония и Ариостогитона, переведенная Борном, широко откликнулась в русской поэзии, вплоть до стихотворения «Гречанке» Пушкина; оды Тиртея в переводах Мерзлякова явно повлияли на «Певца в стане русских воинов» Жуковского; «Гимн негодованию» Востокова — гимн Немезиде греческого лирика Месомеда — отозвался в «Негодовании» Вяземского. Можно было бы указать на влияние «античных» сатир Милонова на Рылеева и посланий Ф. Иванова (вольный перевод из «Фарсалии» Лукана) на пушкинского «Лициния». Особенно же велика в этом отношении роль Гнедича.

Однако не только античный культ героя-стоика приобрел неожиданную актуальность в условиях идейных поисков начала XIX в. Еще более примечательна в этом отношении судьба средневековой житийно-церковной культурной традиции.

Г. А. Гуковский в глубоком анализе стилеобразующих элементов поэзии начала XIX в. указал на сочетание античной образности и библеизмов.²⁶ В этой связи интересно было бы отметить, что в сознании русского литератора начала XIX в. библеизмы не отождествлялись с каким-либо национально-выразительным типом культуры восточного цикла. Подобное восприятие Библии, свойственное зрелому романтизму, в эту эпоху еще не сложилось. Библеизмы для русского читателя тех лет были сигналом, свидетельствующим, что произведение следует воспринимать в идейно-стилистическом ключе «книг церковных», той церковно-литературной традиции, к которой относилась в те годы и древнерусская словесность. Отношение к древнерусской литературной традиции (она воспринималась в XVIII—начале XIX в. в первую очередь как церковная) было сложным. В Европе рационалисты XVII—начала XVIII в., а затем Вольтер, энци-

²⁶ Гр. Гуковский. Очерки по истории русского реализма, ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, гл. II.

клопедисты вели борьбу со средневековьем, стремясь освободить человечество из-под власти вековых предрассудков. Осмеяние средневековых легенд, литературных жанров, равно как и средневековых этических идеалов («Орлеанская девственница»), входило в боевую программу Просвещения. В России вопрос осложнялся в значительной мере тем, что церковная литература воспринималась как традиция национального искусства. Ломоносов предпринял попытку построить стиль новой русской литературы, синтетически соединив художественное наследие прошлого («церковные книги») и современные ему нормы национального языка. Сложным было отношение к этому вопросу Радищева: безусловно враждебное отношение к «предрассудкам», убеждение в том, что «власть царску вера охраняет», не помешало ему проявлять устойчивый интерес к житийной литературе и духовному стиху.

Особый смысл получил интерес к древнерусской и церковной литературе в начале XIX в. Стремясь противопоставить этике наслаждения поэзию подвига, радостной гибели, самоотвержения, литератор тех лет обращался к библейской и древнерусской житийной традиции. Стилистика библеизмов вносила в поэзию атмосферу высокого подвига. Античные и героико-библейские образы воспринимались не как противоположные, а в качестве вариантов одного и того же героического идеала.

Однако, как мы уже отмечали, стремление пойти дальше этических идеалов Просвещения не означало, что сама мораль энциклопедистов утратила в те годы в русских условиях свое боевое антифеодалное звучание. Наоборот, в условиях крепостнического и самодержавного гнета поэзия, отстаивавшая право человека на полноту личных переживаний, счастье, наслаждение, сохраняла отчетливо свободолюбивый характер. Именно поэтому державинская традиция поэзии, погруженной в быт, в прекрасный и радостный чувственный мир воспринималась как гуманная, возвышающая человека и непосредственно соотносенная с гражданской ответственностью. Если прямо противоположные во всем остальном сторонники церковно-охранительной точки зрения и апологеты аскетического героизма сходились в оценке этики счастья как эгоистической и антиобщественной, то из этого отнюдь не вытекает, что она была такой на самом деле. Более того, именно в этой струе русской поэзии тех лет с наибольшей силой давала себя чувствовать связь с традициями материализма XVIII в. вольтерьянства, религиозного вольнодумства. Античность здесь получала совершенно иную интерпретацию: подчеркивались такие ее черты, как языческий дух, радость, враждебный жертвенности гедонизм, полнота индивидуального существования, гордое чувство человеческого достоинства. Для наиболее демократических поэтов начала XIX в. в этом смысле показателен интерес ко второму эподу Горация («*Beatus ille, qui rōsul negotiis*»²⁷), который в русской поэтической традиции устойчиво истолковывался как прославление трудовой жизни свободного земледельца. Если тираноборческая гражданская поэзия реализовывала себя в сравнительно узком круге тем и жанров, то лирика второго типа отличалась большим разнообразием, вмещая в себя широкий круг произведений от условно-античных идиллий до дружеских посланий и любовной поэзии. Сюжетная широта сочеталась здесь с определенной идейной диффузностью — поэзия этого типа легко переходила в лирику карамзинистов. Тогда тема счастья, любви, полноты жизни начинала восприниматься как некий иллюзорный поэтический идеал, возможный лишь в мечтах, противостоящих трагическому хаосу действительности. Одновременно на демократическом фланге этого направления звучала руссоистская мысль о том,

²⁷ Блажен, кто вдалеке от всех житейских зол. (Перевод А. А. Фета).

что человек получает от природы все для счастья, искажая справедливый естественный порядок ложными социальными институтами.

В утробе зримая природы
Вы все (люди, — *Ред.*) найдете для себя
Все счастье ваше в ней одной;
Вы сами ваших бед виной!
О человеки! вы виною
Терпимых между вами бед!
Коль кровь сирот течет рекою,
Коль правосудья вовсе нет,
И суть злодейства без числа,
То ваши — не мои дела! —

вещает природа в оде Пнина.²⁸ А в «Оде на правосудие», снабженной эпиграфом из Гольбаха, тот же Пнин писал, что в несправедливом обществе «выгод нет быть добрым, честным»,²⁹ связывая добродетель и право человека на счастье. Однако в рамках этой же концепции умещалась и либеральная трактовка. Идея легко опошлялась, превращаясь под пером литературных эпигонов в набор штампов и теряя оппозиционное, гражданственное звучание.

Поэзия героической гражданственности имела большое значение для формирования творчества декабристов. Однако нельзя забывать, что второе направление, причем именно та его разновидность, которая в политическом отношении отличалась умеренностью и испытывала сильное воздействие лирического субъективизма карамзинской школы (Батюшков), сыграло огромную роль в формировании творчества молодого Пушкина.

2

Идея народности наряду с идеей личности сыграла ведущую роль в формировании русской поэзии начала XIX в. Уже в самом начале века Андрей Тургенев выступил с резким осуждением современной ему русской литературы, упрекая ее в отсутствии народности.

В речи, произнесенной в конце марта 1801 г. на заседании «Дружеского литературного общества», Андрей Тургенев подверг резкому суду всю современную ему русскую литературу и в первую очередь карамзинское ее направление. Литература должна отражать «дух народа», «но что можешь ты узнать о русском народе, читая Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Карамзина?».³⁰ Главный упрек, который адресует Андрей Тургенев Карамзину, — это отсутствие важного, «высокого» содержания и «подражательность», отсутствие народности: «Он слишком склонил нас к мягкости и разнежности». «Скажу откровенно: он более вреден, нежели полезен нашей литературе... Он вреден потому еще более, что пишет в своем роде прекрасно; пусть бы русские продолжали писать хуже и не так интересно, только бы занимались они важнейшими предметами, писали бы оригинальнее, важнее, не столько применялись к мелочным родам...».³¹ Средством преобразования литературы, которое должно возратить ей «всю оригинальность, всю силу (*energie*) русского духа», Андрей Тургенев считает обращение к народным песням. «Теперь только в одних сказках и песнях находим мы остатки русской литературы. В сих-то драгоценных остатках, а особливо в песнях, находим мы и чувствуем еще характер нашего народа. Они так сильны, так выразительны,

²⁸ И. Пнин. Бог. В кн.: Поэты-радищевцы, стр. 194—195.

²⁹ Там же, стр. 198.

³⁰ А. Фомин. Андрей Иванович Тургенев и Андрей Сергеевич Кайсаров. (Отдельный оттиск из журнала «Русский библиофил», 1912, январь, стр. 24).

³¹ Там же, стр. 27.

в веселом ли то или в печальном роде, что над всяким непременно должно произвести свое действие. В большей части из них, особливо в печальных, встречается такая пленяющая унылость, такие красоты чувства, которые тщетно стали бы искать мы в новейших подражательных произведениях нашей литературы».³²

Другой путь — в обращении к темам из русской истории, к героическим, воспламеняющим образцам добродетелей, свободолюбия и патриотизма.

Ярко выраженное политическое свободолюбие, требование народности и самобытности в литературе, критика карамзинизма — все это свидетельствовало об определенных элементах демократизма в мировоззрении Андрея Тургенева.

Призывы к народности раздавались в эти годы не только из рядов прогрессивного лагеря. Значительное влияние на развитие русской поэзии оказало выступление А. С. Шишкова, опубликовавшего в 1803 г. «Рассуждение о старом и новом слоге».

Прежде всего следует отметить своеобразное явление: хотя реакционный смысл общей позиции группы Шишкова не вызывает сомнений, отношение к нему передовых современников вовсе не было односторонне-отрицательным. Не говоря уже о позиции таких литераторов-декабристов, как Катенин и Кюхельбекер,³³ даже такой «правоверный» карамзинист, как К. Н. Батюшков, в плане истории русской литературы записал: «А. С. Шишков. Он прав — он виноват». Н. Тургенев в 1809 г. писал о Шишкове: «Он человек умный. Рассуждение его о старом и новом слоге, право, очень хорошо».³⁴

Сторонники А. С. Шишкова являлись продолжателями «традиционалистов» XVIII в. (полагаем, что этот термин более отражает сущность, чем «архаисты», поскольку позиция в вопросах языка, при всей значительности этой проблемы, не может быть положена в основу классификации). Вместо нормативных идеалов и критики действительности они выдвигали обожествление обычаев, теоретическому мышлению противопоставляли тот метод, «*établir toujours le droit par le fait*»,³⁵ значение которого, по словам Руссо, в оправдании тиранов. В этом смысле острие позиции шишковистов было направлено не столько против сторонников Карамзина, сколько против «разрушительной» философии XVIII в. В обнаженно-четкой форме мысль о прогивопоставлении философским теориям обрядов и обычаев векового уклада была высказана С. Глинкой в программном вступлении к журналу «Русский вестник»: «Философы осьмогонадесять столетия никогда не заботились о доказательствах: они писали политические, исторические, нравоучительные, метафизические романы; порицали все, все отвергали, обещевали беспредельное просвещение, неограниченную свободу... словом, они желали преобразить все по-своему... Мы видели, к чему привели сии романы, сии мечты воспаленного и тщеславного воображения! И так, замечая нынешние нравы, воспитания, обычаи, моды и проч., мы будем противопоставлять им не вымыслы романтические, но нравы и добродетели праотцев наших».³⁶ Соблюдая это обещание, С. Глинка систематически публиковал рассуждения вроде того, что «поселяне Оверенские» «1100 лет хранят нравы, наследство и

³² Там же, стр. 26—28.

³³ Кюхельбекер в дневнике писал, что «служит» «в дружине славян под знаменем Шишкова, Катенина, Грибоедова, Шихматова» (Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 88). Ср. его же: Обзорение российской словесности 1824 года. Литературные портфели. Изд. «Атеней», Пгр., 1923, стр. 74—75.

³⁴ Архив братьев Тургеневых, т. I, вып. 1, СПб., 1911, стр. 361.

³⁵ Устанавливать всегда право фактом.

³⁶ «Русский вестник», 1808, № 1, стр. 6.

обычай свои», а «взяемские граждане и по сие время соблюдают обычаи и нравы праотческие». ³⁷ Подобные же убеждения заставили Растопчина в брошюре «Плуг и соха» (М., 1806) доказывать превосходство сохи (показательно, что собственное хозяйство Растопчин рационализировал с помощью заграничного инвентаря и заграничных специалистов). Красно-речив эпитафия: «Отцы наши не глупей нас были». ³⁸ Однако, как мы уже отмечали, стремление утвердить традицию отнюдь не означало сближения с реальной жизнью, поскольку практически утверждалась даже не существующая русская действительность, а некая произвольная утопическая картина былой гармонии.

Бывало, в прежни веки
Любили правду человеки,
Никто из них не лгал,
Всяк добродетель знал, —

писал А. С. Шишков. ³⁹ Даже историческая тематика не вызвала у писателей потребности обращения к подлинным историческим источникам. С. Глинка в очерке «Взор на Москву» следующим образом изображал допетровскую Красную площадь: «Тут почтенные мужи по летам своим и опытности похваляли молодых людей — усердных обществу и отечеству, поощряли других к исполнению должностей отеческими увещаниями. . . Тут замечали достоинства, ум всякого звания людей; тут порицали явно и гласно тех, которые не рачили о чести и имени своих предков». ⁴⁰ Той же печатью антиисторизма отмечены лингвистические построения Шишкова.

Специфика позиции Шишкова состояла в том, что он демонстративно приравнивал умеренно-либеральные воззрения карамзинистов то к демократической философии XVIII в., то к демократической же публицистике эпохи революции. Подобная тактика не была случайной: с одной стороны, она ставила в чрезвычайно невыгодное положение непосредственных противников Шишкова и придавала всей полемике будущих «беседчиков» специфический доносительный оттенок; с другой, — смешивая эти глубоко отличные точки зрения, Шишков мог приписывать демократической идеологии мнимые слабые стороны и тем самым дискредитировать последнюю. Так, например, главный из выдвигаемых шишковистами упреков — невнимание к национальной специфике культуры — был оправдан применительно к сторонникам субъективистской эстетики, но не имел почвы, когда речь шла о демократическом лагере. Для последнего преодоление рационалистической абстрактности рассмотрения человека как некоей единой вненациональной сущности началось еще в конце XVIII в. и особенно интенсивно протекало именно в интересующую нас эпоху.

Для современников, утративших те безошибочные критерии ориентировки в общественно-литературной борьбе, которые давало революционное мировоззрение, возникала возможность смещения дворянского традиционализма и того направления демократической мысли, которое шло по пути движения к историзму. Этому способствовало то, что Шишков в борьбе с демократическим представлением о единой внесловной и

³⁷ Там же, стр. 89—90.

³⁸ Возражая Растопчину, идею технического прогресса в сельском хозяйстве защищал политически вполне благонамеренный автор анонимной брошюры «Мнение о плуге и сохе» (СПб., 1807); на стр. 23 он писал: «Неужели мы, русские . . . захотим пресмыкаться во мраке невежества . . . Не таковой пример оставили нам предки наши. Искони века возгнушались они варварскими обычаями и, полюбив соху, полюбили просвещение. . .».

³⁹ А. С. Шишков. Старое и новое время. «Друг просвещения», 1804, № 12, стр. 226.

⁴⁰ «Русский вестник», 1808, № 1, стр. 24—25.

общечеловеческой сущности природы человека порой близко подходил к пониманию неповторимого своеобразия национального характера. Так, например, одной из принципиальных основ басенного стиля Крылова являлось воспроизведение непереводаемого на другие языки своеобразия живой русской речи как средства проникновения в исторически сложившийся, своеобразный психологический уклад народа. В. Г. Белинский говорил о составляющих основу басенного стиля Крылова «оригинально-русских, не передаваемых ни на какой язык в мире образах и оборотах». Такой подход к языку имел для Крылова принципиальный смысл. Поэтому для понимания реальных фактов литературной борьбы нельзя забывать того, что Шишков, борясь с нововведениями Карамзина и отстаивая традиционное словоупотребление, выдвинул аргумент «идиоматичности» языка, своеобразия его фразеологических систем и практической невозможности дословного перевода с одного языка на другой.

Шишков писал: «Происхождение слов, или сцепление понятий, у каждого народа делается своим особливим образом».⁴¹ Приведя для доказательства идиоматическое выражение «старый хрен» (сравниваемое с французским «*vieux raifort*», которое «означает токмо самую вещь, а в метафизическом смысле никакого круга знаменования не имеет»), Шишков заключает: «Каждый народ имеет свой состав речей и свое сцепление понятий».⁴²

Необходимо иметь в виду, что совпадение позиций Крылова и Шишкова имело чисто внешний характер: Крылов принимал в качестве нормы реальный психологический облик народа, который включал не только черты отсталости, но и глубокую ненависть к туземцам, барству во всех его проявлениях; Шишков брал из воззрений народа только слабую, рожденную рабством сторону и провозглашал ее не только основной, но и единственной в народном характере. По существу, его образ народа был тоже «сконструирован», но по реакционным трафаретам.

В сложной и нечеткой картине идейной жизни первого десятилетия это частичное сближение в сочетании с общей борьбой против карамзинистов (хотя борьба эта объективно велась с глубоко отличных позиций) порождало возможность сотрудничества. Так, Крылов, конечно, не разделяя коренных принципов «Беседы», был довольно деятельным ее сотрудником.⁴³ Напряженный интерес к проблеме народности определил и сложность приведенных выше оценок деятельности Шишкова рядом декабристов.

Стремление к народности в творческой практике поэтов начала XIX в. проявлялось прежде всего в форме отхода от субъективного лиризма и обращения к эпическим жанрам. Не случайно, из чьих бы рядов ни раздавался призыв к народности, он неизменно сопровождался критикой карамзинизма. Однако критика того засилия лирической поэзии, которым сопровождалось торжество карамзинистов, даже на самых ранних стадиях не подразумевала возвращение к нормам эпической поэзии XVIII в. Даже князь С. А. Шихматов-Ширинский, вопреки утверждениям арзамасцев, стремился не реставрировать, а реформировать эпическую поэзию XVIII в. С еще большим основанием это можно сказать о С. Боброве. Критика Мерзляковым и Строевым «Россиады» Хераскова окончательно подвела черту под эпической традицией эпохи классицизма.

Наиболее характерными путями, которыми поэзия начала XIX в. стремилась достичь решения проблемы народности, были попытки построить народный характер на основе обращения к античной древности

⁴¹ «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», СПб., 1803, стр. 36.

⁴² Там же, стр. 40.

⁴³ См. документальные данные в кн.: В. А. Десницкий. На литературные темы, кн. 2. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 199.

и к русскому фольклору. Уже то, что образы античности в героической лирике воспринимались как эквивалентные библейским и житийным, а в данном случае отождествлялись с русским фольклором, свидетельствует, что интерес к культуре древних Греции и Рима имел в обоих случаях весьма отличный характер. В первом — интерес к античности приобретал отчетливо выраженный политический характер, это был интерес к выдающемуся человеку, герою-тираноборцу. Во втором случае писателей волновала социальная проблема — образ неугнетенного народа, человеческого тип, приближающийся к «норме», воспитанный в условиях демократии и освобожденный от искажающего влияния уродливой современности. К этому общему для всей культуры Просвещения стремлению добавлялась тенденция истолковать античную культуру как близкую по духу русскому национальному типу. Так, например, Галинковский утверждал однотипность общественных игр у русского и античных народов: «Нигде мы не похожи столько на греков и римлян, как в сих занятиях. Наши позорища, наши игры во всем с ними сообразны. Греки и римляне были страстные охотники до кулачного боя, до борьбы, до ристалищ, до травли. Все сии зрелища прошли мимо глаз наших: потому что они всегда были забавою одних неизнеженных, бранносных народов <...> Ежели бы какой-нибудь творческий ум хотел воскресить еще раз грека или римлянина на сцене мира: он бы нашел его, в сердце русского».⁴⁴

Такого типа подход будил интерес к Гомеру, Феокриту — античности, воспринимаемой сквозь призму руссоистических представлений о примитивной демократии архаического общества, о грубой, воинственной, трудовой и свободной жизни. Именно как антитеза искусству дворянского салона возникли переводы Востокова, Мерзлякова и Гнедича, увенчавшиеся созданием гигантского произведения — русской «Илиады» Гомера в гнедичевском переводе. С этим же связано стремление «русифицировать» переводы из греческих поэтов. Так, Мерзляков, переводя Сафо, насыщал текст лексикой и фразеологией русской народной лирики («красовитые воробушки», «не круши мой дух», «ударяючи крылами», «что сгрустилася»), а сапфический размер заменил тем тяготеющим к долнику безрифменным хореем, который в литературе начала XIX в. воспринимался как адекват русским песенным размерам. Стих «Отыми, отвеи тягость страшную» звучит почти по-кольцовски. «Русификация» Мерзляковым идиллии Феокрита «Циклоп» вызвала протест Гнедича, писавшего по поводу строки «От горести вянет лице, и кудри не вьются»: «Стих сей, не знакомый Феокриту, знаком каждому русскому, он из песни».⁴⁵ Однако тот же Гнедич сам в дальнейшем избрал этот путь, создавая «русскую идиллию» «Рыбаки».⁴⁶

Другим важным путем, по которому шли попытки создания поэзии, удовлетворяющей требованию «народности», было обращение к фольклору. Здесь также намечались две разновидности: поэзия, стремившаяся воспроизводить народно-эпические жанры, и имитация фольклорной лирики. Необходимо отметить, что научные представления о жанре народного творчества в эту эпоху еще не были выработаны. Сказка, легенда, былина еще не дифференцировались в глазах литератора начала XIX в. Когда мы обращаемся к сказочной поэме и балладе начала XIX в.,⁴⁷ то убеждаемся в том, что подлинно фольклорные сюжеты авторы (Г. Ка-

⁴⁴ «Корифей, или ключ литературы», ч. 1. СПб., 1802, стр. 167—168.

⁴⁵ Н. Н. Гнедич. Стихотворения, стр. 99.

⁴⁶ См.: А. М. Кукулевич. Русская идиллия Н. Н. Гнедича «Рыбаки». «Ученые записки ЛГУ», сер. филол., № 46, вып. 3, Л., 1939.

⁴⁷ Детальный разбор произведений этого жанра см. в кн.: А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд. МГУ, М., 1955.

менев, Востоков, Н. Радищев, С. Андреев и др.) легко соединяли с мотивами, почерпнутыми из романов XVIII в., дополняя их из запасов собственной фантазии. Конечно, в этом нельзя не видеть отражения недостаточного развития фольклористики. Однако сводить вопрос к этому — значит излишне его упрощать. Ключом к пониманию этого явления становится спор о фантастике, который занимал в начале XIX в. многих прогрессивных литераторов и имел прямое отношение к их пониманию природы фольклора.

Противопоставление народной поэзии литературному творчеству подводило теоретиков предромантизма к следующей антитезе: письменная поэзия — явление «искусственное», рациональное, создающееся по правилам, народное творчество — импровизация. Народный певец руководствуется велением своей души и не знает стеснительных предписаний теории. То, в чем современный фольклорист усматривает проявление традиции, жанрового ритуала, устойчивых эпических формул, казалось литератору начала XIX в. причудливой игрой индивидуального вдохновения. Поэтому, стремясь приблизиться к фольклору, он не ставил перед собой цели воспроизвести тот или иной сюжет — он имитировал принцип свободного фантазирования, считая, что, чем причудливее, необычнее, с точки зрения норм письменной литературы, будет его повествование, тем ближе он подойдет к сюжетной системе фольклора. Не случайно для русских писателей начала XIX в. наиболее народным элементом Шекспира казалась его фантастика. Любопытен спор между Андреем Тургеневым и Жуковским. Жуковский, еще находившийся в 1801 г. под сильным влиянием традиционной теории литературы, считал, что в переводе «Макбета» (переводчиком был Андрей Тургенев) сцены с «чародейками» следует снять, а сам переводчик, борющийся за народность литературы, настаивал на их сохранении. Гнедич в «Гамлете» более всего любил сцену появления призрака. В этом смысле делается понятным, что наиболее народными произведениями Шекспира литературной молодежи тех лет казались его фантастические пьесы: Галинковский переводил и пропагандировал «Бурю» и «Сон в летнюю ночь», А. Шаховской перевел «Бурю» и боролся за утверждение на сцене феерии — декоративно-волшебного спектакля. Подобным же образом истолковывался и «Фауст» Гёте.

Этот взгляд оказал, видимо, сильное воздействие на лицейстов — влияние его чувствуется в раннем творчестве Пушкина, вплоть до «Руслана и Людмилы», а также в отношении к фантастике Кюхельбекера. Сказанное нельзя не учитывать также при решении вопроса о генезисе русской романтической баллады, особенно баллады Жуковского. Другим путем к народности было стремление воспроизвести строй народного сознания. Два различных понимания этой проблемы были представлены баснями Крылова и песнями Мерзлякова.

Основным вопросом художественной системы басен Крылова является вопрос о языке. Развитие историзма как передовой формы сознания XIX в. имело в России свои этапы. В разные периоды на первый план выдвигались разные аспекты этой проблемы. Постановка вопроса о языке в крыловском его истолковании была показательна для начального этапа этого процесса. В работах В. В. Виноградова и А. С. Орлова сказано о народно-разговорном характере языка басен Крылова. Интересный анализ дан в книге Н. Степанова «Мастерство Крылова». Важно подчеркнуть только одну деталь: просторечия, разговорные и народно-поэтические обороты, идиомы и идиоматические фразеологические сочетания использовались и предшественниками Крылова, и его современниками порой даже более широко. Однако в творчестве этих поэтов перечисленные элементы выступали как нарочито подобранные. Писатель отбирал их для подтверждения своей априорно формулируемой концепции народ-

ного характера или для создания определенного стилистического колорита. В баснях Крылова характерные обороты русской речи перестали осмысляться как экзотика. Язык для Крылова — исторически сложившаяся данность. Своеобразие его стилистических средств отражает своеобразие исторического опыта народа. Именно через язык, вобравший в себя выкристаллизовавшееся в ходе истории сознание, народная точка зрения проникла в басни Крылова. В этом смысле любопытно сравнить с баснями Крылова такие произведения, как песни Мерзлякова. Сравнение это тем более показательно, что оба поэта принадлежали к недворянскому литературному лагерю и в своем творчестве опирались на общую традицию — демократическую идеологию XVIII в. Созданные в основном в первом десятилетии XIX в., песни Мерзлякова не только для Полевого и Надеждина, но, в лучших своих образцах, и для Белинского оставались примером народности. Н. И. Надеждин в рецензии на «Песни и романсы А. Мерзлякова» (1830) писал: «Их (песен, — Ред.) существенная прелесть состоит не в народности, которая трется по постоянным дворам и подслушивает поговорки извозчиков; но народности чистой и возвышенной, вслушивающейся в биение внутренней жизни, разлитой по всем жилам народного организма». И далее: «...Весьма понятно, почему песни Мерзлякова перешли немедленно в уста народные: они возвратились к своему началу».⁴⁸

Любопытные данные о принципах песенного творчества Мерзлякова дает сравнение некоторых из них с записями народных песен Д. Кашина, послужившими для поэта отправной точкой.⁴⁹

Сравнение текстов позволяет сделать некоторые наблюдения. Мерзляков следует за народной песней прежде всего в воспроизведении характерно «фольклорных» примет стиля: он полностью воспроизводит ритмический рисунок песен Кашина (последнее связано было еще и с тем, что песни Мерзлякова часто писались непосредственно «на голос» популярных кашинских обработок и записей). Почти во всех случаях Мерзляков сохраняет зачин песни, дающий как бы определенную тональность, фольклорный колорит всему произведению. Порой он сознательно сгущает элементы «фольклорного стиля». Так, стих «Со вздыханьца сердечку тяжело»⁵⁰ заменен с введением постоянного эпитета отчетливой народно-поэтической окраски: «С вздыханья белой груди тяжело!».⁵¹ Однако далеко не все в записи Кашина удовлетворяет Мерзлякова. Он явно сгущает «печальный» тон произведения, исходя из общетеоретических представлений о народной поэзии, выработанных демократической литературной мыслью. Мерзляков перерабатывает находившийся в его распоряжении конкретный эмпирический материал с тем, чтобы приблизить его к некоему нормативному представлению о фольклоре. Сам психологический облик центрального песенного образа изменяется с тем, чтобы приблизить его к идеалу человека, подчиняющегося лишь велениям сердца, — образу, возникшему в поэзии Мерзлякова не без влияния творчества Шиллера, бурное увлечение которым он пережил в 1800—1803 гг. У Кашина:

⁴⁸ «Телескоп», 1831, № 5, стр. 88 и 89.

⁴⁹ Д. Кашин — знаток и собиратель народных песен, талантливый композитор. Происходил из крепостных. Собранные Кашиным песни были им изданы в трех частях в 1833—1834 гг., однако Мерзлякову, близкому другу Кашина (последний, как правило, был и автором мелодий на слова песен и романсов Мерзлякова), записи эти были, бесспорно, известны задолго до их публикации. «Песни» Кашина, видимо, также представляют собой литературные обработки, однако Мерзляков воспринимал их как подлинные народные тексты.

⁵⁰ Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным, т. II. М., 1834, стр. 134.

⁵¹ А. Ф. Мерзляков. Стихотворения, стр. 58.

Злые люди примечают и глядят,
Меня, девушку, ругают и бранят.
Я не слушала руганья ничего,
Полюбила я дружочка своего.⁵²

У Мерзлякова:

Злые люди все украдкой глядят,
Меня, девушку, заочно все бранят,
Как же слушать пересудов мне людских?
Сердце любит, не спросясь людей чужих,
Сердце любит, не спросясь меня самой!⁵³

Таким образом, Мерзляков в своих песнях, с одной стороны, стремился воссоздать поэтическую форму народной лирики, противопоставляя ее салонной поэзии карамзинистов, а с другой — не удовлетворялся тем реальным народным обликом, который отразился в этих песнях, «приподымал» его до уровня «идеального» народа, созданного теоретической мыслью поэта.

Крылов идет по другому пути. Стилистические элементы, которые воспринимались бы как нарочитые «фольклоризмы», в его поэтической системе не занимают сколько-нибудь значительного места. Его не привлекают приемы народного творчества как средство придать стихотворению оттенок народности. Зато реальный уровень народного сознания, нравственных идеалов народа становится собственной точкой зрения Крылова. Воплощение их Крылов находит в самой структуре народной речи, выражающей своеобразие народного мышления.

Позиция Крылова этих лет, хотя и не отличалась радищевской революционностью, тем не менее представляла раннюю стадию того стремления найти идеал в действительности, сделать действительность объектом художественного произведения, которое составляет основу реалистического направления русской литературы XIX в. и найдет свое наиболее полное выражение в поэзии Пушкина.

В общем направлении развития русского реалистического искусства начала XIX в. именно борьба за национальную конкретизацию художественного образа была первым шагом к преодолению «нормативности» передового искусства XVIII в. Решить эту задачу только теми средствами, которые в силу исторических причин были в распоряжении Крылова, оказалось невозможным. Воспроизведение народного языка, народного строя мысли насыщало произведение художественным материалом совершенно неслыханной дотоле конкретности, оказывая чрезвычайно благотворное воздействие на литературу в целом. Однако, чтобы решить проблему воссоздания в литературе национального характера — проблему, к решению которой подошел только Пушкин в михайловский период, — этого оказалось недостаточно. Необходима была сознательная, теоретическая постановка вопроса о принципах построения характера, нужна была общая концепция действительности, которая позволяла бы построить образы и сюжет, а последнее в свою очередь предполагало большой жанр, позволяющий широко отразить современность. Отталкивание Крылова этих лет от теоретических обобщений составляло исторически необходимую черту, но это же не позволило ему до конца решить проблему отражения в литературе национального характера. Достаточно сравнить басенное творчество Крылова с такими литературными достижениями, как образ Татьяны Лариной, чтобы понять, что басня, рисуя те или иные весьма яркие и конкретные психологические черты, не создавала все же синтетического образа. Но вместе с тем именно басни Кры-

⁵² Русские народные песни, собранные... Даниилом Кашиным, стр. 131.

⁵³ А. Ф. Мерзляков. Стихотворения, стр. 58—60.

лова явились первым шагом в литературе XIX в. на пути движения к реализму поэзии Пушкина. Очень тонко место Крылова определил В. К. Кюхельбекер, называвший его в своем дневнике «первым поэтом России»: «Мы, то есть Грибоедов и я, и даже Пушкин, точно обязаны своим слогом (курсив Кюхельбекера, — *Ред.*) Крылову, но слог — только форма, роды же, в которых мы писали, все же гораздо выше басни, а это не безделица».⁵⁴

Изображение народа в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева основано было на широкой социальной концепции. Однако в этой исполненной большой общественной правды картине изображение индивидуализированного образа реального крестьянина и его подлинной психологии оставалось еще делом будущего. Басни Крылова не могли равняться по теоретической глубине и революционному пафосу с прозой Радищева, но зато они завоевывали литературе несравненно больший мир живых психологических черт.

От конкретного изображения реальных сторон народного сознания открывался путь к обобщенному пушкинскому пониманию народности, синтезирующему и жизненный материал, и широкие философские концепции. Соотношение народности у Крылова и Пушкина глубоко охарактеризовал В. Г. Белинский: «Поэзия Крылова, и в эстетическом и в национальном смысле, должна относиться к поэзии Пушкина, как река, пусть даже самая огромная, относится к морю, принимающему в свое необъятное лоно тысячи рек, и больших и малых. В поэзии Пушкина отразилась вся Русь, со всеми ее субстанциональными стихиями, все разнообразие, вся многосторонность ее национального духа. Крылов выразил — и, надо сказать, выразил широко и полно — одну только сторону русского духа — его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию».⁵⁵

3

Характерной особенностью литературной жизни начала XIX в. явилось стремление к организации кружков и обществ. Именно в эту пору в русскую поэзию входит понятие «литературного общества» как одной из основных форм организации литературной жизни. Стремясь отделить себя от аморфных, скрепленных в основном личными, приятельскими (часто даже — родственными, ср. поэтический кружок Державина) отношениями кружков XVIII в., поэты начала XIX столетия стремятся оформить свое единство организационно, создавая уставы, процедуры заседаний и именуя свои объединения «обществами». Так, в самом начале XIX в. возникли два литературных объединения — «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» в Петербурге и «Дружеское литературное общество» в Москве. Возникновение подобных обществ явилось свидетельством возросшей общественной зрелости литературы, стремления поэтической молодежи придать искусству характер общественного дела. Ближайшим результатом этого была острота полемических столкновений внутри каждого из обществ, что привело в конце концов к их распадению.⁵⁶ «Вольное общество словесности, наук и художеств» числило в своих рядах молодых поэтов, тесно связанных с русской демократической культурой XVIII в. К нему принадлежали И. Пнин,

⁵⁴ Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 304.

⁵⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 571.

⁵⁶ См.: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. Гослитиздат, М., 1953; Ю. Лотман. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 63, Тарту, 1958.

И. Борн, В. Попугаев и наиболее значительный поэт в этом кругу — А. Востоков. Принадлежал к «Вольному обществу» и К. И. Батюшков, на творчество которого это оказало определенное влияние.

В стихотворениях Пнина «Время», «Солнце недвижно между планетами», «Человек», «Ода на правосудие» особенно резко проявилась свойственная поэтам этой группы связь с материалистическими идеями XVIII в., Радищевым и Гельвецием. Однако, как указал Г. П. Макогоненко, цитаты, которые приводят эти поэты из оды «Вольность» Радищева, свидетельствуют не только о знакомстве со взглядами писателя-революционера, но и о стремлении к их переосмыслению.⁵⁷ Позиция таких интересных, хотя и не очень значительных по объему дарования, поэтов, как Пнин и Попугаев, была сложной — она отражала противоречия в позиции русской демократической интеллигенции тех лет. Испытав сильное воздействие демократических теорий Радищева и Руссо, они одновременно в области политических идеалов склонялись к проповеди просвещения и мирному реформизму. В поэзии их привлекала гражданственная традиция лирики XVIII в., которую они стремились приспособить к новым эстетическим требованиям. Наиболее значительным был путь Востокова, которого интерес к проблеме народности привел к размышлениям над соотношением литературы и фольклора, попыткам реформировать ритмический строй и всю художественную систему современной ему поэзии, собиранию русских и переводам чешских и сербских народных песен. Эти опыты Востокова вызвали в дальнейшем весьма положительную оценку Пушкина.

Значительная группа поэтов начинала свой творческий путь в «Дружеском литературном обществе» — кружке, возникшем в 1801 г. и в том же году распавшемся. Почти все члены этого объединения — Жуковский, Мерзляков, Андрей Тургенев, Андрей Кайсаров, Воейков, Семен Родзянко — писали стихи. Составлявшие общество поэты в свое время не считались незначительными. В русской поэзии между 1800 и 1812 гг. Мерзляков был заметной фигурой. В еще меньшей степени к «незначительным» литераторам может быть отнесен Андрей Тургенев. Только смерть помешала этому одаренному юноше занять место в первом ряду литературных деятелей. В. К. Кюхельбекер, перечитывая то небольшое из поэтического наследия главы «Дружеского литературного общества», что было опубликовано, писал: «Несчастлива Россия насчет людей с талантом; этот юноша, который в Благородном пансионе был соперником Жуковского и, вероятно, превзошел бы его, умер, не достигнув и 20-ти лет».⁵⁸

Андрей Иванович Тургенев обладал незаурядными способностями поэта и литературного критика. За свою короткую жизнь он пережил стремительную эволюцию от убежденного карамзиниста, преклоняющегося перед личностью Карамзина и полностью разделяющего принципы его творчества, до решительного и непримиримого критика этих принципов.

Борьба Андрея Тургенева с карамзинизмом шла в двух направлениях. Последние годы царствования Павла I были для кружка Андрея Тургенева временем быстрого политического созревания. Ненависть к деспотизму, питаемая впечатлениями русской действительности, дополнялась увлечением тираноборческими драмами молодого Шиллера. Любовь к отечеству и ненависть к правительству делаются для Андрея Тургенева синонимами. В речи, произнесенной в «Дружеском литературном обществе», он говорил, обращаясь к отечеству: «О ты, пред которым в сии

⁵⁷ См.: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. Гослитиздат, М., 1956, стр. 687—695.

⁵⁸ Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 64.

минуты благоговеют сердца наши в восторге радости! Цари хотят, чтоб пред ними пресмыкались во прахе рабы; пусть же ползают пред ними льстецы с мертвою душою; здесь пред тобою стоят сыны твои! Благослови все предприятия их! Внимай нашим священным клятвам! Мы будем жить для твоего блага». Чем острее становилась политическая оппозиция молодых писателей, тем неприемлемее для них делался скепсис и гражданский индифферентизм Карамзина, призывавшего

Оплакать бедных смертных долю
И мрачный свет предать на волю
Судьбы и рока...⁵⁹

Критика камерной, лишенной политического содержания лирики выливалась в требование «высоких песен», героической и мужественной поэзии, говорящей от лица энергической, готовой к гражданским подвигам личности. Поэту-скептику и беспечному ленивцу противопоставлялся поэт-борец: Тиртей, воодушевляющий лирой героев на битвы, Оссиан, поющий перед воинами, или Боян, воспевающий патриотизм русских князей. Задачи создания героической поэзии потребовали поисков новых художественных средств, и мы это можем легко проследить в творчестве поэтов «Дружеского литературного общества», то обращавшихся к традиции торжественной оды XVIII в., то пытавшихся использовать художественный опыт «Песни к радости» Шиллера. Памятниками опытов членов кружка Тургенева в области гражданской поэзии остались стихотворение Тургенева «К Отечеству», «Ода на разрушение Вавилона», «Оды из Тиртея» и «Слава» Мерзлякова. К этому же жанру, вероятно, относился не дошедший до нас, но упоминаемый в источниках «Гимн» Андрея Кайсарова.

Другая линия, по которой шла критика карамзинизма, связана была с проблемой народности.

Интерес к народному творчеству проявился в деятельности молодых литераторов широко и многообразно: Мерзлякова он привел к созданию песен, представляющих смелую для своего времени попытку привить литературе народность, Кайсарова — к сбору русского и сербского фольклора и попыткам научно подойти к народной поэзии. Любопытно, что именно с ссылкой на фольклор отстаивал Андрей Тургенев в споре с Жуковским правомерность элементов фантастики в творчестве Шекспира.

Отношение к Карамзину явилось вопросом, вызвавшим раскол в обществе, — Жуковский и группа Андрея Тургенева (Мерзляков, А. Кайсаров) заняли противоположные позиции. Жуковскому было чуждо стремление к гражданственности в поэзии. Показателен в этом отношении подбор произведений в «Собрании русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев (1810—1815)». Составитель превратил сборник в своеобразную хрестоматию карамзинизма. Жуковский не включил сюда стихотворения Андрея Тургенева «К Отечеству», что много лет спустя вызвало недоумение Кюхельбекера. Кюхельбекеру эти стихи «очень полюбились». «Не понимаю, — писал он, — как Жуковский, друг и товарищ покойного и сам поэт с талантом, не поместил их в своей Антологии».⁶⁰ Тенденциозность подбора Жуковского была ясна современникам. Но именно полемика с Жуковским одновременно позволяет раскрыть и различие в позиции Андрея Тургенева и Мерзлякова. Во взаимоотношениях Мерзлякова и Жуковского неясностей не было — разница общественной и эстетической позиции была столь глубокой, что

⁵⁹ Н. М. Карамзин. Послание к Дмитриеву. В кн.: Сочинения Карамзина, т. 1, СПб., 1848, стр. 39.

⁶⁰ Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 63—64.

литературные разногласия привели к охлаждению дружбы, вначале очень тесной, к ряду острых столкновений, а затем и к полному разрыву. Между поклонником Карамзина, склонным к мечтательному мистицизму, в будущем арзамасской Светланой, смотревшим на поэзию то как на игру-забаву, то как на откровение, и разночинцем-профессором, втайне поклоняющимся Карлу Моору и сочиняющим в то же время должностные оды к университетским «актам»; между поэтом — «мечтателем-ленивцем» и бьющимся в материальной нужде литератором-профессионалом не было ни идейной, ни психологической общности. Отношение Андрея Тургенева к Жуковскому было более сложным. Для Мерзлякова отказ от карамзинской эстетики субъективизма явился отказом от интимной лирики — он обращается к эпическим жанрам. Свои собственные чувства он стремится выразить в форме народной песни (так, знаменитое «Среди долины ровныя...» имеет прямое отношение к биографическим обстоятельствам и переживаниям самого поэта), желая, таким образом, выделить в своих чувствах не индивидуальное, а общенародное, не то, что делало личность поэта неповторимо своеобразной, а то, что было в ней общего с другими людьми. Путь Андрея Тургенева был иным. В его небольшом, рано оборвавшемся творчестве лирика занимает ведущее место. Интерес к гражданской поэзии дополнялся у А. Тургенева интересом к внутреннему миру человеческой личности. Его известная элегия «Угрюмой осени мертвящая рука», еще до того как поэзия Жуковского обрела свою художественную определенность, закладывала основы великого переворота в русской лирике, осуществить который довелось Жуковскому. Значение элегии не укрылось от такого тонкого наблюдателя, как Кюхельбекер. Он писал: «Еще в лицее я любил это стихотворение, и тогда даже больше „Сельского кладбища“, хотя и был в то время энтузиастом Жуковского». ⁶¹ Андрей Тургенев выступил не только союзником, но и предшественником Жуковского, что ясно чувствуется и в этой его элегии.

Общность стилистических средств не означала, однако, единства образа, создаваемого лирикой Андрея Тургенева и Жуковского. Для А. Тургенева, ненавистника рабства и свободолюбца, тема страданий и горестей будет иметь политический, а не извечно психологический подтекст. Его герой — человек, чья прекрасная душа страдает от зла, царящего в общественной жизни:

Пусть с доброю душой для счастья ты рожден;
Но, быв несчастными отсюду окружен...
... Не будет для тебя блаженством добродетель! ⁶²

Именно по этому вопросу между сторонниками Карамзина—Жуковского и группой Андрея Тургенева в «Дружеском литературном обществе» произошла полемика, определившая замысел стихотворения «Ты добр! Но пред тобой несчастный, угнетенный...».

Таким образом, в «Дружеском литературном обществе» встретились три основные тенденции поэзии начала XIX в.: продолжатели демократической традиции XVIII в. (Мерзляков), карамзинисты (Жуковский) и ранние предшественники декабристской литературы (Андрей Тургенев, Андрей Кайсаров).

Ярким поэтом, начало творческого пути которого было связано и с московским кружком Андрея Тургенева и Мерзлякова и с петербургским «Вольным обществом» и который в дальнейшем перерос установку обеих поэтических групп, был Н. И. Гнедич.

⁶¹ Там же, стр. 63.

⁶² Поэты начала XIX века, стр. 270.

Литературная деятельность Гнедича началась под влиянием вкусов и устремлений, господствовавших среди молодых поэтов Московского университета и университетского пансиона в 1800—1803 гг.

Исследователи творчества Н. И. Гнедича обычно рассматривают начало его литературной деятельности суммарно. Ранний период, в который включают все творчество до начала работы над переводом «Илиады», безоговорочно связывается «с просветительскими идеями конца XVIII в.».⁶³ Между тем Гнедич за этот период проделал любопытную эволюцию. На рубеже XVIII и XIX вв. он пережил увлечение «ужасной» литературой с центральным героем-злодеем, кровавыми страстями и т. д. Именно в период перехода от подобных увлечений к традициям демократической мысли XVIII в. зародился у Гнедича интерес к творчеству Шиллера. Характерно при этом, что и Шиллер сначала был истолкован лишь как создатель эмоционально-насыщенных, «страстных» характеров. Революционный пафос его творчества раскрылся перед Гнедичем позже.

Создание двух стихотворений: «Общежитие» (1804) и «Перуанец к испанцу» (1805) — выдвигает Гнедича в ряды видных русских поэтов гражданского направления. Обращение Гнедича к стихотворению Тома «Общественный долг, ода, обращенная к человеку, желавшему жить в уединении», не представляла в русской поэзии чего-либо нового. Стихотворение это было уже объектом многочисленных переводов.⁶⁴ В 1800 г. в Москве вышла книга Баккаревича «Разговоры о физических и нравственных предметах, изданы для детей и в особенности для воспитанников университетского благородного Пансиона». Слушая лекции Баккаревича, Гнедич не мог не знать этой книги. Здесь ода Тома положена в основу моралистического рассуждения: «Разговор о том, что всякий член общества необходимо должен служить ему, исполнения в нем обязанности гражданина и человека» (эпиграф к «рассуждению» и к стихотворению Гнедича совпадает). Эта, уже опошленная в те годы мысль, получала в стихотворении Гнедича новое значение, во-первых, благодаря очень свободному характеру перевода,⁶⁵ а во-вторых, из-за общего изменения исторической обстановки после Французской революции конца XVIII в. Мы уже отмечали, что под пером Гнедича стихотворение приобретало характер осуждения этики Просвещения XVIII в. во имя героической морали общественного долга (на самом деле Тома полемизировал с Руссо с позиций, близких к энциклопедистам). Очень интересно, что для Гнедича общественный долг — это в первую очередь работа, труд (ср. «святая работа» в идиллии Мерзлякова «Рыбаки» и его же стихотворение «Труд»). Однако, если демократ XVIII в. прославлял труд для себя, то Гнедич призывает «для других трудиться».

Стихотворение «Перуанец к испанцу» примечательно и острой антикрепостнической направленностью, и созданием того стиля «свободных намеков» (Лермонтов), который лег в основу декабристской поэтики. В условиях торжества «легкой поэзии» в 1810 г. Гнедич остался защитником идеи высокой, гражданственной и патриотической поэзии. Этой темы он касался не только в стихах, но и в публичных выступлениях (речь в Публичной библиотеке 2 января 1814 г. и в «Вольном обществе любителей российской словесности» 13 июня 1821 г.).⁶⁶ Именно граждан-

⁶³ И. Н. Медведева. Н. И. Гнедич и декабристы. В кн.: Декабристы и их время. Материалы и сообщения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 107.

⁶⁴ См.: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время, стр. 661.

⁶⁵ Сравнение с оригиналом произведено И. Н. Медведевой в примечаниях к «Стихотворениям Н. И. Гнедича» (Л., 1956) и Г. П. Макогоненко в цитированной выше книге.

⁶⁶ См.: И. Н. Медведева. Н. И. Гнедич и декабристы.

ственность определяла облик Гнедича как поэта в глазах поколения Пушкина и декабристов. Рылеев посвятил ему программную думу «Державин», Пушкин писал о нем:

Ты, коему судьба дала
И смелый ум и дух высокой
И важным песням обречла...⁶⁷

Для Баратынского Гнедич — противник легкой поэзии

Враг суетных утех и враг утех позорных,
Не уважаешь ты безделок стихотворных.⁶⁸

Соединение интереса к высокой гражданственности и к народному искусству привело Гнедича к переводу «Илиады» Гомера. Гомер для русских литераторов начала века — поэт героев.

Дивиться мужеству Филиппова нам сына?
Гомера он читал, Поэзию любил!⁶⁹ —

писал З. Буринский.⁷⁰

Работе над переводом Илиады Гомера был посвящен весь многолетний зрелый период поэтической деятельности Гнедича. Попутно ему пришлось решить вопрос о том, какие национальные формы русского стиха наиболее подобают для передачи античного эпоса. Начав переводить Гомера александрийским стихом (он сначала думал лишь продолжить перевод Е. Кострова), Гнедич вскоре присоединился к той точке зрения, которую в XVIII в. выдвинули Тредиаковский и Радищев, а в начале XIX столетия отстаивали Галинковский и Мерзляков — он начал переводить Гомера гекзаметром. Отказавшись от рифмы, он, по словам Пушкина,

Гомера Музу нам явил
И смелую певицу славы
От звонких уз освободил...⁷¹

Гнедич пытался эпическими приемами воссоздать картины русской народной жизни (идиллия «Рыбаки»).

В 1825 г. вышел его перевод «Простонародных песен нынешних греков». После разгрома декабристов Гнедич мало писал. В 1829 г. он издал полный перевод «Илиады», над которым работал более 20 лет.

Белинский писал: «Перевод „Илиады“ — эпоха в нашей литературе, и придет время, когда „Илиада“ Гнедича будет настольною книгою всякого образованного человека.»⁷²

⁶⁷ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 170.

⁶⁸ Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, «Библиотека поэта», Большая серия, изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 101.

⁶⁹ Поэзия, М., 1802, стр. 10. (Стихи представляют собой вольную цитату из «Поэзии» Карамзина).

⁷⁰ См. богатую материалами книгу А. Н. Егунова «Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков» (изд. «Наука», М.—Л., 1964).

⁷¹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 170.

⁷² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 553.

Глава вторая

БАСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И. А. КРЫЛОВА

Басни И. А. Крылова (1768—1844) принадлежат к наиболее известным и давно уже признанным выдающимся явлениям русской классической поэзии.

Общеизвестность и бесспорность художественного и исторического значения басенного наследия Крылова, использование его в качестве обязательного детского чтения, одновременно обусловили и несколько упрощенное представление о нем. Уже в прошлом столетии огромное воспитательное значение крыловских басен как бы заслонило собой и во всяком случае сделало недостаточно ясным то место, которое они занимают в истории русской поэзии.

Относительно яснее представлялась роль Крылова в истории русского поэтического языка. Говоря о народности басен Крылова, Бестужев имел в виду прежде всего их язык.¹

Басенный язык Крылова и в особенности речь персонажей крыловских басен действительно обладают нестареющей живостью, яркой образностью, высокой художественностью и несомненной связью с собственно народным языком. Исключительное богатство этого языка является следствием обобщения различных стилей устной, народно-поэтической и деловой речи России XVIII—XIX вв. В некоторых случаях Крыловым очень удачно и органично привлекаются и более старые языковые пласты Руси XVI—XVII вв. О высоком мастерстве речевой характеристики басенных образов Крылова лучше всего свидетельствуют такие его произведения, как «Лисица и Сурок», «Лжец», «Щука и Кот», «Обоз» и ряд других.

Сопоставление басен «Рыбьи пляски», «Крестьянин и Овца», «Щука», «Синица», частично стилизующих официальный язык различных ведомств и эпох, показывает, что стилизация с варьирующимися семантическими интонациями (иронической, комической) играла важную роль в басенном творчестве Крылова. С другой стороны, в крыловских баснях велико значение и речи диалогической. В своей совокупности эти две речевые стихии заметно и разительно оттеняют простую авторскую речь, не усложненную каким-либо особым стилистическим аспектом. Речь эта в большей части басен тяготеет к литературной норме своей эпохи. Но важную роль играет и та авторская речь баснописца, которая являлась его индивидуальной особенностью и в то же время отходила от литературных норм, приближаясь во многом к народно-разговорной речи, например:

Ан в деле вышел оборот
Совсем не тот.²

¹ А. А. Бестужев. Взгляд на старую и новую словесность в России. В кн.: «Полярная звезда». Под редакцией В. Г. Базанова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 20.

² И. А. Крылов. Басни. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 129. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц).

Затем, что к меду Мишка падок,
Так не было б оглядок.

(131)

А тут, что ни продаст, ни купит
Барыш на всем большой он слупит.

(153)

Вместе с тем следует обратить внимание и на тот факт, что такие высшие образцы басенного творчества Крылова, как «Крестьяне и Река», написаны более нейтральным стилем, почти совпадающим с нормами его литературно-поэтического авторского языка:

Но что ж? как подходить к Реке поближе стали,
И посмотрели, так узнали,
Что половину их добра по ней несет.
Тут, попусту не заводя хлопот,
Крестьяне лишь его глазами проводили;
Потом взглянулись меж собой,
И покачавши головой,
Пошли домой.

(118)

Именно демократизм стиля Крылова и был главной причиной преубежденного и даже почти враждебного отношения к нему со стороны князя П. А. Вяземского и некоторых других дворянско-аристократических критиков. Тяготение Крылова к демократизации поэтического языка оказало на русскую поэзию и литературу в целом сильнейшее воздействие. А. А. Морозов, отметивший выдающуюся роль Крылова в демократизации русского литературного языка, охарактеризовал ее так: «Писательская деятельность Крылова пришлась на то время, когда еще складывался современный русский литературный язык. И Крылов был одним из его создателей. То, что нам теперь кажется простым, понятным, бесспорным в баснях Крылова, — лишь результат огромных, поистине исторических усилий самобытного и независимого таланта. Крылов стал пользоваться народным языком еще до Грибоедова и Пушкина. Он опередил свое время на целую эпоху — и притом эпоху интенсивнейшего развития языка».³

Однако всестороннее исследование языка басен Крылова все же показывает, что даже вопрос о его общей характеристике далеко не так прост. В своем языке Крылов неизменно объединял стихи народного и народно-поэтического языка с лексическими и фразеологическими книжными и даже архаическими пластами. Поэтому басням Крылова совершенно не свойственна унификация поэтического стиля во всех его проявлениях. Эта особенность баснетворчества Крылова также в большей мере сближает его с Сумароковым, а не с Хемницером, менее склонным к разнообразию.

Еще сложнее вопрос о свойственном Крылову-баснописцу стилю в широком смысле этого слова, вопрос о характерном для него методе отображения действительности.

Совершенно справедливо суждение о том, что басни Крылова реалистичны, что реализм их образов оказал сильное воздействие на формирование реалистического творчества Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Действительно, даже в таких ранних крыловских произведениях, как «Разборчивая Невеста», «Ларчик», «Музыканты» и ряд других, мы имеем дело с определенно выраженными образцами реалистического воспроизведения русской жизни начала XIX в. Так, например, в басне «Муха и Дорож-

³ А. А. Морозов. Иван Андреевич Крылов. В кн.: И. А. Крылов. Басни. Архангельск, 1944, стр. 10—11.

ные» баснописец рисует такую дышащую жизнью и непринужденностью жанровую картинку:⁴

В июле, в самый зной, в полуденную пору,
Сыпучими песками в гору,
С поклажей и с семьей дворян,
Четверкою рыдван
Тащился.
Кони измучились, и кучер как ни бился,
Пришло хоть стать. Слезает с козел он,
И, лошадей мучитель,
С лакеем в два кнута тиранит с двух сторон:
А легче нет. Ползут из колымаги вон
Боярин, барыня, их девка, сын, учитель.

Гуторя слуги вздор, плетутся вслед шагом;
Учитель с барыней шушукуют тишком;
Сам барин, позабыв, как он к порядку нужен,
Ушел с служанкой в бор искать грибов на ужин. . .

(91—92)

Однако роль реализма в баснях Крылова осложняется рядом обстоятельств, и прежде всего тем, что он сосуществует с тенденциями классицизма и сентиментализма.

Классицизм Крылова-баснописца уже давно признан наукой.⁵ Трагедия «Филомела», написанная Крыловым в середине 80-х годов, относится к той характерной ветви русского классицизма, которую до него представляли Ломоносов, Тредиаковский и Василий Майков. Кстати, все они сделали немало и для разработки жанра русской басни (исторически наиболее значительным в этом отношении является вклад Тредиаковского, издавшего свои басни в 1752 г.). Позднее Крылов существенно изменил свое отношение к литературным традициям классицизма, о чем свидетельствует его сатирическая пьеса «Трумф» (1800). Но басенный классицизм Крылова оказался более устойчивым. Поэтому такие басни, как «Алкид», «Пловец и Море» и некоторые другие, непосредственно связаны с оригиналами и античными обработками древнегреческих баснописцев (Эсоп, Бабрий) и сохраняют их образно-мифологическую основу. Полкан и Барбос, желая охарактеризовать свои взаимоотношения, называют себя Орестом и Пиладом («Собачья дружба»). Рассказывая о судьбе пастуха, Крылов говорит о нем, что он «в Нептуновом соседстве близко жил» («Пастух и Море»). Синица также хочет сжечь «Нептунову столицу» («Синица») — и так во многих баснях, в которых активную роль еще играют Зевс (Юпитер), Меркурий, Юнона и другие герои Олимпа — то в греческом, то в римском облачении. В ряде случаев Крылов восстанавливает этот архаический декорум там, где его блестящий предшественник Сумароков от него уже отказался.

О том, что и сентиментализм был не чужд Крылову-баснописцу, свидетельствует такая басня, как «Ручей», мало характерная для творчества Крылова, однако он сам питал к ней неизменную привязанность.

В какой мере сложен вопрос о реализме крыловских басен, показывают те из них, которые отображают положение крепостных крестьян. Тщательный анализ важнейших басен Крылова о крепостных крестьянах и взаимоотношениях их с помещиками свидетельствует о том, что басно-

⁴ В одном из первоисточников этой басенной темы, в басне Эсопа «Комар и Вол», люди совершенно отсутствуют, а в басне Федре «Муха и Мул» погонщик мула лишь упоминается.

⁵ См.: Н. Л. Степанов. И. А. Крылов. Жизнь и творчество. Гослитиздат, М., 1958, стр. 138, 167—168 и сл.

писец, придавший этим проблемам исключительно большое значение, мог говорить о страданиях народа лишь иносказательно. Только в черновых рукописях поэта мы находим попытку ввести в басню стих, раскрывающий истинное положение дел:

Народ белугой выл.⁶

Цензурные условия той эпохи были таковы, что рассчитывать на опубликование басни на подобную тему было невозможно. Однако по ряду причин эта строка имеет важнейшее значение для понимания «Басен в девяти книгах» и могла бы служить для них хорошим эпитафием. Но в то время Крылову приходилось думать не о таких вызывающих эпитафиях, а о максимальном затемнении и даже о своеобразной зашифровке истинного смысла своих басен. Поэтому иносказание следует признать характерной особенностью крыловского баснописания. Крепостные крестьяне действуют в виде рыб, овец, коня, а доводящие их до гибели помещики — в виде волков и мужика. Соответственно царя, как правило, изображают лев и орел. Именно эту сторону басенной сатиры Крылова имел в виду Грибоедов в «Горе от ума»:

... А если б, между нами,
Был цензором назначен я,
На басни бы налег; ох! басни смерть моя!
Насмешки вечные над львами! над орлами!
Кто что ни говори:
Хотя животные, а все-таки цари.

(Акт III, явление 21)

Иносказание и затемнение истинного смысла басни имеют у Крылова разные оттенки. В басне «Волк и Лисица» (1816) есть такие строки:

Охотно мы дарим,
Что нам не надобно самим.
Мы этой басней поясним,
Затем, что истина сноснее вполоткрыта.

(100)

Встречаются у Крылова случаи и раскрытого иносказания. Но вместе с тем, когда нужно, баснописец прибегает к различным способам крайнего затемнения смысла басен. Так, например, в басне «Тришкин кафтан» заключительное нравоучение переносит смысл басни из прямого в иносказательный.

Следовательно, из недр традиционного басенного нравоучения Крылов извлекал новое качество, которое теснейшим образом связывает всю его басенную систему с русской гражданской поэзией и публицистической мыслью в целом.

Творчество Крылова тесно связано с русской и мировой басенной традицией. Басня восточная, античная, средневековая, европейская басня новых времен и особенно русская — весь этот многовековой опыт разработки басенного жанра лег в основу крыловских басен. Изучение зависимости басен Крылова от предшествующей ему традиции и творчества его современников (Дмитриева, Измайлова, Неведомского и др.) позволяет выявить те особенности, которые характерны для его творческой практики. В отдельных случаях Крылов как будто стремится к дословному повторению своих предшественников («Петух и Жемчужное зерно», «Дуб и Трость»). В других баснях, в отличие от Лафонтена и ряда других авторов, Крылов почти полностью независим и в теме, и в ее трактовке. Особенно внимательно он учитывает опыт Фэдра и прочих создателей демократической

⁶ И. А. Крылов. Басни, стр. 491, 493, 497.

басни, заимствуя у них преимущественно принципы построения отдельных произведений и приемы маскировки остроты сатирического замысла. Характерным примером этого может служить использование им некоторых сторон басни Федра «Лев царствующий» при работе над басней «Пестрые Овцы». Внешнего сходства между этими произведениями так мало, что читатель с трудом замечает даже существующую между ними глубокую внутреннюю связь.⁷ Ближайшим образом связано баснетворчество Крылова и с наиболее выразительными антикрепостническими баснями Сумарокова, Леонтьева, Хемницера и их современников.

Одной из главных особенностей крыловских басен, как произведений гражданской поэзии и замечательных памятников художественной публицистики, следует признать порой очень сложную зашифрованность скрытого в них публицистического смысла. Наиболее наглядным примером такой зашифрованности может служить басня «Тришкин кафтан». Баснописец дает незабываемый образ смиренного и предельно свыкшегося с мыслью о своей нищете крепостного человека. В то же время в нравовании, завершающем басню, Крылов как будто бы переносит ее смысл на представителей промотавшегося дворянства. Однако исследование черновых редакций басни показывает, что Крылов, работая над острой темой взаимоотношений между помещиками и их крепостными, меньше всего думал об интересах этого дворянства. Главной затаенной целью его был такой образ крепостного смирения, который бы вызывал чувство протеста и побуждал бы угнетенных к действию. Сходная ситуация — острая критика бездействия — заключена баснописцем в басне «Мельник». Однако и этот призыв к действию Крыловым зашифрован, так как поучение в названной басне также обращено к дворянскому сословию.

В баснях «Туча» и «Пловец и Море» иносказательно действуют море, ветры и вызываемая ими буря. О ветре прямо говорится, как о необходимом условии движения вперед. Значительность этой символики для идейной системы крыловских басен подтверждается такими произведениями, как «Дуб и Трость», «Пруд и Река». Благодетельность для земледельца дождя, раскрываемая басней «Туча», находит обоснование также в баснях «Колос» и «Камень и Червяк»:

Сей дождик, как его ни кратко было время,
Лишенную засухой сил,
Обильно ниву напоил,
И земледельца он надежду оживил.

(130)

В басне «Туча» речь идет об обиде, нанесенной крестьянству. Противопоставление крестьян и помещиков получило кристально ясное и весьма своеобразное освещение в знаменитой басне «Листы и Корни». Окрашенная лиризмом, басня эта носит сравнительно примирительный характер в определении взаимоотношений поработанного крестьянства и питающегося его соками дворянства («Красуйтесь в добрый час!»). И все же вслед за этим раздается предостережение:

Да только помните ту разницу меж нас,
Что с новой весной лист новый народится;
А если корень иссушится,
Не станет дерева, ни вас.

(100)

⁷ Басня Федра «Лев царствующий» дошла до нас лишь в отрывке (первые восемь строк) и в прозаических пересказах. Крылов знал эту басню в выполненном И. С. Барковым переводе стихотворной реконструкции П. Бурмана (1668—1741).

Басня «Волк и Кот», напротив, взаимоотношения между дворянством и народом представляет в виде острейшего конфликта. Помещики (в басенном образе Волка) мечутся в поисках спасения. Однако их гибель неизбежна («Что ты посеял — то и жни»).

Другой способ зашифровки басен, применявшийся Крыловым, заключен в его кодификационной системе, менявшейся почти непрерывно на протяжении 28 лет (1815—1843). Путем кодификации басен и постоянного изменения их места в том или ином издании Крылов как бы обращал внимание читателя на то, что для него принцип расположения басен в сборниках далеко не безразличен.

Издания крыловских басен 1815—1816, 1825, 1830 и 1834 гг. и особенно их завершающего свода 1843 г. представляют собой самостоятельные, совершенно законченные памятники литературно-публицистической мысли, требующие особого исторического и историко-литературного истолкования. Следовательно, и в истории русской гражданской поэзии названные нами басенные своды должны рассматриваться в качестве независимых систем, имеющих свои специфические особенности. Все это дает дополнительный ответ на вопрос о причинах трудностей, возникающих при датировке басен Крылова как одного из своеобразнейших исторических явлений.⁸

Творческая многогранность Крылова-баснописца сказалась в равной мере и в разнообразии способов образного воплощения основных публицистических мотивов. Разнообразие это, с одной стороны, прямое: крестьянин и угнетающий его помещик предстают перед читателем именно в разных образах, о чем уже было сказано. В других случаях Крылов острую сатиру («Волки и Овцы») перемежает с таким разрешением темы, которое включает в себя и элементы позитивной политической программы («Мирская сходка», «Рыбы пляски» и др.). Но одновременно программные мотивы проникают у Крылова в произведения, совершенно чуждые сатирическим целям («Орел и Крот», «Листы и Корни»).

Сравнительно с основным мотивом басенной публицистики Крылова вопросы, связанные с разоблачением беззаконий чиновничества в судах и других административных учреждениях вне связи с интересами крестьянства, занимают его мало. Лучшим созданием баснописца на эту тему явилась басня «Щука» (1830). Более характерны для него иносказательные памфлеты на органы высшей правительственной власти («Квартет», «Лебедь, Щука и Рак», «Совет Мышей» и др.) и особенно самодержавную власть («Вельможа», «Пестрые Овцы», «Слон в случае» и многие другие). Затрагивая подобного рода политические мотивы, Крылов иногда собственноручно памфлетно-обличительные цели как будто отодвигал на второй план, уделяя основное внимание таким индивидуальным судьбам жертв царского произвола и эгоизма, которые позволяли трактовать тему в лирической тональности. Высшим художественным достижением Крылова в этом роде была басня «Белка» (1830), появившаяся в печати с существенными изменениями цензурного характера. Имея в виду полную

⁸ Впервые собрал материал о перемещениях отдельных басен в пределах различных басенных сводов Крылова Б. И. Коплан в неопубликованной до сих пор диссертации «Разыскания о Крылове» (машинопись, Л., 1941). Суждения о значении расположения басен см. также у Д. Д. Благого в кн.: И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1946, стр. 393. См. также: И. А. Крылов, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия, Л., 1954, стр. 38—40; И. А. Крылов, Басни, стр. 309—317. Заключительными баснями завершающего свода басен Крылова являются «Орел и Куры», «Осел и Соловей», «Орел и Крот», «Мирская сходка», «Фортуна в гостях», «Ягненок», «Ворона», «Три мужика», «Вельможа». Как правило, басни заключительных рядов Крылов всегда считал оригинальными, хотя некоторые из них частично восходят к античным текстам («Пловец и Море», «Ворона»).

драматизма историю одной из танцовщиц императорских театров, еще в молодости пораженной неизлечимой болезнью ног, баснописец создал средствами басенного иносказания по существу весьма близкий к действительности образ.

Гоголь, вскоре после завершения окончательной кодификации басен Крыловым, посвятил им в своей публицистической книге проникновенные слова. «Книга мудрости самого народа» — так назвал он главное произведение Крылова. Это определение его сущности до сих пор остается наиболее глубокоим.⁹

В основании демократического мировоззрения, которым проникнуты «Басни в девяти книгах», лежат прогрессивные идеи о правах народа, о желательном устройстве государства, о социальном поведении и прогрессе, об истинной морали. Несмотря на господствующий в басенной системе Крылова принцип иносказания, черты характеризуемого мировоззрения лежат в значительной мере явно и неприкрыто. Некоторая затрудненность его понимания возникает не в силу зашифрованности, а из-за наличия в басенной системе Крылова и некоторых других идейных мотивов, более или менее нейтральных (таково, например, приобретающее характер лейтмотива учение об умеренности).

И все же именно демократическое мировоззрение и мощный публицистический пафос являются главным цементирующим ингредиентом басенной системы Крылова. Благодаря идейной целеустремленности та смысловая, образная, стилиобразующая и языковая пестрота, которая характерна для «Басен в девяти книгах», как бы нейтрализуется и смягчается, не препятствуя слиянию множества разнородных и как будто самостоятельных произведений в высшем и строгом единстве.

Отмечаемая особенность «Басен в девяти книгах» определяет то совершенно особое место, которое занимают они не только в гражданской поэзии первой половины XIX в., но и в развитии русской поэзии в целом.

Поэтическое богатство крыловских басен определяется наличием в них высоких образцов раскрытия трагизма отдельных человеческих судеб, подлинного лиризма, яркости сатирических обобщений, глубины проникновения в сущность социальных явлений, неизменно серьезной и пытливой мысли баснописца. В баснях Крылова нет навязчивого дидактизма как чего-то обязательного и ограничивающего его поэтические возможности. Условность самого жанра басни, о которой неоднократно писал Белинский, была во многом преодолена Крыловым. «Нравоучение» может либо совсем отсутствовать в его баснях, либо не играть в них никакой существенной роли.

Традиционную ограниченность басни как жанра прежде всего дидактического Крылов преодолевал в различных направлениях.

В басне «Бедный Богач» дано развернутое повествование об изменении психологии и мировоззрения человека под воздействием тех или иных жизненных обстоятельств. Психологические мотивы этого блестящего произведения найдут свое дальнейшее развитие в таком произведении, как «Мертвые души» Гоголя и многих других.

Басня «Мот и Ласточка» также посвящена трагическому в жизни человека. Однако в противоположность «Бедному Богачу», дающему изложение ряда событий на протяжении длительного времени, эта басня сосредоточивает внимание читателя лишь на одном эпизоде из жизни легкомысленного героя. Но и этот эпизод дан эскизно. обстоятельно разработана только картина наступления морозов:

⁹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 392.

И подлинно: опять отколь взялись морозы,
По снегу хрупкому скрипят обозы,
Из труб столбами дым, в оконницах стекло
Узорами заволокло.

(187)

Достаточно внимательно всмотреться в то, как написаны обе эти столь несхожие между собой басни, чтобы стали очевидными неограниченные художественные возможности Крылова. Но таких басен у него мало, поскольку все внимание было отдано мотивам гражданской поэзии. Лишь эпизодически пробивался лирический голос баснописца. Характерно в этом отношении вступление к басне «Плотичка». Говоря об избранной им теме, баснописец перемежает свою речь обращениями к своему юному собеседнику (именно собеседнику, а не читателю). Обращения эти в высшей степени замечательны не только своей непринужденностью, но и содержащимися в них уникальными в своем роде автопризнаниями баснописца:

Но как же быть? Теперь я старе становлюсь:
Погода к осени дождливей,
А люди к старости болтливей.

(188)

Следующие за этим строки о страсти и ее «гигантской власти» также, разумеется, имеют прежде всего автобиографическое значение, что также необычно для басен Крылова.

Из важнейших басен о положении крестьянства только «Крестьяне и Река» — одна из оригинальнейших — в какой-то мере проникнута лиризмом. Своеобразие этой басни, между прочим, заключается и в том, что в ней иносказательны только образы Реки, речек и ручейков, образ же Крестьян имеет прямое значение.

Трагический образ угнетаемого народа — пляшущих на раскаленной сковороде рыб — включен в сложное обрамление, сложившееся исторически и имеющее несколько вариантов. Именно в поисках правильного решения обрамления возник тот образ, о котором мы уже говорили («Народ белугой выл»). В этой второй по времени создания редакции басня началась так:

Когда-то в царстве льва так развратились нравы,
Что без суда и без расправы,
Кто посильней, тот слабова давил.
Не только что в лесах, но в глубине подводной
Был ропот всенародной
И всякий день до льва он доходил.

(492)

Изучение редакций басни «Рыбьи пляски» важно не только потому, что в ней басенное творчество Крылова достигло своей вершины, но и в связи с проявившимися здесь некоторыми особенностями его баснописания. Дело в том, что первая редакция басни («Рыбья пляска», хотя первоначально она называлась также «Рыбьи пляски») ¹⁰ и ее окончательный текст, известный в печати с 1824 г., ¹¹ имеют совсем различную смысловую структуру и идейное содержание. Первая редакция не содержит каких-либо широких социальных обобщений, иносказательно отображая один из эпизодов царствования императора Александра I. В образах Льва и Мужика

¹⁰ Первоначальная редакция не могла появиться при жизни Крылова по цензурным условиям, в связи с чем она и подверглась переработке. Впервые она с искажениями была опубликована В. Ф. Кеневичем в 1868 г. Подлинный текст ее впервые опубликован в 1954 г. (см.: И. А. Крылов. Басни, стр. 212—213).

¹¹ Окончательно текст этой редакции установлен в изданиях 1840—1843 гг. (в последнем издании случайно выпал пятый стих).

изображены соответственно Александр I и временщик А. А. Аракчеев.¹² В противоположность этому в последней редакции отсутствуют какие-либо памфлетные цели. Мужик (Мужичек) здесь означает поместное дворянство, Лиса (воевода) — губернское чиновничество во главе с губернатором, а Лев — царя таким, каким он должен быть (по представлениям Крылова). Эта характерная для творчества великого баснописца смысловая трансформация помогает выявлению сходных, но неизмеримо менее значительных смысловых сдвигов, происходивших в его баснях под воздействием различных причин. Так, например, существенно изменился смысл басни «Слон в случае» в связи с исключением по цензурным условиям из нее слов о дворе (императорском).

Знаменитая своим патриотическим пафосом басня «Волк на псарне», вызванная переломным моментом в борьбе с вторгшимся в Россию Наполеоном, представляет в свете сказанного выше исключительный интерес. В образе Волка, обычно означающем у Крылова лютого врага русского крепостного крестьянства, помещика, поэтом изображен Наполеон, предводитель вражеских полчищ, враг *всей России*. Этот случай смысловой трансформации образа может служить наиболее убедительным и в то же время наглядным раскрытием того качества басенного творчества Крылова, которое мы обычно называем народностью. Враг, которого беспощадно нужно уничтожать, изображается в виде волка. Но, когда этот враг обезврежен и над ним можно посмеяться, он предстает в виде сваренной в супе вороны (на это делается тонкий намек в другой патриотической басне Крылова «Ворона и Курица»).

Несомненно художественное своеобразие всех басен Крылова, связанных с темой Отечественной войны.¹³ От выражения силы народного негодования и непримиримости, вызванных действиями врага, до сатиры, разящей внутренних врагов — дворян и выдвинутых из их среды государственных деятелей («Раздел», «Кот и Повар», «Щука и Кот» и др.), таков размах высокохудожественного и в то же время чисто публицистического отклика баснописца на грозные события Отечественной войны.

Еще задолго до выхода в свет завершающего свода крыловских басен Белинский писал о нем: «Хотя он и брал содержание некоторых своих басен из Лафонтена, но переводчиком его назвать нельзя: его исключительная русская натура все перерабатывала в русские формы и все переводила через русский дух. Честь, слава и гордость нашей литературы, он имеет право сказать: „Я знаю Русь, и Русь меня знает“, хотя никогда не говорил и не говорит этого. В его духе выразилась сторона духа целого народа; в его жизни выразилась сторона жизни миллионов. И вот почему еще при жизни его выходит сороковая тысяча экземпляров его басен, и вот за что, со временем, каждое из многочисленных изданий его басен будет состоять из десятков тысяч экземпляров. Вот и причина, почему все другие баснописцы, в начале пользовавшиеся не меньшею известностью, теперь забыты, а некоторые даже пережили свою славу. Слава же Крылова все будет расти и пышнее расцветать до тех пор, пока не умолкнет звучный и богатый язык в устах великого и могучего народа русского».¹⁴

Столь глубокое объяснение исключительности места, занимаемого Крыловым в истории русского народного самосознания, является несомненной заслугой Белинского.

¹² Об этом см.: Н. А. Степанов. И. А. Крылов, стр. 230—235; И. А. Крылов. Басни, стр. 495—496.

¹³ Басни Крылова, вызванные нашествием Наполеона, неоднократно исследовались в качестве самостоятельного цикла. См.: М. А. Брискман. К истолкованию басен Крылова о войне 1812 года. «Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. 2, Л., 1957, стр. 147—162.

¹⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 151.

В связи с тем, что в нашей литературе высказывалось мнение о воздействии творчества Пушкина на позднего Крылова, следует об этом сказать особо, тем более что вопрос этот представляет значительный интерес.

Быстрый рост поэтического дарования Пушкина произвел сильнейшее впечатление на Батюшкова и Жуковского и так или иначе явственно отразился на дальнейших судьбах их собственного творчества. Взаимоотношения Крылова и Пушкина в этом аспекте были совсем иными.

До начала поэтической деятельности Пушкина Крылов выпустил два сборника своих басен, а после вторжения в Россию наполеоновских войск создал названную выше серию вдохновенных патриотических басен. Изучение истории всех этих басен свидетельствует о том, что, как правило, текст их существенным изменениям в последующие годы не подвергался. Таковы басни «Синица», «Листы и Корни», «Гуси», «Совет Мышей», «Квартет», «Ручей», «Лжец», появившиеся в печати на протяжении одного года.¹⁵ Это говорит о зрелости и устойчивости творчества Крылова этих лет как определенной системы. В дальнейшем Крылов внимательно следил за творческим развитием Пушкина и даже лично участвовал в отражении некоторых нападков на его произведения (такова, например, эпиграмма Крылова на недоброжелательных критиков «Руслана и Людмилы»). Но сам баснописец следовал уже ранее определившимся путем, не испытывая сколько-нибудь заметных колебаний по существу. Воздействие гения Пушкина могло сказаться лишь на замысле отдельных басен или на второстепенных особенностях их поэтики и стиля. Как это видно из сказанного выше, еще меньшей была возможность непосредственного идеологического воздействия Пушкина на творчество баснописца.

Задолго до кончины Крылова, со второго десятилетия XIX в., его басни начали переводиться не только на европейские языки, но и на языки многих народов Востока. Его басенное творчество заново оплодотворило мировую басенную традицию, открыв перед нею новые возможности. Для России басни Крылова имели особое значение, отразившись, в частности, на многообразии сатирического творчества М. Е. Салтыкова, политической басне Демьяна Бедного и С. Михалкова и на целом ряде своеобразнейших опытов соединения публицистических и художественных задач в басенном творчестве советских писателей.

¹⁵ Опубликованы с апреля 1811 по март 1812 г.

Глава третья

ПОЭЗИЯ РУССКОГО РОМАНТИЗМА НАЧАЛА XIX ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

1

В начале XIX в. на смену классицизму и сентиментализму в русской поэзии, как и во всей русской литературе, приходит романтизм.

Первые романтические тенденции явственно проступают уже в 90-е годы в творчестве М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева и других представителей русского сентиментализма. Острое ощущение несоответствия окружающего мира естественным человеческим влечениям и потребностям, призыв следовать в своих действиях и поступках велениям чувства, культ дружбы и любви, наиболее характерных проявлений «жизни сердца», проповедь «чувствительности» как способности чутко реагировать на окружающее, уход героя на лоно природы — все эти настроения и мотивы получают широкое распространение в лирике сентиментализма, вызвав соответствующие изменения во всей жанрово-стилистической системе русской поэзии. Многие из этих идей и настроений вплотную подводят к романтизму как такому литературному направлению, общественную и литературно-эстетическую сущность которого составило выступление в защиту человеческого достоинства и неотъемлемых прав личности на свободное развитие ее духовных сил, жестоко попранных в современном обществе.

Русские романтики начала XIX в. развили и другую сторону общественно-литературного движения конца XVIII в. — начатую русскими просветителями борьбу за создание национально-самобытной культуры. Получив значительное развитие в собственно предромантическом течении с характерным для него истолкованием идеи национальной самобытности в духе воскрешения национальной древности, мифологии и фольклора, это движение также подготовило почву для возникновения русского романтизма, проходившего под лозунгом национального возрождения.

Так, еще до возникновения романтизма как самостоятельного литературного направления, в конце XVIII в. началась ломка эстетического кодекса и условных канонов классицизма, полное преодоление которых составит историческую заслугу романтиков.

Подготовленный литературным движением предшествующего периода русский романтизм в начале XIX в. выходит на основную магистраль общественно-литературного развития. Этому способствовали особые условия, сложившиеся в реальной действительности этого времени.

Романтизм в России был одним из звеньев широкого общеевропейского идеологического движения конца XVIII—начала XIX в. Сложные процессы этой переходной эпохи «буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности», сопровождавшиеся «быстрой

ломкой переживших себя феодально-абсолютистских учреждений»,¹ был социально-исторической почвой общеевропейского романтического движения.

Романтизм явился новым этапом в развитии общественной идеологии, непосредственно следующим за Просвещением и отразившим всеобщее разочарование в исторических результатах Великой Французской революции. Воцарившиеся после нее формы общественного устройства «оказались самой злой, самой отрезвляющей карикатурой на блестящие обещания философов XVIII века»,² что естественно поставило вопрос о переоценке общественных и моральных ценностей, выработанных мыслителями эпохи Просвещения. Будучи «первой реакцией против французской революции и связанного с нею просветительства»,³ романтизм отразил весьма различные по своему социальному смыслу тенденции и настроения, вызванные к жизни сложными процессами исторически переломного периода перехода от феодализма к утверждению капиталистического строя.

В своем общественно-историческом развитии Россия также проходила через этот этап. Но сам процесс разрушения старого и зарождения нового общественного строя в России имел свои национальные особенности по сравнению с западноевропейским и протекал с опорой на иные социальные силы (крестьянство, передовая дворянская интеллигенция).

Первая четверть XIX в. ознаменовалась в России, не пережившей еще буржуазной революции, дальнейшим углублением социально-экономического кризиса и обострением политической ситуации, нашедшей свое завершение в восстании декабристов.

В отличие от западноевропейского романтизма с его ярко выраженной антибуржуазной направленностью русский романтизм вырастал, следовательно, на относительно самостоятельной национально-исторической почве, представляя собой реакцию прогрессивно настроенных представителей русского общества на противоречия современной им действительности. Однако эта реакция имела самое различное конкретное выражение и далеко неодинаковый социальный смысл.

С одной стороны, неспособность объяснить объективно неизбежные противоречия мирового и русского исторического процесса порождала в некоторых общественно-литературных кругах стремление противопоставить шаткому и изменчивому ходу исторического развития более или менее устойчивые ценности чисто духовного и морального свойства. Из этих настроений и тенденций вырастал одно из самых ранних течений русского романтизма, представленное именами Жуковского, Батюшкова и их последователей.

Ощущение трагизма жизни, ее неустроенности, губящей в человеке лучшие духовные стремления и мешающей его свободному развитию, понижает творчество Жуковского. Уже в одном из первых программных своих выступлений, в стихотворении «Человек», поэт развивает крайне пессимистическую концепцию смысла и назначения человеческого бытия. Понимание человека как лишенного пристанища странника, «игралища судьбы» является своеобразным отголоском тех социальных бурь и общественных потрясений, которыми ознаменовались конец XVIII—начало XIX в.

В статье «Нечто о морали, основанной на философии и религии» (1815) К. Н. Батюшков прямо писал о том, что окружающий современного человека мир жесток и несправедлив, в его хаотическом беспорядке человек глубоко несчастлив, он — жертва таинственных сил, управляющих

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 143.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 419.

³ Там же, стр. 419.

судьбами мира, и никакие усилия и ухищрения человеческого разума не могут изменить заранее предначертанного хода событий. «Вся мудрость человеческая принадлежит веку, обстоятельствам», — утверждал Батюшков. Поэтому человеку не следует сообразовывать свои поступки с «ходом идей политических, превратных и шатких», «смертному нужна мораль, основанная на небесном откровении, ибо она единственно может быть полезна во все времена и при всех случаях».⁴ Здесь весьма четко формулируется идейно-политическое кредо романтиков пассивно-созерцательного толка — неприятие политических доктрин и систем, направленных на изменение существующего общественного порядка, и уход от этих проблем в нравственные и религиозные искания личности. Наметившийся при этом отказ от политической активности и открытого протеста против существующего строя не был, однако, связан с его признанием и оправданием, а явился исканием каких-то иных путей разрешения жизненных противоречий. Вместе с тем подобная критика окружающего мира не была связана и с утверждением иного, справедливого общественного уклада, с борьбой за его претворение в жизнь, а обретала форму ухода от противоречий действительности в особый «мечтательный мир», творимый поэтической фантазией романтика. Несмотря на значительные индивидуальные различия, романтизм Жуковского и Батюшкова выросал на общей почве идеалистического раздвоения действительности, как бы распавшейся в их творчестве на два мира: презируемое «здесь» и прекрасное романтическое «там». Выразителем этого идеального мира в творчестве Жуковского и Батюшкова нередко выступало прошлое: античность в антологических стихах Батюшкова и средневековье в балладах Жуковского. Романтическая поэтизация прошлого при этом вовсе не была призывом к практическому возрождению в современной обстановке того или иного прошлого общественно-исторического уклада, но отражала стремление, оперевшись на определенный исторический материал и постигнув с помощью искусства его духовно-идеальную квинтэссенцию, ответить на вопросы, заданные романтику современной действительностью.

Нравственные и философские искания ранних русских романтиков, острота неприятия ими конкретной действительности, внимание и интерес к внутреннему миру человека, их выступление в защиту прав личности, высокий гуманизм их поэзии позднее были усвоены и развиты дальше Пушкиным, Баратынским, Любомудрами и другими романтиками 1820-х годов.

Однако была и иная тенденция в восприятии и оценке больших исторических событий конца XVIII—начала XIX в., отразившая переживания и чаяния радикально настроенных кругов русского общества и получившая развитие в другом течении русского романтизма.

Представителям этого течения романтизма в России был близок протест русских и европейских просветителей против несправедливого общественного порядка, защита ими высоких общественных и гражданских идеалов, их борьба с феодализмом во всех его проявлениях. В России антифеодальная борьба продолжала оставаться центральным вопросом общественного развития.

В этих условиях складывалось гражданское течение русского романтизма, принявшее на себя решение важнейших для национального развития проблем создания русской самобытной художественной культуры. Это определило активный утверждающий пафос, действенность критики самодержавно-крепостнического строя, высокий общественный характер проповедуемых гражданскими романтиками идеалов. Наиболее последовательной революционной направленностью отличался декабристский романтизм (Ф. Глинка, Рылеев, Кюхельбекер, А. Бестужев, В. Раевский

⁴ К. Н. Б а т ю ш к о в, Сочинения, т. II, СПб., 1885, стр. 129—130.

и др.). Особый, значительно осложненный характер имел пушкинский романтизм, сочетавший вольнолюбие и политический протест против самодержавия и крепостничества с глубоким интересом ко внутреннему миру личности.

Встав на путь объединения всех передовых поэтических систем, Пушкин-романтик синтезировал наиболее сильные стороны различных течений русского романтизма. Это позволило ему уже к началу 20-х годов стать признанным главой русских романтиков.

Противоречив романтизм таких поэтов, как Языков, Вяземский, Баратынский, творчество которых также вдохновлялось идеями гражданской и личной свободы. В период до 1825 г. они, несомненно, тяготели к гражданскому романтизму, вместе с тем какими-то сторонами своей поэзии они были близки и школе Жуковского—Батюшкова.

Проследивая различия между отдельными течениями русского романтизма, следует, таким образом, учитывать, что наиболее отчетливо они выступали в общественно-идеологической, мировоззренческой области. Соотношение с передовой общественной и политической мыслью эпохи выявляло силу и обнаруживало слабость тех или иных течений русского романтизма, являвшихся выражением различных тенденций общественно-исторического развития (прогрессивных и консервативных) лишь в конечном итоге.

В литературно-эстетическом плане вопрос о дифференциации русского романтизма приобретал более сложный характер, поскольку эволюция различных его течений совершалась в русле единого литературного направления с общей эстетической платформой.⁵ В ходе этой эволюции отдельные течения романтизма вступали между собой в те или иные соотношения, включавшие как момент борьбы, отрицания, так и взаимодействие, соединения общих усилий в определенном направлении.

Так, на раннем этапе этой эволюции (1800—середина 1810-х годов) общность литературно-эстетических задач, стоявших перед всем романтическим движением, группировала вокруг новых лозунгов, выдвинутых русскими романтиками, все передовые силы, выступившие на борьбу с литературной и общественно-политической реакцией. Это определило характерное для начала 1800-х—середины 1810-х годов понимание романтизма как нового искусства, противостоящего всякой литературной рутине. «Такое широкое понимание романтизма делало возможным сплочение передовых литературных сил, строивших национальную культуру, временный союз будущих декабристов и карамзинистов-романтиков во главе с Жуковским».⁶

Вторая половина 1810-х—начало 1820-х годов ознаменовались новыми процессами в русском романтизме. Образование в 1816 г. первого тайного декабристского общества свидетельствовало о выходе гражданского романтизма на передний край общественно-литературной борьбы. Все последующее общественно-литературное движение проходит под знаком готовящегося восстания, что привело не только к более четкому размежеванию литературных группировок по идейно-политическому принципу, но и к более осознанному эстетическому их самоопределению. В связи с этим полемика переносится в другую плоскость, меняется расстановка борющихся сил, образуются новые центры борьбы. Основные полюсы этой борьбы — романтики декабристского толка (Катенин, Кюхельбекер, Рылеев, О. Сомов и др.) и романтики школы Жуковского. Между ними располагается значительное количество особых, более противоречивых по своей ориентации группировок, сложно сочетающих отдельные стороны

⁵ О единстве эстетической платформы романтического направления см. в кн.: В. В а н с о в. Эстетика романтизма. Изд. «Искусство», М., 1966, стр. 13—22.

⁶ В. Б а з а н о в. Из истории гражданской поэзии начала XIX века. «Русская литература», 1961, № 1, стр. 54.

того и другого течения (Пушкин, Вяземский, Ф. Глинка и др.). Споры уже идут внутри самого лагеря романтиков вокруг проблемы «истинного романтизма», сущность которого понимается каждой из спорящих сторон по-своему.

В ходе дискуссий начала 1820-х годов⁷ споры о романтизме приобрели характер размышлений о дальнейших путях развития русской литературы, которая все более непосредственно связывалась с общественно-политическими судьбами всей страны. Главный акцент в романтических теориях этого времени был сделан на неповторимом своеобразии той или иной национальной культуры, запечатленном в нравах и обычаях народа, его воззрениях, его поэзии, его истории. При этом было сформулировано и новое требование: не внешняя характерность, выражающаяся в теме, стиле, чертах местного колорита — более или менее внешних признаках национального в литературе, а необходимость отражения в ней жизни страны, духовного и нравственного облика народа, его замечательного исторического прошлого, его лучших идеалов и стремлений, т. е. всего сложного комплекса особенностей, связываемых с понятием народности литературы. Выдвинув требование народности литературы, романтики 20-х годов тем самым признали глубокую внутреннюю связь между литературой и духовной и исторической жизнью страны, что значительно расширило диапазон романтической поэзии.

В трактате «О романтической поэзии» (1823) — одном из важнейших литературных манифестов этой поры — О. Сомов так формулировал новое понимание литературы: «Словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни».⁸ Именно такой характер, с его точки зрения, носит романтическая поэзия. В каждой стране — Франции, Англии, Германии — романтизм — истинно национальное искусство, отражающее «дух» народа, страны, ее исторические и климатические условия. Опираясь на важнейшие работы историков и теоретиков романтизма (Сисмонди, де Сталь), Сомов дал исторический обзор европейских литератур, что позволило ему в широкой перспективе поставить вопрос о русском романтизме, о его национальных истоках (истории, мифологии, фольклоре), о его крупнейших представителях (Державине, Жуковском, Пушкине).

Концепция О. Сомова интересна тем, что она характеризует основное направление теоретической мысли романтизма в 1820-е годы. С близкими, хотя и не во всем совпадающими с О. Сомовым требованиями и оценками выступали литераторы-декабристы, ратовавшие за создание гражданской, остро политической литературы, способной выражать самые передовые, революционные идеалы.

Понимая под романтизмом всякую «поэзию оригинальную, самобытную», Рылеев пришел к выводу, что «ни романтической, ни классической поэзии не существует», что «истинная поэзия в существе своем всегда была одна и та же, равно как и правила оной. Она различается только по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местностью той страны, где она появлялась».⁹ В требование осуществить в поэзии «идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин» Рылеев вкладывал прежде всего общественно-политический смысл.

Об этом же писал и Вяземский, подчеркивая политический характер романтизма Байрона и резко критикуя романтическое прекраснотушное Жуковского: «... у Жуковского все душа, и все для души. Но душа, свиде-

⁷ См. об этом подробнее в кн.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 143—236.

⁸ О. Сомов. О романтической поэзии. «Труды Вольного общества любителей российской словесности», 1823, ч. XXIV, стр. 12.

⁹ «Сын отечества», 1825, № 22, стр. 148—149.

тельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими. Делать теперь нечего. Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике, теперь чудесное, сей великий помощник поэзии, на земле».¹⁰

Защищаемое Пушкиным понимание романтизма обнаруживает как точки соприкосновения с современной ему романтической критикой, так и существенные различия между ними.¹¹ Соглашаясь с теоретиками 20-х годов в том, что истинный романтизм — неповторимое, глубоко-самобытное искусство, Пушкин отказывается от определения романтической поэзии, как отражения «духа, в котором оно написано».¹² Выдвигая на первый план критерий новизны романтических форм, Пушкин расценивал романтизм в первую очередь как эстетически своеобразное явление, как поэзию нового времени. Пушкин ставит очень важный для романтической поэзии вопрос: «Какие же роды стихотворения должны отнести к поэзии ром.<антической>?», и отвечает: «Те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими».¹³

Статья осталась, как известно, незаконченной. Пушкин в ней лишь возразил современным ему критикам (Рылееву, Кюхельбекеру и др.), предложившим слишком широкие критерии для определения романтизма, и совершенно не коснулся литературно-художественной практики русских романтиков. Однако он наметил довольно конкретную задачу — рассмотреть историю романтизма как историю появления новых по своей внутренней сущности художественных форм, вызванных к жизни эстетической потребностью.

При таком подходе история романтизма переставала быть только историей идей, а предполагала прежде всего обращение к сфере художественного творчества, к жанрам и видам романтической литературы, своеобразно и сложно преломившим общественно-политические и философские искания романтиков.

2

Важная роль романтизма в развитии русской литературы, в становлении русской критики, в формировании эстетической и общественно-политической мысли в России очевидна и неоспорима. Но, хотя романтическое движение, постепенно углубляясь, шло достаточно широким фронтом во всех разнообразных областях культурной жизни России, господствующее положение в начале XIX в. все же принадлежало поэзии. Не будет преувеличением сказать, что на данном этапе развития русской литературы именно через поэзию решалась проблема романтизма в целом, через нее пролегал магистральный путь романтического движения, в ней наиболее отчетливо обнаруживались художественные открытия романтизма. Это был период наибольшего приближения романтической поэзии к насущным задачам общественно-литературного движения, когда ее удельный вес в общем потоке литературы необычайно возрос, что привело к замечательному

¹⁰ Остафьевский архив, т. II. СПб., 1899, стр. 170—171.

¹¹ Об этом см.: В. Б а з а н о в. Из истории гражданской поэзии начала XIX века, стр. 55—57.

¹² П у ш к и н, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 36.

¹³ Там же.

и неповторимому по масштабности, интенсивности и многообразию расцвету поэзии.

Одним из важных открытий поэзии русского романтизма явилась новая трактовка темы искусства, творчества. Представление об их высоком назначении, которое выдвигали романтики, не было основано на отрыве искусства от жизни, уходе на вершины умозрительных абстракций. Поэзия в романтическом истолковании предполагала обращение к действительности, но сама эта действительность истолковывалась романтиками идеалистически. В романтическом преображении действительности решительное слово принадлежало поэту, согласно эстетическим воззрениям романтиков одаренному способностью постигать и выражать ее внутреннюю, духовную красоту, скрытую от взора обычного человека.

Жуковский развивал представления о поэзии как о высоком проявлении самосозерцающего духа. Иную позицию заняли представители гражданского романтизма (Вяземский, молодой Пушкин, декабристы), которые видели высокое предназначение поэзии в том, что искусство — это трибуна, с которой поэт проповедует гражданские идеалы и клеймит существующие общественные пороки. Однако в самом понимании искусства и литературы как важной жизненной силы, в обосновании возвышенного характера искусства оба течения в русском романтизме объективно сближались, хотя их общественно-политические позиции существенно различались: романтики гражданского толка подчеркивали активно-преобразующую, общественную роль искусства; Жуковский и поэты его направления сосредоточивались преимущественно на нравственно-этической и собственно-эстетической стороне искусства.

В поэзии русского романтизма отразились сложные взаимоотношения сознания с объективным миром в процессе художественного творчества. Признавая известную творческую свободу художника от реальности, его конечную зависимость от высших, идеальных по своему характеру побуждений, романтики вместе с тем запечатали диалектику творческого процесса как претворения реальных впечатлений поэта в художественную форму, первыми заговорили о сложности этого процесса, об ограниченности тех средств, которыми обладает поэзия для воссоздания всего огромного богатства окружающего мира. Романтический поэт столкнулся с природой, перед лицом которой он остановился в немом изумлении, в сознании своего бессилия на ограниченном и бедном языке человеческой речи рассказать о ее бесконечном богатстве и многообразии.

Стремление почувствовать подлинную, духовную красоту мира, угадать в конечном бесконечное, во внешней форме полноту идеала, составляющее в понимании романтиков самую суть творческого процесса, приводило их к осознанию невозможности перевоссоздать «идеальное» во всей его сложности. Отсюда тема «невыразимого», которая отражает непреодолимое для романтика противоречие субъекта и объекта, реального и идеального.

Процесс поисков художественных средств для передачи многообразия мира, оттенков чувств и настроений, которые он вызывает, обратил романтиков к замечательным художественным открытиям, значительно обновившим поэтическую образность и языковую выразительность. Представления о сложности бытия отразились и в изменившейся художественной структуре романтического стихотворения: оно стало многоплановым, многотемным, не сводимым к раскрытию того или иного поэтического мотива, а отразившим диалектический процесс движения поэтической мысли во всем богатстве ее оттенков. Но вместе с тем для романтиков было характерно острое сознание невозможности передать тот или иной процесс, то или иное явление в его целостности. На этой основе возникает жанр философско-лирического фрагмента, характерная форма романтического размышления над общими вопросами бытия. (Таковы «Невырази-

мое» Жуковского, «Есть наслаждение и в дикости лесов» Батюшкова и др.).

Философско-эстетические декларации, принимающие различную жанровую форму (философского фрагмента, послания, лирической медитации и т. п.) и связанные прежде всего с темой искусства, творчества, получают широкое распространение в романтической поэзии начала века.

Исходя из новых представлений о характере и сущности искусства, романтики выдвинули принципиально новую трактовку образа поэта как избранника, возвышенного служителя муз, противостоящего окружающей его будничной повседневности и жизненной неустроенности. Носитель высших гуманных начал и выразитель вечных истин, романтический поэт нередко предстал в трагическом ореоле непонятого, отверженного гения-одиночки. Подобный аспект характерен для поэзии Батюшкова («Умиравший Тасс», «Гезиод и Омир — соперники»), своеобразно отразился он у Жуковского в образе «бедного певца», надломленного жизнью («Бедный певец», «Эолова арфа»).

Вместе с тем, не утрачивая своего романтического характера, тема поэта и поэзии получала и иное освещение в творчестве романтиков начала XIX в. Поэт — пророк, поэт — трибун, глашатай высоких общественных идеалов, активный борец за их проведение в жизнь — таким рисовали этот образ и Гнедич («Рождение Гомера», 1816), и Пушкин («Вольность», 1817), и Кюхельбекер («Поэты», 1820), и Рылеев («Державин», 1822)

3

Понимание лирики как поэтического рода, связанного с выражением интимных чувств и переживаний личности, с раскрытием ее внутреннего мира возникло в период борьбы с классицизмом, когда отказ от строгого внутрижанрового членения поэзии привел к рождению лирики нового типа.

Начиная с самых ранних выступлений романтиков, связанных с эстетическим самоопределением нового литературного направления, главное его отличие от прежних направлений сами романтики видели в субъективном характере своего искусства, обращенного в первую очередь к личности, ее переживаниям, ее восприятию окружающего.

«Стихотворец новейший всегда изображает предметы в отношении к самому себе: он не наполнен им, не предает себя ему совершенно; он пользуется им, дабы изобразить в нем себя, дабы читателю посредством предмета своего предложить *собственные* наблюдения, мысли и чувства», — писал Жуковский в статье «О поэзии древних и новых». ¹⁴

Такой взгляд на назначение поэзии закономерно выдвигал на первый план лирические жанры, а лиризм в более широком его понимании становился преобладающим элементом в романтической литературе, образуя «жизнь и душу всякой поэзии». ¹⁵

Романтической лирике начала XIX в. оказались доступными несравненно в большем объеме, чем в предшествующие годы, многообразные и художественно совершенные средства психологического раскрытия внутреннего мира человека. Сложившаяся в этот период потребность личности в самоуглубленном анализе и определяет ту выдающуюся роль, которую сыграла в становлении русской поэзии романтическая элегия.

«Несмотря на то что слово „элегия“ взято из античной поэтики, в те годы этот род поэзии был новым во всех отношениях. Именно элегия

¹⁴ «Вестник Европы», 1811, № 3, стр. 198.

¹⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 14.

являлась средством выражения чувствований нового человека», — пишет Б. В. Томашевский.¹⁶

Жанровая форма элегии — лирической медитации, окрашенной в глубоко личные тона, с преобладающим настроением печали, грусти, скорби, была особенно близкой мироощущению, выразившемуся в поэзии романтизма, в особенности в некоторых ее течениях.

Большое влияние на формирование русской романтической элегии оказала меланхолическая поэзия английских и французских предромантиков (Юнга, Грея, Парни, Мильвуа), а также поэтов-сентименталистов (Карамзина, Дмитриева, Капниста и др.). В предромантической элегии сложился устойчивый сюжетный рисунок, перешедший позднее и в романтическую элегию: воспоминание героя о светлых, ясных, но безвозвратно ушедших в прошлое днях, тоска о которых перемежается с сознанием безотрадности настоящего и будущего, порождающим чувство уныния, грусти.

Мотивы разочарования в жизни, ухода героя от ее горьких обманов на лоно природы и сознание невозможности слиться с ее бесхитростным и цельным миром отчетливо проступают в ранних элегиях Жуковского (в переведенной из Грея элегии «Сельское кладбище» и в оригинальных элегиях «Вечер», «Славянка» и др.). В рамках устойчивого и условного элегического сюжета Жуковский сумел развернуть глубокое психологическое повествование о внутренних исканиях и драматических переживаниях своего героя, жертвы окружающих жизненных несовершенств, от которых нередко жестоко страдал и сам поэт, выговоривший в своем лирическом творчестве, по образному определению Белинского, элегические жалобы человека на жизнь. Следует при этом подчеркнуть, что мотив неосуществившейся любви и порожденного ею разочарования, постоянно присутствующий в поэзии Жуковского, в его элегиях как бы отступает на второй план. Романтическая элегия Жуковского утверждала поэзию более широкую и разнообразную по тематике, поэзию не только сердца, но и ума, поэзию не только интимную, но и философскую, не только раскрывающую неповторимый душевный опыт самого поэта, но и внутренние искания многих его современников. В этом причина того значительного общественного и литературного резонанса, который она имела в 1810-е годы. Во многом под влиянием элегической музыки Жуковского складывалась вся интимно-лирическая поэзия того времени. В своих лучших образцах романтическая элегия 1810—1820-х годов донесла до читателя важную и глубокую мысль о самостоятельной ценности человеческой личности. Характерная для нее сосредоточенность на внутренней стороне индивидуального сознания оказала благотворное воздействие на развитие психологической стороны поэзии. В этом отношении опыт романтической элегии был важен и для других жанров лирики — романа, любовной песни, дружеского послания, способствуя элегической окраске романтической поэзии в целом.

В жанре романтической элегии наиболее самостоятелен и независим от общего господствующего стиля был Батюшков, и в известных отношениях его элегия была противоположностью медитативно-созерцательной элегии Жуковского. Действенный, активный, импульсивный в минуты радости и печали, герой батюшковских элегий был иной поэтической индивидуальностью, чем элегический созерцатель Жуковского. Элегия Батюшкова при известной условности, искусственности отраженного в ней мира была, однако, более непосредственно связана с действительностью, из ее тоже по-своему замкнутого мирка все же был выход в конкретную реальность («Разлука», 1815). Развитие элегического жанра у Батюшкова шло в направлении отказа от свойственной этому жанру субъективной замкнутости

¹⁶ Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1 (1813—1824). Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 119.

и выразилось в создании нового жанра — исторической элегии («На развалинах замка в Швеции», 1814; «Переход через Рейн», 1816—1817). Внеся в элегию исторические и легендарные мотивы и элементы сюжета, Батюшков тем самым подготовил те пути, по которым уже в 20-е годы пойдет развитие элегического жанра у Пушкина, приобретая черты политической поэзии («Андрей Шень», 1825).

Для 1820-х годов была существенна и другая тенденция в развитии элегии — дальнейшее погружение во внутренний мир лирического героя и глубокий внутренний разлад этого героя с окружающей средой (Баратынский, Дельвиг).

Известное тематическое однообразие и эмоциональная монотонность романтической элегии создавали возможность возникновения поэтических штампов, шаблонов, ставших достоянием творчества эпигонов, «элегические ку-ку» которых осмеивал Пушкин. Против эпигонской элегии выступил и Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), в которой он одновременно подвел итоги развития жанра в целом. «В элегии новейшей и древней стихотворец говорит о самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях»,¹⁷ — писал Кюхельбекер, указывая тем самым на те пределы, за которые так и не удалось выйти элегическим поэтам, замкнутым в сравнительно узком кругу собственных переживаний, интимных чувств и философско-моральных исканий.

4

В романтической элегии трагические и теневые стороны бытия были признаны извечно существующими и выступали в форме абстрактной и непреодолимой противоположности добра и зла, идеала и реальности, принимая характер бесконечного стремления к этому идеалу, невозможность достижения которого обуславливала трагизм романтического мироощущения.

Вместе с тем свойственное этому направлению разочарование в окружающей действительности вовсе не означало ухода из нее в мир произвольного романтического вымысла. «Связь с действительностью присутствует во всех направлениях романтизма, даже у Жуковского. Но внутри самого романтизма связь эта очень различается по своей степени, по своему внутреннему качеству».¹⁸

Декабристы возродили в русской поэзии жанры высокой лирики (ода, патриотический гимн, политическая сатира и т. п.), выступили с обоснованием важности ораторско-декламационного начала в поэтическом искусстве, они не только ввели в поэзию новые темы (патриотические, социально-обличительные, патетико-гражданские), но и обновили поэтический стиль. Вместе с тем следует отметить, что полная картина развития общественно-гражданской поэзии русского романтизма отличалась большой сложностью. Было бы неправильным полностью противопоставлять гражданскую поэзию элегическому направлению в русской поэзии, особенно широко культивируемому представителями «психологической» линии в русском романтизме. Высокий общественный идеал как вера в устойчивые духовные ценности был характерен для всех романтиков. Однако существенная разница в его понимании (социально-политический идеал Пушкина и декабристов, носивший революционный характер, и расплывчатый общественно-моральный идеал Жуковского), определяют различие двух основных течений в русском романтизме и позволяют именно здесь про-

¹⁷ «Мнемозина», собрание сочинений в стихах и прозе, 1824, ч. II, стр. 31.

¹⁸ В. Базанов. Из истории гражданской поэзии начала XIX века, стр. 61.

вести их более или менее четкую дифференциацию. Но вместе с тем свой существенный вклад в развитие гражданской лирики внесли и представители «психологического романтизма». Такие стихотворения Жуковского, как «Певец во стане русских воинов», «Императору Александру», оказали значительное влияние на многих поэтов — современников Жуковского и воспринимались ими как лучшие образцы патриотической и гуманной поэзии. Без многих произведений Батюшкова («К Дашкову», «Переход русских войск через Неман», «Переход через Рейн») также невозможно представить себе гражданскую лирику русского романтизма.

Введя в гражданскую поэзию нового героя, общественные устремления которого являлись неотъемлемой частью его внутреннего мира, русские романтики в сущности начали разрушать те резкие границы, которые в поэзии классицизма отделяли интимную поэзию от общественно-гражданской. Отказавшись от ненужной условности, искусственно расчленяющей многообразную и взаимообусловленную сферу духовной жизни человека, они тем самым смогли сделать поэзию своеобразной летописью культурной, общественной и политической жизни своей эпохи. Благоприятные последствия подобного процесса явственно обнаруживаются в лирическом творчестве Пушкина начала 20-х годов; пронизанном остро политическими, протестующими мотивами и вместе с тем не утратившем своего глубоко личного характера. Такова, например, и совершенно новая по своей внутренней сущности пушкинская элегия 1820-х годов («Свободы сеятель пустынный», «Демон» и др.).

5

Сложные процессы, происходившие в жанровой системе романтической лирики, свидетельствовали о процессе изменения внутренней структуры отдельных жанров, о сдвигении и отчасти разрушении их прежних жанровых границ. Эти же процессы были характерны и для сюжетных жанров романтической поэзии: происходит взаимопроникновение лирического и эпического элементов и на этой основе возникают новые жанры, которых не знает классическая поэтика с ее принципом четкого жанрового членения. Такова лирическая поэма — один из наиболее характерных и качественно новых жанров романтической поэзии. Заслуга введения этого жанра в европейскую поэзию принадлежит Байрону.

Традиция байроновской лирической поэмы существенна и для русской романтической поэмы, хотя ее развитие в первую очередь было обусловлено живыми процессами, происходящими в русской поэзии 1810-х годов. В лирике русского романтизма складывался образ лирического героя, отразивший реальные черты и настроения современника, недовольного окружающей его средой и стремящегося выйти из ее противоречий. Но известная ограниченность романтической лирики не позволяла этому герою выявить себя полностью в соотношении с окружающей средой, выйти за пределы переживаний и внутренних исканий отдельной личности. Между тем именно лирика подготовила рождение такого героя в новом жанре, еще сохраняющем свою генетическую связь с лирикой, но уже сюжетном, повествовательном в своей основе.

К лирической поэме русского романтизма вели разные пути, по-разному на этих путях учитывалась и трансформировалась байроновская традиция. Одним из них был путь Жуковского. Логическим развитием элегического героя, связанным с углублением и самоопределением Жуковского как романтика, было его стремление «объективировать» этого героя в «Вадиме» (1817), названном «балладой», но по существу являющемся лирической поэмой.

Иными путями шло становление романтической поэмы в поэзии декабристов. И в этом случае лирика (носящая у декабристов ярко выраженный общественный характер) подготовила появление нового романтического героя, но характер его был уже совершенно иным, нежели у Жуковского: патриот своей родины, борец за ее лучшее будущее — таким рисовался декабристам герой романтизма и таким представляла его читателям декабристская поэзия. При этом известный схематизм, однолинейность в раскрытии характера героя (например, в «Думах» Рылеева) поэтами-декабристами постепенно успешно изживались («Войнаровский», «Наливайко»).

Вместе с тем раскрытие характера романтического героя могло идти и иным путем, более сложным и не столь непосредственно связанным с политическими, общественными проблемами в их «чистом» виде. Этот путь ознаменовали собой составившие целый этап в развитии русского романтизма южные поэмы Пушкина. Для них, как указывалось, чрезвычайно важна традиция восточных поэм Байрона. Но, как отметили советские исследователи (В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский),¹⁹ Пушкин дал свое понимание жанра, во многом отличное от байроновской поэмы. Характер главного героя этих поэм вовсе не представлял собой «слепок» с героев Байрона, а исподволь складывался в лирическом творчестве Пушкина, в особенности в пушкинской элегии.²⁰

Создание характера героя, отразившего в известной мере общие черты поколения 1810—1820-х годов, было большой заслугой русских романтиков. Однако этот герой, даже будучи активным борцом со злом и защитником высоких гражданских идеалов, выступал как индивидуалист. В нем еще слабо ощущалась глубокая внутренняя опора на оппозиционные силы и настроения, существующие в обществе. Гораздо более сложными, чем это выглядело у романтиков, были действительные отношения личности с обществом; они вовсе не сводились к абсолютному противопоставлению личности среде. Само понятие среды противоречиво, в ней существуют разные силы и тенденции — реакционные и прогрессивные. Романтики еще не видели тесной связи личности со средой, социально-исторической зависимости личности от среды, раскрытие которой составит огромную историческую заслугу реализма, оттолкнувшегося, однако, от тех результатов, к которым пришли русские романтики, и переосмыслившего их на новой философско-эстетической основе.

6

Эпические жанры романтической поэзии были непосредственно связаны с пониманием романтиками категорий исторического и национального.

В России эта сторона романтического движения, существенная и для развития других национальных литератур (немецкой, английской и др.), приобрела особую важность в связи с событиями Отечественной войны 1812 года, выдвинувшими Россию на одно из центральных мест на арене мировой истории. Патриотический подъем охватил самые широкие круги русской общественности, своеобразно и глубоко отразившись и в русской поэзии. Проблема национального колорита, национального стиля, национальных жанров — центральная в литературной полемике 1810—1820-х годов. Последовательное отстаивание идеи национальной самобытности гражданскими романтиками обусловило резкость их критических оценок мно-

¹⁹ В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Изд. «Academia». Л., 1924; В. Томашевский. Пушкин, кн. 1, стр. 388—389.

²⁰ Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 1, стр. 388—391.

гих современных явлений в поэзии, лишенных специфически национальной окраски (например, полемика 20-х годов о Жуковском). Однако в решении этого важного для дальнейших судеб русской поэзии вопроса также наблюдалась сложная и противоречивая борьба различных идейно-эстетических тенденций. Ее ареной стали эпические жанры поэзии, в той или иной форме и степени связанные с категорией народности.

Основным жанром, в котором романтики пытались воплотить свое понимание народности, явилась эпическая поэма из национальной истории. Замысел создания романтической эпопеи созрел у крупнейших поэтов начала XIX в. (в том числе и у Жуковского — «Владимир», и у Батюшкова — «Рурик», «Русалка»). Однако ограниченность художественного метода романтиков, субъективного в своей основе, не позволила им реализовать замысел, горячо обсуждавшийся и в печати — создание широкого эпического полотна с изображением больших исторических событий и исторических судеб народа.²¹ Появление подобного произведения, требующего подлинного историзма и широкой типизации, было связано с формированием нового художественного метода — реализма. Именно в этом направлении идет Пушкин в поэме «Руслан и Людмила» (1820), которая, во многом сохраняя связь с богатырско-сказочной эпопеей, уже не укладывается полностью в художественную систему романтизма.

Историческая тема, горячо интересовавшая русских романтиков начала XIX в., получила развитие и в жанрах исторической повести, поэмы, думы. Заслуга утверждения исторических жанров в русской поэзии принадлежит романтикам гражданского толка (А. Бестужеву, Рылеву, Кюхельбекеру, Ф. Глинке и др.). Романтики ставили вопрос об особом характере каждой нации, свойственном ей «духе», который они рассматривали как сложный комплекс исторически сложившихся особенностей, отыскивая объяснения этих особенностей в истории и в фольклоре. Они впервые попытались определить самую сущность фольклора, увидев в нем отражение национальных обычаев и национального характера.

Одним из наиболее характерных воплощений романтических представлений о народности явилась баллада, лиро-эпический жанр, заимствованный романтиками из фольклора и глубоко соответствующий идейно-эстетической природе романтизма. Само понимание этого жанра было различным у Катенина, декабристов, Пушкина, с одной стороны, и Жуковского и его последователей — с другой, но общей исторической заслугой романтизма было введение в русскую поэзию такого жанра, который, сохраняя свойственный романтической поэзии в целом лирический, эмоционально-взволнованный характер, вместе с тем позволял поэту углубиться в мир народной фантастики, легенд и поверий. Такова «русская баллада» — особый жанр, возникший еще в конце XVIII в. (Карамзин, Дмитриев и др.), но получивший широкое распространение в 1800—1810-е годы («Людмила» и «Светлана» Жуковского, «Наташа», «Леший», «Убийца» Катенина и др.). Одновременно баллада, будучи сюжетным жанром, давала возможность лирическому поэту как бы объективировать лирические ситуации и лирического героя, что способствовало возникновению психологической баллады, в некоторых отношениях послужившей прообразом лирической поэмы романтизма.

Русская романтическая поэзия начала XIX в., связанная с лучшими национальными и западными традициями, внесла значительный вклад не только в развитие русского романтизма, во многом наметив те пути, по которым пойдет дальнейшая эволюция романтической поэзии в 20—

²¹ См. об этом подробнее: А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд. МГУ, М., 1955, стр. 253—484.

30-е годы, но и русской поэзии в целом, обогатив ее существенно новым эмоционально-лирическим пафосом, глубоким психологизмом, новыми темами и жанрами. Своеобразными художественными средствами русские поэты-романтики воссоздали в своем творчестве сложное содержание исторической эпохи начала XIX в., отразив в нем думы и чаяния лучших представителей русского общества того времени.

В. А. ЖУКОВСКИЙ

1

Поэтическая деятельность Василия Андреевича Жуковского (1783—1852) продолжалась более полувека: с 1797 г., когда впервые, 14 лет, он выступил в печати со стихотворением «Майское утро», до конца 1851 г., когда он написал свою последнюю, прощальную элегию «Царскосельский лебедь». Сам он считал началом своей деятельности первый перевод знаменитой Греевой элегии «Сельское кладбище», напечатанный в «Вестнике Европы» 1802 г., а ее завершением и высшим достижением — перевод «Одиссеи», законченный за три года до смерти, в 1849 г. Но и в эту хронологию надо внести поправки: как в восприятии современников, так и в историческом плане «Сельское кладбище» еще не было началом вполне самостоятельного поэтического творчества Жуковского; после этого первого значительного выступления, несмотря на такие крупные поэтические достижения, как «Вечер» (1806) и некоторые другие, еще продолжается период колебаний поэта между разными влияниями. Началом определившегося, подлинно самостоятельного пути Жуковского нужно считать балладу «Людмила» (1808), а периодом расцвета его творчества, наибольшего его влияния и значения — следующие за «Людмилой» 16 лет, до 1824 г., когда несколько важнейших элегий — «Я Музу юную бывало...», «Таинственный посетитель», «Мотылек и цветы» — как бы подводят итог всему его предшествующему лирическому и балладному творчеству. Затем следует перерыв, творчески почти бесплодный, и новый короткий расцвет в 1831—1833 гг., после чего Жуковский обращается от лирики к крупным эпическим формам, не покидая их уже до конца жизни. Отдельные лирические взлеты — как «Ночной смотр» (1836), как уже названный «Царскосельский лебедь», как лирические пассажи в монументальной эпике — не меняют общей картины: путь Жуковского, лирического и балладного поэта, к 1833 г. завершен, а вместе с ним, и даже ранее, с 1825 г., завершен и период живого, актуального участия его в русской литературной жизни, борьбы вокруг его творчества и непосредственного влияния его на развитие русской поэзии. Эпические произведения 30—40-х годов, показывающие, что дарование поэта не только не ослабело, но достигло полной зрелости и силы, остаются, однако, вне главных путей русской поэзии и не оказывают на нее сколько-нибудь заметного влияния.

Поэтому, рассматривая творчество Жуковского как звено в истории русской поэзии, по существу можно ограничиться периодом в 16 лет — с 1808 по 1824 г.: предшествующие годы заняты поисками собственного пути; более поздний Жуковский в развитии русской поэзии почти не принимает участия, и причина этого прежде всего в том, что «победитель-ученик» Пушкин с начала 20-х годов занял место, уступленное ему «побежденным-учителем».

Характерно, что сам «победитель-ученик», ознакомившись с только что вышедшим изданием «Стихотворений» Жуковского 1824 г., заметил полушутливо об авторе: «Славный был покойник, дай бог ему царство небес-

ное!» (письмо к А. С. Пушкину от 13 июня 1824 г.),¹ имея в виду известное обеднение поэтического творчества своего учителя, связанное с придворно-педагогической службой. Это, однако же, не помешало Пушкину через год написать по поводу статьи П. А. Вяземского, в которой последний защищал Жуковского от нападков критика «Сына Отечества»:² «...смешно говорить об нем (Жуковском, — Ред.), как об отцветшем, тогда как слог его еще мужает» (письмо к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г.). И то и другое было справедливо: «слог» Жуковского с годами «мужал», но как поэт-лирик он утратил или утрачивал свое значение, да и почти не проявлял себя.³

Выступая в 1834 г. с «Литературными мечтаниями», молодой Белинский имел основание писать о Жуковском как о деятеле прошлого и заявлять с полной убежденностью: «Жуковский вполне совершил свое поприще и свой подвиг: мы больше не вправе ничего ожидать от него».⁴ Правда, позднее, в статье о русской литературе за 1841 г., критик поместил в обзоре деятельности Жуковского хвалебный отзыв об «Ундине» (вышедшей в 1837 г.) и отрицательный — о «Камоэнсе» (1839),⁵ но и здесь и в статьях о сочинениях Пушкина, где рассматривается вся деятельность его предшественников и особенно автора «Светланы»,⁶ поэзия Жуковского расценивается как явление прошлого, уже исчерпавшее свое значение и влияние. Эти отзывы критика, обладавшего глубоким историческим взглядом и вместе с тем необыкновенным чутьем и пониманием современности, точно определяют предел непосредственного восприятия поэзии Жуковского, наметившийся в русском читающем и мыслящем обществе, в русской литературе в середине 30-х годов.

Жуковский вступил в литературу на рубеже XVIII и XIX вв., в период ломки устарелых традиций классицизма, когда они сменялись сентиментализмом в том его направлении, которое придал ему Карамзин; особое место, вне традиций, занимало такое громадное и своеобразное явление, как поэзия Державина; рядом с ним и с карамзинизмом зарождалось новое, раннеромантическое течение, шедшее от германской и английской преромантической поэзии. Эти сложные, перекрещивающиеся и порою друг другу враждебные процессы отразились в раннем, ученическом творчестве Жуковского и вызвали то смешение стилей и направлений, которое так характерно для первого десятилетия его литературной деятельности.

Влияние классицизма, русского и французского, в его поздних формах середины XVIII в., было воспринято Жуковским в Благородном пансионе Московского университета, в его официальном преподавании, а может быть, и еще ранее, из детского домашнего чтения. По крайней мере он начал свой литературный путь, сначала вполне ученический, с торжественных од и рассуждений в стихах, скорее ломоносовского, чем державинского типа. Известные отзывы воздействия классических образцов разных жанров, вы-

¹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 98. (Далее: Пушкин).

² П. А. Вяземский. Жуковский. — Пушкин. — О новой пиитике басен. «Московский телеграф», 1825, № 4 (Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 178—183); Пушкин, т. XIII, стр. 183.

³ Напомним, что еще в 1822 г. Пушкин констатировал то же самое по поводу перевода Жуковского «Шильонского узника» Байрона: «Мне кажется, что слог Жуковского в последнее время ужасно возмужал, хотя утратил первоначальную прелесть. Уж он не напишет ни „Светланы“, ни „Людмилы“, ни прелестных элегий 1-й части „Спящих дев“» (Письмо к Н. И. Гнедичу от 27 сентября 1822 г.; Пушкин, т. XIII, стр. 48).

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 62, 91. (Далее: В. Г. Белинский).

⁵ Там же, т. V, стр. 550.

⁶ Там же, т. VII (Статья вторая).

соких и низких, чувствуются в нем и значительно позднее — в многочисленных баснях, переведенных в 1806 г. из Лафонтена и Флориана; в эпиграммах, заимствованных из сборников французских поэтов XVII—XVIII вв., с очень условной «русификацией» тех и других; в мадригалах и стихотворениях «на случай», вплоть до обращений к фрейлинам двора, относящихся к 1820-м годам; в посланиях полуофициального характера, даже на современные, злободневные темы — таких, как «Императору Александру» (1814) или «Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение вел. князя Александра Николаевича» (1818); в юмористической поэзии — в «Долбинских стихотворениях» и «Эпитафиях» (1814), в «Арзамасских протоколах» (1817 и 1818), отразивших приемы бурлескной поэзии XVIII в.

Не следует, разумеется, преувеличивать эти отголоски классицизма в поэзии Жуковского, но нельзя и не считаться с ними: связь творчества автора «Светланы» с предшествующей литературной эпохой, пусть и очень ослабленная другими воздействиями, сохраняется даже в годы расцвета его романтизма.

Одновременно с усвоением традиций классицизма, еще в Благородном пансионе и после него, Жуковский испытывает другое воздействие, идущее от школьной литературной жизни, от Дружеского литературного общества братьев Тургеневых (1800—1801), от Карамзина, которого молодой поэт читал, конечно, с детства, а познакомился с ним лично в 1802 г., — воздействие западноевропейского и русского сентиментализма или преромантизма в его «карамзинистском» направлении, созданном «Письмами русского путешественника», стихотворениями и в особенности повестями Карамзина, всей его журнально-критической деятельностью. Карамзинский сентиментализм ставил перед своими последователями — и прежде всего перед крупнейшим из них, Жуковским, — проблемы раскрытия в поэзии внутреннего мира человека, человеческой личности, стоящей в центре воспринимаемого ею мира, проблемы индивидуальной психологии, не зависимой (как считали его адепты) от исторических и общественных условий. В восприятии окружающего мира для последователей сентиментализма первенствующее значение принадлежало непосредственному чувству, не исключаящему разум, как это было позднее у некоторых романтиков, но господствующему над ним и дающему — опять-таки, по мнению его сторонников, — более глубокое и более верное, чем разум, суждение о мире, внешнем и внутреннем. Сентиментализм карамзинского направления как нельзя более соответствовал личным психологическим свойствам Жуковского, его характеру и темпераменту, да и его мировосприятию, сложившемуся под воздействием личной и общественной его биографии в эти начальные годы. Карамзинским сентиментализмом отмечены многие из названных выше отзвуков классицизма в творчестве Жуковского; эти два направления сочетаются в таких произведениях, как «Песнь барда над гробом славян-победителей» (1806) — стихотворение в «оссиановском» роде, многими чертами предшествующее «Певцу во стане русских воинов», — как «Послание Элоизы к Абеяру» (тоже 1806) и др. Но это — случайные и трудно различимые сочетания двух поэтических стилей, свидетельствующие лишь о том, что Жуковский в раннюю пору творчества еще не находил собственного пути, еще искал и колебался.

Основным направлением этого начального периода очень скоро и очень явно становится сентиментализм, и это направление заявлено Жуковским в двух таких важных, программных стихотворениях, как элегии «Сельское кладбище» (1802, первая редакция перевода из Грея) и «Вечер» (1806, оригинальное произведение). Та и другая элегии, если можно так выразиться, «задают тон» дальнейшему творчеству Жуковского как в идейном, так и в стилистическом отношении; по существу они опре-

деляют творческий метод и творческую манеру Жуковского на весь основной период его литературного пути.

Печатаемая «Сельское кладбище», Жуковский впервые заявил себя как поэт-переводчик западноевропейской (в данном случае — английской) поэзии — переводчик, который не только стремится к точной передаче чужого текста, но на его основе создает свое, новое, ему принадлежащее и для него характерное произведение. Именно в эти ранние годы у него складывается теория стихотворного перевода, ставшая определяющей для всей его дальнейшей литературной деятельности, в которой переводы и переложения занимают преобладающее место. В ранней статье «О басне и баснях Крылова» (1809) он впервые сформулировал положение, легшее в основу его теории и практики перевода: «... подражатель-стихотворец может быть автором оригинальным, хотя бы он не написал и ничего собственного. Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник».⁷ И на склоне жизни, уже применительно к себе, он высказал ту же мысль в письме к Гоголю от 6(18) февраля 1847 г.: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти всё или чужое, или по поводу чужого — и всё, однако, мое» (IV, 544; курсив наш, — Ред.).

Это самоопределение необыкновенно точно характеризует стихотворные переводы Жуковского и его поэтическую деятельность вообще: выбор для перевода лишь таких произведений, которые хотя бы одной стороной, одним намеком соответствуют его собственным творческим устремлениям: сродство переводов — и по духу, и по формам — с его собственными произведениями; глубокое проникновение в дух оригинала тогда, когда этот оригинал соответствует воззрениям и творческой манере самого переводчика; наоборот, — отступление от духа подлинника, если он противоречит его собственному направлению, и внесение в перевод инородного направления, свойственного самому переводчику (например, в «Шильонском узнике» Байрона, в некоторых балладах Уланда, в философских стихотворениях Гёте и Шиллера и пр.); отступления от формы подлинников, изменения в их размере и строфике, вплоть до переработки авторской прозы в стихи (например, в «Ундине») или до применения стиха, в принципе резко отличного от стиха оригинала («Две были и еще одна», «Наль и Дамаянти», «Рустем и Зораб», ряд других); наконец, свободное переложение, очень далекое от подлинника и делающее из него совершенно новое произведение (например, «Двенадцать спящих дев»). Эти свойства, характерные для переводов Жуковского и отмечавшиеся его современниками — и Пушкиным, называвшим его «гением перевода»,⁸ и Н. А. Полевым, и позднее Белинским и Гоголем, — приводят к тому, казалось бы, парадоксальному, но общепризнанному положению, что в творчестве Жуковского переводы не составляют особого, отличного от его оригинальных произведений раздела, но полностью входят в его творческий путь и творческую характеристику. Жуковский-творец и Жуковский-переводчик неотделимы друг от друга, они составляют одно целое и как целое должны рассматриваться. В переводах и переложениях своих Жуковский выразился не менее — а, вероятно, и более — чем в своей оригинальной поэзии. Упреки, обращавшиеся к нему не раз со стороны друзей — Пушкина, Вяземского, со стороны критиков-декабристов, — в том, что он тратит силы

⁷ В. А. Жуковский, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 410. (В дальнейшем том и страница этого издания указываются в тексте).

⁸ Письмо к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. Пушкин, т. XIII, стр. 183.

исключительно на переводы и не имеет «крепостных» (т. е. собственных, — *Ред.*) вымыслов», естественные для современников. — теперь, в исторической перспективе, представляются совершенно напрасными. Это ясно понимал уже первый подлинный исследователь Жуковского — Белинский, и еще яснее это становится теперь, по мере углубленного изучения и все более правильной оценки развития русской поэзии в первой половине XIX в. Значение Жуковского на переходном этапе между Карамзиным и Пушкиным определяется его цельной и единой творческой личностью, безразлично к тому, является ли данное произведение его собственным вымыслом, плодом его личного творческого воображения, или переводом чужого, инородного вымысла, в котором «всё или почти всё чужое» и вместе с тем «всё мое». Путь Жуковского, творца и переводчика, един — и в начале этого пути стоит ранний перевод знаменитой элегии Грея.

Нужно подчеркнуть прежде всего, что это — элегия, т. е. произведение, принадлежащее к жанру, характерному для сентиментализма как западноевропейского, так и русского, — жанру по преимуществу субъективному и лирическому. Поэтому и описания природы, играющие такую важную роль в элегической поэзии (и в данном случае у Жуковского), представляют собой не объективные изображения примет действительности, но их субъективные восприятия поэтом, преломленные в его сознании, а более всего — в его чувстве. Позднее это субъективно-лирическое восприятие внешнего мира, углубляясь и развиваясь по мере обращения от сентиментального к романтическому миропониманию, примет характер, исключаящий вообще всякие объективные признаки: описания природы станут у Жуковского описаниями лишь его внутренних душевных состояний, хотя и возникших под известным воздействием внешнего мира, но прежде всего выражающих обратное воздействие — воздействие душевного состояния поэта на образы внешнего мира. Таковы, например, стихотворения «Невыразимое» (1819) или «Мотылек и цветы» (1824), принадлежащие к наиболее характерным явлениям романтического творчества Жуковского.

В «Сельском кладбище» до этого еще далеко. Здесь описание природы в летний вечер и кладбища «Под кровом черных сосн и вязов наклоненных» дает объективную картину внешнего мира. Но и здесь картина природы служит введением, рамой и фоном для размышлений поэта о жизни и смерти, о судьбах человеческих, о своей собственной судьбе и грядущей смерти. Размышления эти носят отвлеченный, общечеловеческий характер — несмотря на обращение к историческим именам политических деятелей эпохи Английской революции XVII в. — соответственно подлиннику Грея: эти имена не имеют сами по себе никакого значения и могут быть заменены любыми другими, из прошлого любого народа. Безымянные могилы безвестных людей, селян, прошлых жителей деревни дают повод автору к размышлению о социальном и имущественном неравенстве, о судьбе бедняков, среди которых могли быть великие люди, гении, рожденные «быть в венце иль мыслями парить»:

Но просвещенья храм, воздвигнутый веками,
Угрюмою судьбой для них был затворен,
Их рок обременил убожества цепями,
Их гений строгою нуждою умерщвлен.

(I, 30)

Отвлеченный гуманизм и умеренное — не революционное — просветительство, свойственные английскому и русскому (карамзинскому) сентиментализму, высказаны здесь с большой силой и определенностью, не только как мысли, принадлежащие раннему сентименталисту Грею, но и как убеждения самого Жуковского. Два эти принципа — отвлеченный, внесоциальный гуманизм и такого же отвлеченного и внесоциального харак-

тера просветительство — становятся основой воззрений русского поэта на окружающую действительность. В этом он является последователем Карамзина периода последних повестей и «Вестника Европы». Но Карамзин был общественно-политическим мыслителем, публицистом и деятелем — убежденным сторонником и идеологом абсолютной монархии. Для Жуковского же чисто политические категории почти вовсе не имели значения: его монархизм был не столько политической системой, сколько следованием укоренившейся традиции, незыблемой верой в отвлеченный принцип, представлявшийся ему выражением некоей этической нормы. В его сознании социально-политические представления всегда подчинялись моральным, имевшим для него первостепенную значимость.⁹ Ощущение общественного неравенства было в нем всегда очень сильно — оно питалось и усиливалось его собственным положением человека, чье рождение было «незаконным», который не обладает никакими твердо установленными правами и никаким имуществом. Но из этого он не делал общественно-активных выводов (какие делал, например, И. П. Пнин, писатель одинакового с ним положения) и предпочитал погружение в себя, в свои чувства, в поэтическое творчество, предпочитал «меланхолию», «чувствительность», «покорность» и «кротость сердца» какой-либо активной деятельности. Последние три строфы «Сельского кладбища», в которых читается «надгробие простое» на могиле безвременно умершего юноши-поэта, с достаточной полнотой и определенностью выражают умонастроение поэта и взгляд его на окружающий мир.

«Сельское кладбище» в смысле стиля и языка еще носит следы влияния поэзии XVIII в. В элегии есть церковнославянизмы и традиционные обороты высокого одического стиля. Но их сравнительно немного, и в общем стиль, которым написан перевод Жуковского, представляет значительный шаг вперед сравнительно не только с ломоносовской школой, но и с поэзией Державина, с одной стороны, Карамзина и Дмитриева — с другой. Глубокое чувство, выраженное без слезливости и переданное в его тонких оттенках, сдержанная эмоциональность, одухотворенность и лиризм описаний природы, наконец, глубоко человеческая мысль, проходящая через всю элегию — вот то новое, что внес в русскую поэзию на самом пороге нового века молодой, 19-летний, поэт-переводчик.

«Сельское кладбище» Жуковского было заявкой на новый поэтический стиль и, больше того, на новое литературное направление. Не удивительно поэтому, что сам поэт именно от него считал начало своей поэтической деятельности, а позднейшая критика усматривала в элегии начальную дату русской поэзии XIX в.

То поэтическое направление, которое было начато и заявлено Жуковским в «Сельском кладбище», было продолжено и углублено в другой элегии — «Вечер», написанной в 1806 г. В этом оригинальном, незаимствованном произведении Жуковский выразил всего себя, каким он был в ту еще раннюю пору своего поэтического становления. «Вечер» принадлежит к тому роду элегической поэзии, который получил наименование медитаций, т. е. размышлений, раздумий. Вся первая его половина представляет собой описание летнего вечера и наступающей ночи в сельской обстановке. Оно написано в Белеве (Тульской губернии) и Белевым помечено в первопечатном тексте («Вестник Европы», 1807, № 4). По словам биографа поэта, К. К. Зейдлица, элегия содержит «одно из лучших его (Жуков-

⁹ В этом смысле характерно переведенное из Гольдсмита стихотворение — элегия «Опустевшая деревня» (1805), где остро социальная тема, разработанная английским поэтом, перенесена Жуковским в сферу моральных размышлений о гибельности для страны такого порядка, при котором «злато множится и вянет цвет людей», а весь пейзажный фон, в подлиннике социально окрашенный, носит чисто сентиментальный характер.

ского, — Ред.) описаний вечерней красоты природы села Мишенского (усадьбы В. А. Протасовой, близ Белева, — Ред.)»¹⁰ Но что характерно для всего лирического творчества Жуковского — конкретные, реально-автобиографические черты намеренно стертые и обобщены; «башни», упомянутые в шестой строфе («Последний луч зари на башнях умирает») неожиданно переносят элегию в западноевропейскую обстановку (потому что никак не вяжутся ни с русской деревней, ни с дворянской усадьбой). Вернее — это и не русский, и не западноевропейский пейзаж, но обобщенное отражение вечера как источника определенных переживаний, в творческом сознании автора. Даже воспоминания об ушедших друзьях — Андрее Тургеневе и С. Е. Родзянко, — в 16-й строфе, лишено конкретности; а мысль о скорой смерти, ожидающей, быть может, юношу-поэта, вызывает образ «Альпина», который «с Минваною унылой» придет «в час вечера мечтать над тихой юноши могилой» — оссиановского типа имена, заключая элегию, еще дальше отводят ее от конкретно-русского пейзажа. Дело, очевидно, не в этом, и задачей поэта было не изображение летнего вечера и сменяющей его ночи и даже не восприятие их поэтом, но передача ряда его собственных, личных переживаний, лишь проецированных на соответствующий им пейзаж. Внутренний мир поэта, его переживания и настроения, сменяющие одно другое воспоминания, одна другую мысли — вот единственное, исключительное и цельное содержание элегии, делающее ее образцом лирического произведения в самом полном смысле этого термина.

С таким содержанием стихотворения согласуется неотделимо и совершенно его словесная форма, найденная Жуковским. Поэт развернул в своей элегии богатые возможности русского поэтического языка, придал ему небывалые до того в поэзии XVIII в. музыкальность и звучность, раскрыл содержащееся в слове разнообразие значений, тончайшие оттенки смысла, лишенные подчас прямого и конкретного содержания, но служащие ему для передачи внутреннего мира поэта, тем самым и внутреннего мира человека вообще.¹¹ Такой поэтический язык, такой лирический стиль были принципиальным новаторством Жуковского: не просто чисто внешний прием построения словесной формы (что возможно лишь у эпигонов, но не у первооткрывателей), но новое видение, восприятие мира, идущее изнутри воспринимающего субъекта, который всматривается в себя, в свое чувство и настроение и уже через них — в явления внешнего мира. Словесная живопись Державина, яркая и красочная, не знающая оттенков и переходов, изображающая восторженно и точно окружающую поэта предметную действительность, со всеми ее красками, образами, даже запахами и вкусами, сменяется в поэзии Жуковского живописью оттенков и полутонов, передающих тончайшие внутренние движения человеческого сознания — а часто и подсознания, — отбрасывающие свой свет на окружающий мир и окрашивающие его в свои собственные цвета. Поэтически выраженный внутренний мир человека явился подлинным открытием Жуковского, и этим прежде всего определяется его место в истории русской поэзии. Лиризм, субъективностью проникнута вся его поэзия, оригинальная или переводная, собственно лирическая, балладная или повествовательная. Вплоть до начала 20-х годов — до утверждения в литературе пушкинской

¹⁰ К. К. Зейдлиц. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. 1783—1852. СПб., 1883, стр. 32.

¹¹ Тонкий и глубокий анализ поэтических средств, найденных Жуковским в его элегии, анализ полисемантизма ее поэтического языка дал Г. А. Гуковский в исследовании о корнях пушкинского реализма (Г. А. Гуковский. Очерки по истории русского реализма, ч. 1. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 38—50 и сл.). Здесь автор дает едва ли не лучшее в нашей литературе исследование поэзии Жуковского как субъективной лирики по преимуществу и ее значения для формирования поэтической системы молодого Пушкина.

поэтической системы — субъективно-лирическое направление Жуковского занимает в русской поэзии господствующее и передовое положение, независимо даже от его общественно-политических воззрений, значительно расходящихся с нарождающейся декабристской идеологией. Такое положение, казалось бы, парадоксальное, исторически возможно потому, что человек стал главным, почти единственным предметом творчества Жуковского, и человечность, гуманность — его руководящим принципом.

Отсюда открывался путь к романтизму, ставшему основным творческим методом Жуковского в 10—20-х годах и позднее. Но воздействие субъективного сентиментализма, под знаком которого он начал свою деятельность, сохранилось в нем на всю жизнь, придавая особую, мечтательную и отвлеченную окраску его романтизму. Это дало основание к спору о том, был ли Жуковский романтиком (как безоговорочно утверждал Белинский) или сентименталистом (как доказывал в своем исследовании Александр Н. Веселовский); спор этот, однако, чисто терминологический и большого значения не имеет, хотя из него делались и делаются порой далеко идущие выводы.¹² Правильнее всего, вероятно, называть Жуковского компромиссным термином — «сентиментальный романтик». Но нельзя забывать одного: реализм зрелого Пушкина явился в результате глубокого синтеза объективности классицизма (от Ломоносова до Державина и далее до Батюшкова) с субъективностью романтиков, а в формировании этого последнего направления главная, определяющая роль (и в сознании Пушкина, и в историческом плане) принадлежала «сентиментальному романтизму» Жуковского.

2

С появлением в «Вестнике Европы» 1808 г. баллады «Людмила» начинается новое направление в творчестве Жуковского — то, которое заслужило ему и прозвание «балладника», и место первого романтического русского поэта, утвержденное за ним позднейшим определением Белинского, и, наконец, вызвало собственное полусерьезное, полущутливое самоопределение: «...во время оно родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» (письмо к А. С. Стурдзе от 10 марта н. ст. 1849 г.; IV, 664).

Тридцать девять баллад, написанных Жуковским в период с 1808 по 1833 г., к которым можно присоединить еще несколько стихотворений балладного типа, включая «Ночной смотр» (1836), составляют, несомненно, очень значительный и очень цельный раздел в творчестве поэта. Уже первое произведение этого жанра — «Людмила» — представило собой решительный разрыв с богатырско-сказочными традициями XVIII в. и вступление русской поэзии на новый и небывалый путь. Нигде не более заметна и не более важна новаторская роль Жуковского, чем в этой «русской балладе», написанной как «подражание Биргеровой Леоноре» (как называют ее подзаголовок и примечание к первопечатному тексту). Немногие опыты Карамзина и его последователей в этом еще не установившемся жанре не получили развития и не оставили заметного следа; «Громвал» Г. П. Каменева (1802), определяемый нередко как первая в русской поэзии романтическая баллада, гораздо ближе по существу к сказочно-богатырской поэме херасковского типа, чем к балладе, и не имеет в себе ничего романтического. Жуковский, создавая свое «преlestное и неверное» (по позднейшему определению Пушкина) подражание немецкому преромантическому поэту, нашел новый и, в современных условиях и требованиях, верный и

¹² См. критику этих выводов в кн.: Г. А. Гуковский. Очерки по истории русского реализма, стр. 11 и сл.

плодотворный путь. Он в «Людмиле» усвоил черты той «народности», пусть и условной, которая была в традициях конца XVIII в.: перенес место действия из Германии в допетровскую Русь, дал героине русское условно-литературное имя Людмила, ввел некоторые русские, воспринятые из народных песен понятия и обороты речи. Этим он приблизил свою балладу к пониманию и вкусам читателей, и едва ли бы она приобрела такую популярность, если бы сразу была переведена на русский язык точно следуя оригиналу, как это сделал Жуковский при третьем своем обращении к бюргеровской теме, в «Леноре» 1831 г.

То, что привлекало Жуковского в балладном жанре, заключалось не столько в фантастических сюжетах немецких и английских баллад, не в «чертях и ведьмах» самих по себе, сколько в психологической основе этих сюжетов, в пронизывающих большую часть баллад идеях трагической обреченности человека и, с другой стороны, неизбежного возмездия виновному в преступлении против человечности или даже ни в чем не виновному, кроме запретной — с точки зрения ходячей житейской морали — любви. Убеждение в обреченности человека, подвластного высшей, вне его лежащей и непреодолимой силе составляет одну из самых существенных черт мировоззрения Жуковского. Это убеждение было порождено и развито в нем рядом условий: и свойствами мягкого, легко подчиняющегося и неспособного к борьбе характера, и влиянием масонства на воспитание в университетском пансионе, и той, очень тяготившей его, общественной неполноценностью, вызванной «незаконным» происхождением, о которой говорилось выше. Идея обреченности человека, бессильного бороться с судьбой, проходит через все его творчество — и не только балладное, хотя именно в балладах она выражена сильнее всего.

Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец, —

(II, 13)

так гласит заключение баллады о Людмиле — героине, осмелившейся встать против трагической судьбы.

Смертный, силе, нас гнетущей.
Покоряйся и терпи;
Спящий в гробе, мирно спи;
Жизнью пользуйся, живущий, —

(II, 161)

этим примиряющим афоризмом заканчивается баллада о падении Илиона, совершившемся как кара за преступление — нарушение закона гостеприимства — и во исполнение велений Судьбы («Торжество победителей», 1828).

Отсюда происходит характерная для Жуковского пассивность, отказ от борьбы, призывы к покорности, личной и общественной. Религиозная сущность подобного мировоззрения вне сомнений. Но религиозность Жуковского носит очень широкий, отнюдь не догматический и не ортодоксально-церковный, а скорее психологический и даже философский характер. Поэт с одинаковой проникновенностью воспринимал и творчески обрабатывал и «католические легенды средних веков» (как справедливо обозначал многие его баллады Белинский), и античные воззрения, выраженные в мифологических образах, и восточные, древнеиндийские и древнеперсидские учения, сущность которых в борьбе света и тьмы, добра и зла. Религиозность Жуковского выражается более всего в вере в человека, в сочувствии к его страданиям, к его судьбе. Гуманность в самом широком смысле, пе-

реведенная, однако, в морально-этический план, наполняет собой творчество Жуковского. Когда в стихотворении 1818 г. он приветствовал рождение в царской семье сына-наследника, его высшим и самым настойчивым пожеланием будущему властителю было пожелание гуманности:

Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: человек, —

(I, 310)

и это пожелание было искренним и программным его заветом.

Гуманное чувство поэта носит почти всегда в его творчестве характер грустный и даже трагический. Это объясняется и теми причинами, какие указаны были выше, и тем глубоким и неудовлетворенным чувством, которое прошло через всю его жизнь и оставило такой глубокий след в его творчестве, в элегиях, «песнях» (являющихся по большей части теми же элегиями), в балладах. Но не только личными переживаниями диктовался грустный, даже трагический тон его поэзии: гуманный, тонкий и глубоко чувствующий поэт, для которого, по его собственному признанию, были «жизнь и поэзия — одно», не мог не видеть разительного несоответствия между созданным им для себя идеалом человечности и окружающей грубой действительностью. От этого несоответствия он страдал, но, не находя в себе сил для борьбы и не считая борьбу возможной, старался уйти от мира, от действительности, в область внутренних переживаний, в «поэзию чувства и сердечного воображения», в идеальный и мечтательный мир, в мир фантастических образов, почерпнутых из средневековых легенд, из античных мифов и из восточных сказаний, из широкого репертуара мировой поэзии. Под покорностью и примирением с действительностью скрывалось у Жуковского глубокое ее неприятие — и в этом более всего, а не только в страшных рассказах о привидениях, чертях и ведьмах (как это казалось современникам) заключался романтизм Жуковского; в гуманности и в неприятии окружающего мира состоит благотворное и прогрессивное значение «духа» его поэзии.

В известном споре вокруг Жуковского, возникшем в 1825 г., сказались две различные точки зрения — декабристов и Пушкина. Отзываясь на неизвестное нам письмо А. А. Бестужева, Пушкин писал Рылееву в начале 1825 г.: «... не совсем соглашаюсь с строгим приговором (Бестужева, — *Ред.*) о Жуковском ... Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же переводный слог его останется всегда образцовым». На это Рылеев отвечал: «Не совсем прав ты ... во мнении о Жуковском. Неоспоримо, что Жуковский принес важные пользы языку нашему; он имел решительное влияние на стихотворный слог наш — и мы за это навсегда должны остаться ему благодарными, но отнюдь не за влияние его на дух нашей словесности, как пишешь ты. К несчастью влияние это было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали».¹³

Спор, как видно, шел не о формальных достижениях поэзии Жуковского, не о его поэтическом «слоге» и языке — с их важным и положительным значением были согласны обе стороны. Спор шел о «духе» творчества автора «Людмилы» и о влиянии его на «дух нашей словесности». Для последовательного декабриста, т. е. политика в жизни, в критических мнениях и в поэтической практике, Рылеева неприемлема была религиозная основа творчества Жуковского, его мечтательность и туманность, бывшие основными качествами его романтизма, выразившими покорность

¹³ Пушкин, т. XIII, стр. 135, 141—142.

судьбе, отказ от борьбы во всех ее видах и углубление в свое «я». Что же разумел под влиянием Жуковского, очевидно положительным, «на дух нашей словесности» Пушкин? К произведению, более всех других проникнутому мистицизмом, — ко второй части «Двенадцати спящих дев» — Пушкин в свое время отнесся отрицательно и выразил свою точку зрения, иронически пародировав «Вадима» в IV песне «Руслана и Людмилы». Тогда, в 1820 г., он имел основания думать, что баллада Жуковского написана в духе придворного мистицизма, и решительно отвергал это неприемлемое для него направление. Но в момент спора, в 1825 г., речь шла не об этом. Благоприятное влияние поэзии Жуковского на «дух» современной литературы, в том числе и на свое собственное раннее творчество, Пушкин видел, нужно думать, в крутом повороте, совершенном Жуковским от державинской живописности внешнего мира к внутреннему миру человека, не столько изображенному, сколько прочувствованному и переданному в его тончайших оттенках стихами поэта. Внутренний мир человека и был великим творческим открытием Жуковского, тем новым, что он ввел в русскую поэзию больше и раньше всех других своих современников, начав этот процесс «Сельским кладбищем». И в создании того «решительного влияния», какое имел Жуковский на «дух» русской словесности, немалую роль сыграли его баллады, написанные с 1808 по начало 20-х годов.

В своих балладах — пусть не во всех, но в большей их части — Жуковский является мастером остросюжетного повествования, стремительно и очень напряженно идущего к трагическому (как правило) концу. Но сюжеты баллад Жуковского сами по себе — кроме некоторых, немногих, собственно ему принадлежащих или коренным образом переделанных, как «Светлана», «Ахилл», «Эолова арфа», «Узник» — не оригинальны. Значение его баллад заключается не столько в самих сюжетах, сколько в том, как известный сюжет обработан поэтом, какие он применил стилистические и языковые новшества, каким лично ему принадлежащим содержанием заполнил чужую сюжетную канву. Характерен, однако, и выбор некоторых сюжетов — иногда принадлежащих незначительным и неожиданным, казалось бы, авторам — выбор, продиктованный не значением автора и его произведения (как это было в «Сельском кладбище»), но соответствием сюжета творческим и личным интересам переводчика.¹⁴

Наибольшее значение для истории творчества Жуковского имеют те баллады, в которых он, не связанный чужим материалом, свободно намечал и сюжетные, и психологические линии, вкладывая в них свои мысли и стремления. Таких баллад у него немного, но каждая представляет собой своеобразное решение занимавших его творческих задач.

Первая, самая ранняя из них «Светлана», задуманная и начатая еще в 1808 г., очевидно, тотчас после «Людмилы» и как своего рода реплика на нее, но законченная и обнародованная лишь в 1813 г., в момент высокого подъема национальных чувств, вызванного только что завершившейся Отечественной войной, чем в значительной мере объясняется и мажорный тон баллады, вообще несвойственный Жуковскому, и ее подчеркнута национальный, народный характер. То и другое качество баллады определили и ее несравненный успех в широких читательских кругах, и ее глубокое,

¹⁴ Таковы, например, баллада «Алина и Альсим» (1814), переведенная из забытого французского поэта XVIII в. Паради де Монкрифа (1687—1770); «Эльвина и Эдвин» (1814) — из столь же малоизвестного английского поэта Маллета (ок. 1705—1765). Сюжеты обеих баллад — трагическая судьба двух любящих сердец, разлученных волею их родителей, — были лично близки самому поэту. Именно этим объясняется то, что в традиционные и сентиментальные сюжеты вложено Жуковским так много подлинного чувства, душевной тонкости и человеческого горя.

прочное вхождение в литературу и в быт 20-х и позднейших годов.¹⁵ В жанровом отношении «Светлана» представляет собой прямое нарушение уже установившихся балладных традиций, требовавших (в особенности в средневековых сюжетах) изображения вмешательства неких «потусторонних» таинственных сил в жизнь подвластного им человека, т. е. воспроизведения религиозного и фаталистического мировоззрения, с обязательным трагическим концом, трагичность которого могла быть уравновешена только вмешательством других «потусторонних» же сил, противоборствующих первым, несущих возмездие за совершенное героем баллады преступление и восстанавливающих справедливость (ср. конец баллады «Адельстан» или концы первой и второй частей «Двенадцати спящих дев»). Здесь, в «Светлане», фантастический и трагический сюжет не только получает счастливое разрешение, но сама его фантастичность снимается, и вмешательство темных сил получает житейское, реальное объяснение: то, что в «Леноре» и в «Людмиле» было представлено как реальность (мертвый жених в самом деле приезжает за невестой, она в самом деле погибает в возмездие за свой ропот), то в «Светлане» оказывается сном, над которым сам автор мягко иронизирует в известном заключении баллады:

Улыбнись, моя краса,
 На мою балладу;
 В ней большие чудеса,
 Очень мало складу...
 Благ зиждителя закон:
 Здесь несчастье — живой сон;
 Счастье — пробужденье.

(II, 24—25)

Во всем творчестве Жуковского нет произведения более светлого, более оптимистического и «животворящего» (применяя собственное его выражение, в другом произведении),¹⁶ чем баллада о Светлане, на что указывает самое имя героини. Светлой настроенности ее, ведению сюжета через фантастические страхи к радостному концу соответствует и быстрый, песенный ритм, и сочувственно-ласковые обращения автора к героине («Ах, Светлана, что с тобой?», «Чу, Светлана!..», «Глядь, Светлана...»), глубоко отличные от авторских обращений в «Людмиле». «Светлана» широко раздвигает границы балладного жанра, и вместе с тем творческие возможности Жуковского; но подобные ей жизнеутверждающие произведения на всем пути его единичны и встречаются или в балладах чисто исторического рода («Граф Гапсбургский», 1818), или сказочного содержания, проникнутых народным юмором («Роланд-оруженосец», 1832), или в более крупных повествовательных произведениях («Наль и Дамаанти», 1837—1841; «Нормандский обычай», 1832, где эпическая тема выражена в драматической форме).

В совершенно иной тональности написана баллада «Эолова арфа» (1814). Сюжет ее, хотя и принадлежит к числу «бродячих», не имеет прямого источника в западноевропейской поэзии; но в отличие от «Светланы» вместо русской «народной» обстановки, народных названий и приемов стиля мы находим в «Эоловой арфе» обобщенный североевропейский пейзаж, обстановку и имена, напоминающие шотландские поэмы Оссиана-Макферсона, а частью восходящие к древнегерманским (певец Арминий). Суровому пейзажу соответствует уныние как постоянное чувство героев, определяющее унылый, печальный тон всей баллады. Сюжет же ее — трагическая любовь молодого, незнатного, бедного певца

¹⁵ Ср. реминисценции и взятые из нее эпитафии в творчестве Пушкина; позднейшее включение имени Светланы в число бытовых женских имен имеет также литературное происхождение.

¹⁶ См. стихотворение «Я музу юную, бывало...» (1824).

и королевской дочери, кончающаяся изгнанием и гибелью на чужбине героя и смертью от тоски героини — подсказан поэту его собственными переживаниями, т. е. глубоко личен и близок самому поэту. Отсюда — лирический характер всей баллады, отсутствие в ней событий (лишь намеки на некоторые события), ее элегический тон. Высоко поэтический образ любви, неумирающей и после смерти ее носителей, дан в арфе, повешенной на дерево певцом в память последнего свидания и произвольно издающей звуки, напоминающие о нем. Сложная по своему строению и расположению рифм строфа баллады придает ей певучесть и приближает к протяжно-песенному строю. Баллада, таким образом, деформируется, лишается своих основных жанровых примет и обращается в лирическое стихотворение с характерным для Жуковского человеческим содержанием.

Близка к «Золовой арфе» по мысли и по настроению другая баллада — «Узник», несколько позднее написанная (1819) и, возможно, подсказанная поэту стихотворением Андрэ Шенье «La jeune captive» («Юная узница»). Так же, как в «Золовой арфе», здесь говорится о горестной любви (пусть и односторонней) юноши к неизвестной, недоступной для него девушке; если в первой балладе их разделяют общественные условия, то здесь — стены тюрьмы, в которой оба заключены враждебной им волей людей. И, как в «Золовой арфе», смерть одного из любящих не только не ослабляет чувства другого, но сохраняет его нетронутым и столь же реальным, каким оно было при жизни любимой. Хотя и освобожденный из тюрьмы, он умирает, стремясь к ней, и, умирая, ему кажется

Что вдруг пред ним в последний час
Явилось

Всё то, чего душа ждала,
И жизнь в улыбке отошла.

(II, 150)

Белинский имел все основания сказать об «Узнике» вместе с «Теоном и Эхином», о котором речь впереди: «Это самые романтические произведения, какие только выходили из-под пера Жуковского».¹⁷

Одним из замечательнейших произведений в балладном творчестве Жуковского нужно признать балладу «Ахилл» (1812—1814), построенную на самостоятельной обработке мотивов древнегреческого эпоса, но без всяких прямых соответствий в античной или в новой литературе. Автор взял темою судьбу Ахилла (или Ахиллеса — как сам же поэт называет его в более ранней «Кассандре») — героя, из числа других героев Троянского цикла выделяющегося и своей резко очерченной, противоречивой индивидуальностью, позволявшей романтической критике видеть в нем ярчайшего выразителя античного романтизма, и своей трагической судьбой, обреченность которой была ему самому заведомо известна. Ахиллес как орудие Судьбы, его обреченность и гибель были уже изображены Жуковским в переведенной из Шиллера балладе «Кассандра» (1809 — первое обращение поэта к балладному творчеству немецкого поэта). В «Ахилле» разрабатывается та же тема трагической обреченности романтического героя, но не в эпическом, а в лирико-психологическом плане, в форме раздумья его о своей судьбе и о грядущей гибели, о недавней смерти Патрокла и о гибели Гектора от его, Ахилловой, руки. Герой, добровольно избравший славу и раннюю смерть, предпочтя ее долгой, но бесславной жизни, полон не только предчувствия, но и сознания своей обреченности, своего скорого и неизбежного конца, и это придает его размышлениям о родине, о своем отце, об отце Патрокла, о своем сыне Неоптоleme осо-

¹⁷ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 192.

бенно возвышенный и трогательный характер. Для выражения этого глубоко человеческого содержания Жуковский нашел и ряд словесных образов необыкновенной музыкальности и сосредоточенной силы:

Будешь с берега уныло
Ты смотреть — в пустой дали
Не белеет ли ветрило,
Не плывут ли корабли? ¹⁸

(II, 68)

Балладное по теме и по строфической конструкции, стихотворение об Ахилле представляет собой одно из характернейших и глубоко субъективных лирических произведений Жуковского, в центре которого не эпический герой «Илиады» (от которого образ, созданный поэтом, далеко отличен по своей психологической сложности), но страдающий и мыслящий человек, принадлежащий одновременно и античности, и раннему, развивающемуся романтизму начала XIX в.

И это не исключение в балладном и повествовательном творчестве Жуковского, не говоря уже о его лирике в собственном смысле.

К оригинальным балладам Жуковского примыкает и стихотворение, не являющееся балладой (и которое сам автор не включал в число баллад), но близкое к ним по характеру — «Теон и Эсхин», написанное в период наиболее интенсивного балладного творчества (1814). Своей основной мыслью оно очень типично для мировоззрения и творчества Жуковского: в нем борьба человека за свое счастье (т. е. за полноту внешней, общественной жизни) и его мятущимся, тревожным исканиям противопоставлены смирение перед судьбой, уход в свой внутренний мир, в личную душевную жизнь, выражающийся в созерцании гробницы — символа погибшей, но вечно живой любви. Это состояние и направление мыслей самого Жуковского в период обострения его переживаний, связанных с безнадежной любовью; это и программа поведения, переносящая вопросы общественного значения в план личных, моральных переживаний. «На это стихотворение, — писал Белинский, — можно смотреть как на программу всей поэзии Жуковского, как на изложение основных принципов ее содержания. Все блага жизни неверны: стало быть, благо внутри нас; здесь всё проходит и изменяет нам: стало быть, неизменное впереди нас». Критик-демократ видит в этом «односторонность, нравственный аскетизм, крайность и заблуждение ультраромантизма», сводящие смысл жизни к самоуглублению, к любви, которая становится «величайшим эгоизмом», — и он решительно протестует против такого воззрения на жизнь, призывая к «практической деятельности, источник которой заключался бы в пафосе к идее». ¹⁹

Критика Белинского в какой-то степени представляла собой продолжение и развитие в иных исторических условиях возражений Рыльева Пушкину, приведенных выше. Но Белинский, правильно указывая на общественную пассивность и индивидуализм сентиментального романтизма Жуковского, вполне сознавал положительное значение его поэзии, заключающееся именно в том, что она открывала внутренний мир человека, до него неизвестный.

¹⁸ Размышления Ахилла о своем престарелом отце, ожидающем его возвращения.

¹⁹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 194, 195; ср. стр. 185. — Так как поэзия Жуковского «чужда всякого исторического созерцания, всякого чувства прогресса, всякого идеала высокой будущности человечества, — то мир подлунный для нее есть мир скорбей без исцеления, борьбы без надежды и страдания без выхода. Поэтому в поэзии Жуковского вопли сердечных мук являются не раздражающими душу диссонансами, но тихою сердечною музыкою, и его поэзия любит и голубит свое страдание как свою жизнь и свое вдохновение» (по поводу стихотворения «Счастье во сне», 1816).

«Теон и Эсхин» приводит нас к рассмотрению лирического творчества Жуковского 1810-х—начала 1820-х годов, т. е. к его романтической лирике.

Несмотря на то что, как выше указывалось, и в этот период чувствуются в лирике Жуковского отзвуки классицизма и карамзинизма, основная линия ее развивается те же мысли, те же настроения, какие проявляются в наиболее самостоятельных его балладах.

В ряде элегий и «песен»²⁰ развиваются мотивы любви — почти всегда печальной и если не трагической, то, во всяком случае, не сулящей ни счастья, ни удовлетворения, и лишь в далеком будущем, в неземном мире ожидающей радостного, но отрешенного от всего материального, свидания. На первый взгляд они довольно однообразны, но более внимательное изучение обнаруживает в этой лирической сюите множество оттенков чувств и мыслей, посвященных одной общей теме, но выраженных в очень разнообразных ритмах и образах. Личной, автобиографической темой, объединяющей значительную часть этих стихотворений, служит чувство нереализованной, разлученной любви, которое, пройдя через всю жизнь поэта и заняв весь центральный период его творчества, явно или скрыто отражается в нем, и в лирических стихотворениях, и в балладах, так что они вместе образуют целую лирическую поэму, глубоко искреннюю и необыкновенно выразительную, в которой отдельные творческие моменты определяются разными перипетиями печального и мучительного романа. При этом, закрепляя в ряде стихотворений свои очень личные переживания, Жуковский придает им обобщающее, общечеловеческое значение. Никогда до него в русской поэзии душевный мир человека, глубоко и возвышенно любящего, иногда радующегося, чаще — почти всегда — страдающего, не отразился с такой полнотой, тонкостью и всесторонностью, в таком разнообразном поэтическом облики. Уже давно отмечено, что после смерти М. А. Мойер-Протасовой (19 марта 1823 г.) иссякает лирическое творчество поэта, своего рода итог которому подводят три философских элегии 1824 г. — «Я Музу юную, бывало», «Тайнственный посетитель», «Мотылек и цветы»: основная лирическая тема оборвалась, потеряла смысл, и эта внутренняя причина оказывает не меньшее, а, вероятно, большее воздействие на творчество поэта второй половины 20-х годов, на почти полное иссякание лирики, чем внешнебиографический фактор — придворно-педагогическая служба, отвлекавшая его от поэзии.

Говоря о любовной лирике Жуковского, необходимо отметить одну ее особенность: полное отсутствие в ней эротических и даже анакреонтических мотивов. В этом смысле поэзия Жуковского резко отличается от поэзии большинства его современников и младших товарищей — Батюшкова, Вяземского, Дениса Давыдова, Пушкина, Баратынского и других, включая молодого Лермонтова. Анакреонтика и тем более эротика противоречили мировоззрению Жуковского. И даже в шутливых, бурлескных и сатирических стихах, в «Долбинских» стихотворениях, в «Арзамасских протоколах», в дружеских посланиях он умел удерживаться в пределах незатейливой, веселой шутки, не всегда, впрочем, ему удававшейся, так как и юмор, и сатира не были органически присущи его творчеству.

²⁰ В терминологии Жуковского «песнями» называются те же (по содержанию) элегии, но особенностью их является короткий стих, действительно песенного ритма, которым написана большая часть из них, исключая некоторые, например, «Песню»: «О милый друг! теперь с тобою радость!», но зато она построена куплетно, с рефреном, повторяющимся после каждой строки: «Его (или: меня), мой друг, не позабудь».

Крупнейшие стихотворения этого центрального периода творчества Жуковского (10-х—начала 20-х годов) представляют собой философские (в романтическом смысле) обобщения его мировоззрения. Таково уже упоминавшееся стихотворение «Теон и Эсхин». Не меньшее значение имеет написанная вскоре после него элегия «Славянка» (1815). Она посвящена, как показывают ее заглавие, примечание к нему и некоторые конкретные моменты, описанию пейзажей по берегам реки Славянки в Павловске (летней резиденции императрицы Марии Федоровны) и некоторых памятников, сооруженных в Павловском парке. Описания вполне, казалось бы, точны и реалистичны, включая, например, такую деревенскую картину:

Там слышен на току согласный стук щепов;
Там песня пастуха и шум от стад бегущих;
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов,
Тяжелый груз снопов везущих.

(I, 263)

Картина эта напоминает и размером, и строфикой, и образностью известное описательное стихотворение Державина «Жизнь Эванская», написанное незадолго до «Славянки» (в 1807 г.). Но большое расстояние отделяет легкий, очень простой, очень «разговорный» язык стихотворения Жуковского от затрудненного архаизмами, усечениями, трудными оборотами языка Державина, во многом еще принадлежащего XVIII в. В смысле конкретности, ясности и простоты языка «Славянка» — значительный шаг вперед и по сравнению с близким ей по теме, одинаковым по форме «Вечером». Но вместе с тем оба эти стихотворения имеют общее в самой основе — и это общее принадлежит мировоззрению Жуковского, уже складывавшемуся в момент создания «Вечера» (1806) и вполне сложившемуся, когда он писал «Славянку». Пейзаж, представленный в этой последней элегии, дает не столько объективную картину внешнего мира, воспринятую и выраженную эстетическим сознанием поэта, сколько ряд раздумий его, порождаемых картинами природы, но развивающихся независимо от этих картин и соответственно строю его внутренней, душевной жизни, т. е. в чисто субъективном плане (и в этом глубокое отличие описаний Жуковского от объективированных, конкретных описаний Державина).

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

(I, 261—262)

Это, конечно, не объективное описание монумента, воздвигнутого императрицей Марией Федоровной в память Павла I: это — выражение глубоких настроений самого поэта, лишь навеянных памятником, но развивающихся независимо от него:

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

(I, 262)

Очень точно сказал Белинский об этих стихах (и о других подобных описаниях), что «изображаемая Жуковским природа — романтическая природа, дышащая таинственной жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения».²¹

²¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 219.

Таким же выражением внутренней «жизни души», порожденным конкретным поводом, причем этот повод совершенно теряет свои реальные признаки, является элегия «На кончину королевы Виртембергской» (1819). «Кто не знает, — говорит о ней Белинский, — ... этого высокого католического реквиема, этого скорбного гимна *житейского страдания и таинства утрат?* ... если вы хотите насладиться им вполне и глубоко — прочтите его, когда сердце ваше постигнет скорбная утрата... О, тогда в Жуковском найдете вы себе друга, который разделит с вами ваше страдание и даст ему язык и слово...»²²

Реальный повод к созданию элегии сохранился лишь в ее заглавии и в примечаниях автора: вся же она посвящена изображению человеческого горя, кто бы ни были носители выраженных в ней переживаний. Эта тема была близка Жуковскому, и он не только обработал ее с большой задушевностью, с сильным и искренним чувством, но нашел для ее выражения необыкновенно точные и сильные формулы, как бы концентрируя в них свои самые глубокие убеждения. Такова пятая строфа:

О наша жизнь, где верны лишь утраты,
Где милому мгновенье лишь дано,
Где скорбь без крыл, а радости крылаты
И где навек минувшее одно...
Почто ж мы здесь мечтами так богаты,
Когда мечтам не сбыться суждено?

(I, 316)

Или неожиданно яркая, предметная метафора в начале восьмой строфы:

Из дома в дом по улицам столицы
Страшилищем скитается Молва.

(I, 317)

Эти и другие поэтические, выразительные формулы делают элегию «На кончину королевы Виртембергской» одним из важнейших и совершеннейших созданий лирики Жуковского.²³

К 1819—1824 гг., периоду высшей зрелости и самостоятельности поэта, относится ряд стихотворений Жуковского медитативного характера, в которых с наибольшей полнотой выражены его воззрения на жизнь и на поэтическое творчество.²⁴ Назовем «К мимопролетевшему

²² Там же, стр. 185—186.

²³ Элегия «На кончину королевы Виртембергской» написана редко применявшейся до тех пор в русской поэзии строфой — октавами (впервые у самого Жуковского она появилась в прологе-посвящении к «Двенадцати спящим девам», 1817). Той же строфой написано Жуковским вскоре (также в 1819 г.) стихотворение «Цвет завета», где, как и в первой элегии, поэт превратил реальные эпизоды из жизни царской семьи в романтическое размышление о прошлом и будущем, заключающееся словами, обращенными к цветку:

Посол души, внимаемый душой,
О верный цвет, без слов беседуй с нами
О том, чего не выразить словами.

(I, 325)

Через два года после Жуковского, в 1821 г., Пушкин написал такими же октавами стихотворение, посвященное воспоминаниям о днях, проведенных в Крыму, — «Кто видел край, где роскошью природы...» — стихотворение, посвященное близкой Жуковскому теме — воспоминанию о безвозвратно прошедшем, — но обработанной по-пушкински, в совершенно ином психологическом и образном строе, не свойственном лирике Жуковского.

²⁴ Свое романтическое представление о творческом акте как о свободном и независимом от внешних причин и от чужой воли выражении внутреннего мира поэта Жуков-

знакомому гению», «Жизнь», «Невыразимое» (1819), «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (1821), «Море» (1822), «19 марта 1823» («Ты предо мною стояла тихо»), «Привидение» (1823), «Я музыкою, бывало», «Таинственный посетитель», «Мотылек и цветы» (1824).

Часть из них представляет собой переводы или переложения стихотворений западноевропейских поэтов, что не умаляет их значения как выражений самых глубоких и искренних размышлений поэта, другие же (большинство) — его оригинальные создания. Разницы между ними не чувствуется, и провести ее трудно, настолько много своего, не бывшего в подлиннике вносил в некоторые свои переводы русский поэт. В этих и других стихотворениях выражен весь романтический мир, живущий в душе поэта, его мечты, его устремления от печального настоящего к воспоминаниям о прошлом и к мечтам о будущем, но о будущем, лишенном всякой конкретности и порождаемом опять-таки внутренним, душевным миром поэта.

Неопределенность, расплывчатость мечтаний, в которые погружается поэт, туманность представления о том, чем же собственно является его творческий «гений», составляют характерные черты многих — и притом лучших — стихотворений Жуковского данного периода. В соответствии с этим некоторые из них строятся как ряд вопросов поэта к своему «гению», которого он не может определить в силу множественности его проявлений («К мимопролетевшему знакомому гению» (1819): «Скажи, кто ты... Не ты ли тот... Не ты ли тот... Не ты ль... Не ты ль... Не ты ль... И не тебе ль...»); ряд вопросов к совершенно не определимому «Таинственному посетителю» (1824: «Кто ты, призрак, гость прекрасный?.. Не Надежда ль ты младая... Не Любовь ли... Не волшебница ли Дума... Иль в тебе сама святая здесь Поэзия была?.. Иль Предчувствие...») — и все недоуменные, но равно возможные вопросы оканчиваются ответом, намекающим на возможность мистического разрешения проблемы творчества:

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Подымает покрывало
И в далекое манит.

(I, 369)

ский, следуя за Шиллером, вложил в слова императора Рудольфа, обращенные к певцу (баллада «Граф Гапсбургский», 1818):

Не мне управлять песнопевца душой
(Певцу отвечает властитель);
Он высшую силу признал над собой;
Минута ему повелитель;
По воздуху вихорь свободно шумит;
Кто знает, откуда, куда он летит?
Из бездны поток выбегает;
Так песнь зарождает души глубина,
И темное чувство, из дивного сна
При звуках воспрянув, пылает.

(II, 143)

Пушкин, повторив основную мысль Жуковского о свободе и независимости творчества в «Песни о Вещем Олеге» (1822), вложил ее в уста самого певца (кудесника) и придал ей смысл общественно-политической декларации; в 30-х годах он выразил те же представления в образах, близких к образам Жуковского, но с оттенком протеста, чуждого последнему, в строфах неоконченной поэмы, называемой «Езерский» («Зачем крутится ветер в овраге» и т. д.), и в разговоре Чарского с импровизатором, куда введены, в переработке, те же строфы («Египетские ночи», гл. II). Связь этих формул между собой и с балладой Шиллера—Жуковского несомненна.

Одно из наиболее важных стихотворений этого философского цикла лирики Жуковского — «Невыразимое» (1819); оно имеет подзаголовок («Отрывок»), очень верно определяющий его как частицу размышлений, вырванную из потока их, проходящего через сознание поэта. Но, несмотря на его «отрывочный» характер, оно, по словам современного исследователя, «заслуживает особое внимание ... тем, что в нем, и в содержании его и в стиле, чрезвычайно полно выразились основные особенности творчества Жуковского в целом».²⁵ Произведенный Г. А. Гуковским анализ стихотворения показывает, что, действительно, в нем содержится наиболее законченное образное выражение романтической эстетики Жуковского. «Основная мысль стихотворения, — говорит исследователь, — в том, что объективный мир природы — не есть то, что должно изображать искусство, не есть нечто подлинное, а что искусство призвано передавать лишь то невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа является лишь условным возбудителем, поводом». Но так как возможность и умение выразить словами это «невыразимое» остается все-таки главной задачей поэта, то, чтобы этого достигнуть, «поэзия должна перестать быть точным названием понятий, ибо нельзя точно назвать сложное, смутное, противоречивое состояние души, а должна стать условным ключом, открывающим тайники духа в восприятии самого читателя. Самый метод становится субъективным, и слово теряет свою общезначимую терминологичность...».²⁶ Анализ словесного состава стихотворения, произведенный Г. А. Гуковским,²⁷ подтверждает эти положения и показывает субъективность и полисемантизм словоупотребления в творчестве романтического поэта.

Отсюда следует наблюдаемый часто в поэзии Жуковского этого периода отрыв поэтического выражения от той конкретной, реальной действительности, которая его вызвала — будь то описание природы или впечатление от определенного, реального события, или размышление о творческом процессе. Так, стихотворение «Лалла Рук», вызванное придворным представлением в Берлине на сюжет поэмы Томаса Мура, потеряло, так же как и элегии «На кончину королевы Виртембергской» и «Цвет завета», какие бы то ни было конкретные связи с вызвавшим его событием. Оно стало изображением творческого акта, когда мимолетно является поэту «гений чистый красоты»:

Он лишь в чистые мгновенья
Бытия бывает к нам
И приносит откровенья,
Благотворные сердцам;
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой;

И во всем, что здесь прекрасно,
Что наш мир животворит,
Убедительно и ясно
Он с душою говорит...

(I, 360)

Образ Лалла Рук является здесь как символ поэтического творчества, а самое творчество представляется Жуковскому мгновенным прозрением в иную, высшую жизнь, куда «гений чистый красоты» открывает доступ сквозь таинственное покрывало. Гений, обращаясь к поэту, открывается

²⁵ Г. А. Гуковск и й. Очерки по истории русского реализма, стр. 30.

²⁶ Там же, стр. 31—32.

²⁷ Там же, стр. 32—38.

ему и говорит с ним в прекрасных образах внешнего мира, но подлинная красота окружающего нас мира заключается не в нем самом, а в одухотворяющем его высшем начале. Эта романтическая теория творческого вдохновения подкрепляется рассуждением о сущности прекрасного, которое Жуковский написал, желая его приложить, по-видимому, к изданию своих стихотворений (что, однако, не было сделано),²⁸ — рассуждением, представляющим собой утверждение субъективного характера творческого акта как непосредственного постижения поэтом прекрасного, находящегося не во внешнем видимом мире, не в жизни, а только во внутреннем мире поэта, отражающем иной мир, доступный ему через вдохновение, мир абсолютной красоты. Такая теория, разумеется, исключает возможность объективного реалистического творчества; Жуковский является в ней законченным романтиком того типа, который возник на основе объективного идеализма Платона и в особенности неоплатоников и был теоретически обоснован в эстетической системе Шеллинга.

Развитием мыслей, намеченных в «Лалла Рук», являются стихотворения 1824 г., представляющие собой завершение лирического творчества Жуковского; среди них стихотворение «Я Музу юную, бывало», говорящее о встречах с Музой, с поэтическим вдохновением, как о прошлом, которое, быть может, уже не вернется, хотя поэту и хочется верить, что «Былое сбудется опять». Напечатанное как посвящение к новому, третьему, изданию «Стихотворений» Жуковского, это обращение к «гению чистой красоты» звучало (и было воспринято современниками) как прощание поэта с лирическим родом поэзии. И, действительно, в позднейшем творчестве Жуковского лирика почти исчезает, заменяясь эпическими произведениями — балладами, сказками, поэмами и повестями, в которых лирический элемент играет лишь подчиненную роль.

4

Было бы, однако, ошибочным, рассматривая поэзию Жуковского 1810-х годов, забывать о тех — немногих, правда, — произведениях, которые были вызваны современными общественными событиями и могут быть названы «гражданскими», — прежде всего о «Певце во стане русских воинов». Белинский считал его, как и некоторые другие стихотворения Жуковского, в числе которых он подразумевал, но не мог назвать послание «Императору Александру», самыми слабыми произведениями поэта, чуждыми его дарованию. «Жуковский по натуре своей — романтик и ничто так не вне его таланта и призвания, как стихотворения общественные, на исторической почве основанные». Для критика 40-х годов «Певец во стане» — «реторика в стихах», в которой «нет даже чувства современной действительности». «Вообще, — заключает критик, — ничего не чужда до такой степени поэзия Жуковского, как русских национальных элементов».²⁹ Но в последнем критик неправ, желая под «национальными элементами» понимать точное изображение современной русской обстановки — в данном случае армии Кутузова со всеми ее атрибутами, включая огнестрельное оружие. Жуковский никогда и не ставил себе подобной задачи: она, действительно, была ему чужда. Его творческой целью было изобразить патриотический подъем русского народа, выразить дух, увлекающий русских воинов на подвиги, напомнить о героическом прошлом и о современных вождях — действующих и «падших». Условность и отвлеченность изображений не только не мешала воздей-

²⁸ «Руссо говорит: il n'y a de beau que ce qui n'est pas — прекрасно только то, чего нет...» (I, 461).

²⁹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 186—187.

ствию стихотворения на читателей-современников, но, наоборот, содействовала его восторженному и верному восприятию. Конкретное, реалистическое точное изображение боевой обстановки и военных деятелей не произвело бы такого впечатления на современников.

Вместе с тем, создавая свой патриотический гимн, Жуковский оставался самым собою — сентиментальным романтиком в период еще неполного формирования своей романтической системы. В ряде строф «Певца» проявляется его сентиментальное мировосприятие, уже близкое к романтизму, его сентиментально-романтическая поэтика. Достаточно вспомнить строфы, посвященные «отчизне» (как бы отвлеченно и условно она ни была очерчена, в словах о ней было главное: чувство глубокой и кровной связи со всеми ее качествами, семейными и государственными); строфы, посвященные убитому «вождю младому» («И где же твой, о витязь, прах? Какою взят могилой?» и т. д.); «Святому братству», т. е. дружбе; любви (в особенности характерные для Жуковского-романтика); «чистым музам» и «чадам муз»... Наряду с этими мечтательными раздумьями Жуковский находит в других случаях необыкновенно сильные, сжатые, твердые слова. Таковы строфы, посвященные мщению врагам («Мы села — в пепел; грады — в прах; В мечи — серпы и плуги») и обращенные к «Злодею» («Пришлец, мы в родине своей; За правых провиденье!»); наконец, своего рода клятва и программа поведения, выраженная лапидарными формулами («Дух бодрый на дороге бед» и т. д.). В этом гимне Жуковский показал себя с неожиданной и, казалось бы, очень непохожей на него стороны. Но и события, вызвавшие его выступление, и самое участие поэта в этих событиях оказывали тут свое возбуждающее действие.

Что касается другого значительного произведения поэта на гражданскую тему — послания «Императору Александру» (1814), то в нем, конечно, много официозной реторики, обусловленной темой и определенной самой формой, в которой оно написано — каноническим александрийским стихом. Но весь тон этого обращения поэта к царю, полный достоинства, без тени раболепства дал основание Пушкину писать А. А. Бестужеву, возражая на некоторые утверждения его статьи «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года»: «Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем перед ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы... Прочти послание к А. Александру» (Жук. <овского> 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю».³⁰

Значение этих и некоторых других подобных выступлений Жуковского (например, «Вождю победителей», 1813; «На первое отречение Бонапарта», 1816 и др.) было в свое время несомненно велико. Нельзя забывать, что почти все они связаны с событиями 1812—1814 гг., с национальной борьбой русского народа против Наполеона.³¹ Но в общем

³⁰ Пушкин, т. XIII, стр. 179.

³¹ С ними нужно сопоставить и позднейший отклик на те же события — «Бородинскую годовщину» 1839 г. — стихотворение, которое, вместе с казенно-патриотической брошюрой И. Н. Скобелева, послужило Белинскому поводом для самого воинствующего из его выступлений в защиту теории «примирения» с «разумной действительностью», которой он был привержен в то время, хотя в художественном отношении стихотворение, «обязанное своим появлением не прихотливому порыву фантазии, а навеянное современным событием и ограниченное во время своего появления», однако, не удовлетворило критика, но причиной этого была именно его общественная злободневность, отрицавшаяся в то время Белинским в поэзии (В. Г. Белинский, т. III, стр. 240—250). Стихотворение Жуковского явилось выражением того укрепления в нем официально-верноподданнических и клерикально-религиозных воззрений, которое характерно для него со второй половины 30-х годов — в особенности, как кажется, после смерти Пушкина. Эти воззрения отразились в многочисленных статьях и пись-

«гражданских» стихотворений в творчестве Жуковского немного — и не в них его основное значение для русской поэзии XIX в.

Так же мало у него произведений — и лирических, и эпических — посвященных русской народной жизни или русской природе. Ни «Светлана», ни «Двенадцать спящих дев» (собственно вторая часть этой «старинной повести» — «Вадим») не дают подлинно-народного, национального колорита, ограничиваясь условно-русскими именами и образами, обычаями и поверьями, почерпнутыми большей частью из песенных и сказочных сборников XVIII в. Но тогда, в первой четверти XIX в., иного понимания народности, иного ее воплощения в литературе и не могло быть. Не содержали подлинной народности и односторонне народные баллады Катенина — «Ольга», «Убийца», «Наташа». Такой же условно-русский колорит, далекий от подлинной народности (понимаемой как отражение материальной и духовной жизни самых широких слоев населения), мы видим и в «Руслане и Людмиле» Пушкина, и в «Думах» Рыльева. Дело, однако, в том, что Пушкин уже к середине 20-х годов безмерно углубил понятие народности как одного из оснований своей творческой системы. Жуковский же не изменил до конца своим условно-романтическим представлениям, усвоенным еще в эпоху создания «Людмилы».

Поэтому не содержат значительных элементов народности и сказки Жуковского, написанные в 1831 и 1845 гг.

Сказки 1831 г. известны как литературное «состязание» между Жуковским и Пушкиным в сказочном роде, в период их совместного проживания в Царском Селе: Пушкин тогда написал «Сказку о царе Салтане», Жуковский — «Сказку о царе Берендее...» и «Спящую царевну». Известен отзыв Гоголя о тех и других сказках, сообщенный в письме к одному из друзей: «У Пушкина... сказки русские народные — не то что „Руслан и Людмила“, но совершенно русские... У Жуковского тоже русские народные сказки, одни гекзаметрами («Сказка о царе Берендее...», — *Ред.*), другие просто четырехстопными стихами («Спящая царевна», — *Ред.*) и, чудное дело! Жуковского узнать нельзя. Кажется, появился новый обширный поэт, и уже чисто русский. Ничего германского и прежнего...».³² Гоголь, сам печатавший в это время «Вечера на хуторе близ Диканьки», в отзыве о Жуковском, однако же, очень увлекался: несмотря на то что основные сюжетные линии и эпизоды «Сказки о царе Берендее...» почерпнуты из пушкинской записи народной сказки, сделанной в Михайловском в конце 1824 г., по-видимому, со слов Арины Родионовны, сказка Жуковского носит литературный характер, далекий от подлинной народности пушкинского «Царя Салтана». Этому в немалой степени способствует выбранной им для сказки размер — разговорно-сказовый гекзаметр, выработанный на переводах из Гебеля и отчасти на юмористических «арзамасских протоколах». Более близок к стиху пушкинских сказок (О царе Салтане, О мертвой царевне, О золотом петушке) размер «Спящей царевны»; но в ней, при замечательной поэтичности, еще явственнее, чем в «Берендее», сказывается иноземное происхождение — более всего от французской версии Шарля Перро, несмотря на русские народно-сказочные аксессуары и элементы стиля (царевна, царский сын, «старинушка честной», «детина удалой», и пр.), которым резко противостоят такие эпизоды, как рассказ старика об усыпленной царевне, на-

мах 40-х годов, в некоторых дидактических стихотворных повестях («Капитан Бопп», 1843; «Выбор креста», 1845), но менее всего в почти оставленной лирике и в основном эпическом творчестве этого времени. Тенденционно-монархические, религиозные и дидактические произведения позднего Жуковского не только немногочисленны, но не имеют значения и интереса в его художественном наследии.

³² Письмо к А. С. Данилевскому от 2 ноября 1831 г. Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. X. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 214.

поминающий «Двенадцать спящих дев», или описание встречи царского сына со спящей царевной, близкий к некоторым описаниям в «Руслане и Людмиле».

Из нескольких сказок, написанных в 1845 г.— «Кот в сапогах», «Тюльпанное дерево», «Сказка о Иване-царевиче и сером волке», — только последняя основана на материалах русских народных сказок, объединенных в связное повествование, к которым, разумеется, добавлено много личного творчества. Эта сказка показывает, что к этому времени Жуковский хорошо изучил русский фольклор и сумел проникнуться его национальным характером. Однако и здесь, как и в прежних сказках, в фольклорное повествование внесено немало литературных элементов стиля и книжных, чуждых народному быту и творчеству понятий и эпизодов (например, разговор между Серым Волком и вороном; описание леса, где живет Баба-Яга; двор царя Демьяна, свадебный пир, приезд ко двору Серого Волка и пр.). Литературный характер сказки подчеркивается ее стихом — повествовательным белым ямбом, излюбленным Жуковским, особенно в конце его деятельности.

Белинский был прав, когда отмечал отсутствие народности в поэзии Жуковского (народность «Певца во стане русских воинов» носит особый характер). Его творчество посвящено общечеловеческим понятиям, чувствам и переживаниям, изображению человека *вообще*. В проникновении во внутренний мир человека, в том, что он ввел его в поэзию заключаются сила и значение Жуковского. Но в том, что за человеком *вообще* он не видел конкретного, исторического и социального человека, созданного общественными и национальными условиями, в том, что он отгораживался или старался отгородиться от реальной жизни и подменял отвлекающей гуманностью политическую гуманность декабристов, заключается его слабость. Найти синтез общечеловеческого и национального, отвлеченного и конкретного, обобщенной и социальной гуманности — это великое достижение было дано другому поэту, «победителю-ученику» Жуковского — Пушкину.

5

Первая четверть XIX в. в истории русской поэзии отличается усиленными и разносторонними исканиями новых поэтических форм, новых тематических сфер, способных быть охваченными поэзией (прежде всего лирической), новых словесных и образных поэтических материалов. Искания эти заполняют страницы журналов и альманахов, они принимают формы горячих и порой ожесточенных споров, в которых рушатся старые формы, сложившиеся в XVIII в., в эпоху господства теории классицизма, и создаются новые, получившие вскоре общее обозначение романтических, хотя в поэтах и произведениях, объединяемых этим термином, не только нет единства, но сталкиваются между собой прямо противоположные требования и представления.

В беспрестанных журнальных битвах 1810—1820-х годов Жуковский не принимал непосредственного участия. Отойдя от издания «Вестника Европы», он не выступал в качестве критика. Но в области творческой практики едва ли можно назвать другого поэта среди его современников (разумеется, до Пушкина), кто бы так много значил для развития русской поэзии в смысле выработки нового поэтического языка и стиля, создания новых жанров, новых метрических и строфических форм, в смысле расширения и углубления возможностей лирической поэзии в изображении внутренней, душевной жизни человека, в смысле формирования новых, субъективных начал в русской поэзии, — одним словом, в смысле создания русского романтизма XIX в. Если Жуковский сам и не участвовал

в литературно-журнальной борьбе, то вокруг и по поводу его творчества, за него и против него не раз вспыхивали ожесточенные споры.

Широкую известность получила в 1816 г. журнальная полемика, вызванная балладой П. А. Катенина «Ольга», написанной как прямой и полемический (пусть и запоздалый) ответ на «Людмилу» Жуковского. Выступление Катенина и вызвано было тем огромным влиянием, какое получила в русской поэзии баллада Жуковского, имевшая многочисленных подражателей. Катенин — представитель нарождающегося декабризма, один из творцов декабристской литературной мысли, один из зачинателей декабристской поэзии — стремился преодолеть сентиментально-романтическое направление, данное Жуковским, и ввести в балладу, почерпнутую из народного предания, русский «простонародный» стиль. В споре, разгоревшемся вокруг «Людмилы» и «Ольги», на стороне Жуковского выступил Н. И. Гнедич,³³ противником которого (и одновременно противником Жуковского) явился Грибоедов.³⁴ Спор не был решен, но имел глубоко принципиальный характер: речь шла о двух направлениях русской поэзии, о том, каким путем предстоит ей идти — созданным ли Жуковским путем сентиментального романтизма, опирающегося на систему Карамзина, или путем «простонародности», которую Катенин пытался насадить как необходимый элемент гражданского романтизма.

Характерно то, что молодой Пушкин, внимательно следивший за журнальной полемикой, в 1820 г. отозвался явно иронически на выступление Гнедича,³⁵ а позднее, уже в 30-х годах, разбирая «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», решительно отдал предпочтение «простоте и грубости выражений» «Ольги» перед «прелестными» «сельскими картинками» «Людмилы»: ³⁶ Катенин намечал путь, ведущий в будущее русской реалистической поэзии; но его опыт был преждевременным и остался одиноким, а другой путь, проложенный Жуковским и открывавший возможности для выражения самых глубоких и сложных человеческих чувств и переживаний, — путь, поддержанный притом превосходством таланта Жуковского, оказался в предпушкинское десятилетие, да и для самого Пушкина, исторически более действенным и плодотворным, чем опыт Катенина.³⁷

Творчество Жуковского оставалось предметом журнальной полемики и в первой половине 20-х годов, причем критика велась с двух сторон и в двух разных направлениях. Спор между историческим взглядом Пушкина и политическим, декабристским взглядом Рылеева, выраженный в их переписке, был отмечен выше. Но нужно еще раз подчеркнуть, что, отрицательно относясь к «слишком пагубному» влиянию Жуковского «на дух нашей словесности», Рылеев считал «неоспоримым», что Жуковский «принес важные пользы языку нашему; он имел решительное влияние на стихотворный слог наш — и мы за это навсегда должны остаться ему благодарными...».³⁸ С другой же стороны, именно «слог» Жуковского, т. е. созданный им романтический поэтический стиль, продолжал вызывать возражения и оставался непонятым некоторыми критиками околodeкаб-

³³ О вольном переводе Бюргеровой баллады: Ленора. «Сын Отечества», 1816, ч. 31, № XXVII, стр. 3—22.

³⁴ О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады: Ленора. «Сын Отечества», 1816, ч. 31, № XXX, стр. 150—160.

³⁵ См.: Пушкин, т. XI, 1949, стр. 9.

³⁶ Там же, стр. 220—221.

³⁷ О высокой оценке Пушкиным творчества Жуковского, которого он в те же годы, когда писалась «Руслан и Людмила», признавал главой русской поэзии, свидетельствуют послания его к Жуковскому 1816 и 1818 гг. и надпись к портрету Жуковского тоже 1818 г.

³⁸ См. письмо Рылеева к Пушкину от 12 февраля 1825 г. Пушкин, т. XIII, стр. 141.

ристского круга. Среди этих критиков самым характерным был О. М. Сомов, в 1821 г. выступивший с запоздалым и неожиданным по резкости тона разбором образности и стилистики баллады Жуковского «Рыбак»,³⁹ переведенной из Гёте. Его придиричвые нападки были в сущности выражением уже отживших, ставших реакционными, формалистических представлений эпохи классицизма, но вместе с тем и вульгаризованным выражением декабристских эстетических взглядов.⁴⁰ Значение Жуковского как создателя нового поэтического «слога» и главы романтического направления было к началу 20-х годов твердо установлено, и выступления, подобные «Письму» Сомова, показывают лишь, насколько велико новаторство поэта-балладника и каким огромным шагом вперед является его поэзия.⁴¹

Разгром движения декабристов, повлекший за собой конец декабристского литературного направления и декабристской литературной критики, а с другой стороны, совпавшее с ним по времени утверждение, с первыми главами «Евгения Онегина», пушкинской реалистической системы, вызвали и конец споров вокруг поэзии Жуковского. Это было тем более естественно, что сам поэт после 1824 г. на несколько лет фактически перестал участвовать в литературной жизни. Но то, что сделал Жуковский в предшествующие полтора десятилетия, оказало свое и очень глубокое влияние на развитие русской поэзии, хотя его новаторство далеко не сразу было признано и понято. Молодой Пушкин взял у него многое и лучшее, что было им создано: музыкальность, легкость и простоту поэтического языка (однако без его романтического субъективизма и полисемантизма), проникновение в душевный, внутренний мир человека и умение изображать этот мир, проявленное Пушкиным уже в элегиях лицейского времени, разнообразие метрических и строфических форм, введенных впервые Жуковским или обработанным им с таким тонким совершенством.

Разнообразие поэтических форм, характерное для Жуковского, выражается особенно отчетливо в его балладах. Именно здесь, в балладах, сказалась, пожалуй, ярче всего виртуозность поэта в изобретении метрических и строфических форм, частью подсказанных ему размером и строфикой подлинников, а частью — и притом большей — созданных им самим. Объясняется это тем, что баллады, как правило, имеют строфическую композицию, связанную с их народно-песенным происхождением или — что касается большинства баллад на антично-мифологические темы в шиллеровской их интерпретации — с их ритуально-хоровой основой.

Соблюдая строго в каждой балладе определенную строфичность, размер и чередование рифм во всех строфах, Жуковский вводит множество

³⁹ [О. М. Сомов]. Письмо к Г. Марлинскому (с подписью: «Житель Галерной гавани»). «Невский зритель», 1821, ч. V, кн. 1, январь, стр. 56—65.

⁴⁰ См. протестующее «Письмо к издателям», с датой «7 марта 1821 г.» и подписью «А. Марлинский» («Сын Отечества», 1821, ч. 68, № XIII, стр. 263—265). В полемике, вызванной статьей Сомова, принял участие и Булгарин (Ответ на письмо к Г. Марлинскому, писанное жителем Галерной гавани. «Сын Отечества», 1821, ч. 68, № IX, стр. 61—73, с подписью «Ө. Б.»); «Литературное известие», высмеивающее «творения» «Жителя Галерной гавани» поместил в том же «Сыне Отечества» (1821, ч. 68, № XI, стр. 195—196) «Н. Таранов-Белозеров», т. е. А. Ф. Восейков.

⁴¹ Несколько позднее полемики вокруг «Рыбака» выступил В. К. Кюхельбекер со статьей «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 29—44). Признавая Жуковского и его последователей творцами «последнего преобразования нашей словесности», выразившегося в распространении элегического жанра, однообразного и бедного мыслью, и призывая лирическую поэзию вернуться к высоким жанрам, к оде, Кюхельбекер так характеризует направление, данное Жуковским: «Картины везде одни и те же: луна, которая — разумеется — уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, (...) в особенности же туман: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя» (там же, стр. 37—38). Большая часть этих определений взята почти цитатно из произведений Жуковского «Вечер», «Людмила», «Светлана», «Громобой» и др.

вариаций в сочетании этих элементов. Очень немногие баллады представляют повторения одинаковой строфической и метрической формы. В общем 39 баллад Жуковского дают 36 вариаций строфических и метрических элементов, и это — такое богатство и разнообразие, каких не представляет ни один поэт, его современник, не исключая Пушкина.

6

Еще в пору расцвета лирического и балладного творчества Жуковского, с середины 10-х годов, его начинает серьезно занимать проблема создания новых поэтических форм для повествовательных произведений крупных жанров — для повести в стихах или поэмы. Проблема была актуальной ужу потому, что классическая эпопея явно устарела и была осмеяна «Арзамасом»; с другой стороны, поэзия карамзинистов сознательно культивировала лишь «малые» жанры, которые, после грандиозных впечатлений 1812 г., перестали удовлетворять наиболее одаренных последователей Карамзина — Жуковского и Батюшкова. Крупнейшими произведениями Жуковского в эпическом роде до 1814 г. были баллады, и даже «Двенадцать спящих дев» после создания второй их части, «Вадима» (1817), были названы в подзаголовке «Старинной повестью в двух балладах». Предстояло создать новую в русской поэзии повествовательную (эпическую) форму крупного объема, и этой задаче посвящена значительная часть творчества Жуковского 10—20-х годов.

С 1814 г. поэт стал обдумывать замысел поэмы «Владимир», где предметом изображения должна была стать Киевская Русь X—XI вв., а героями — князь Владимир Киевский с его богатырями.⁴² В этом замысле Жуковский ставил себе целью создать русскую национальную сказочно-богатырскую и героическую поэму. Но сама эта тема увлекала его в сторону традиционной сказочности, почерпнутой из сборников XVIII в. — Левшина и других. Образцами для него, как и советовал ему Воейков, должны были быть волшебные-рыцарские поэмы Виланда и Ариоста. Об историческом изображении он, по-видимому, не думал, и оно было вне его возможностей; замысел поэмы остался не осуществленным. Переработкой его явился «Вадим» (1817) с его новгородско-киевским богатырским сюжетом, но этот сюжет был проникнут не столько героикой, сколько восторженно-романтической религиозностью. Оставив мысль о русской национальной поэме из далекого прошлого и не пытаясь брать сюжет из современной русской жизни, Жуковский обратился к западноевропейским эпическим сюжетам, почерпнутым из поэтов разных времен.

В длинном ряду переводов и переложений эпических произведений античных, немецких и английских поэтов — Овидия и Вергилия, Клопштока и Гебеля, Т. Мура и Байрона, созданных в первый период эпического творчества Жуковского, между 1814 и 1822 гг.,⁴³ особое место за-

⁴² Замысел возник в значительной степени под влиянием советов А. Ф. Воейкова, который в своем «Послании к Жуковскому», напечатанном в «Вестнике Европы» (1813, № 5 и 6, март), убеждал его написать «поэму славную, В русском вкусе повесть древнюю: Будь наш Виланд, Ариост, Баян! <...> На Руси был свой Великий Карл, Князь Владимир, солнце светлое...». Свой взгляд на подобную поэму Жуковский изложил в ответном послании «К Воейкову» (1814), в котором, по мнению Кюхельбекера в цитированной выше статье в «Мнемозине», «печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов» (вместе со «Светланой»).

⁴³ Второй период, после значительного перерыва, начинается с 1831 г. и продолжается до конца жизни поэта, охватывая произведения античной поэзии (Илиаду и Одиссею), восточной (Махабхарату и Шах-Наме), современных немецких и английских авторов. Эти переводы и переложения, при всей их значительности, выходят за пределы рассмотрения в данном труде.

нимает перевод поэмы Байрона «Шильонский узник», вышедший в 1812 г. и ставший заметным явлением в истории русской романтической поэмы, одновременно с «Кавказским пленником» и до «Бахчисарайского фонтана» Пушкина. В своем переводе Жуковский сумел глубоко проникнуть в сосредоточенно трагический и вольнолюбивый характер байроновского подлинника, что, казалось бы, совсем не соответствовало его собственным воззрениям, проникнутым идеями примирения, отказа от борьбы и покорности судьбе. Но поэма Байрона привлекла его прежде всего психологической глубиной, гуманностью и несравненным изображением человеческого страдания. При этом Жуковский с громадным мастерством воспроизвел стих английского подлинника, лишь немного унифицировав его, и ввел в русскую поэзию новую, небывалую стихотворную форму, замечательно соответствующую теме произведения и его тону: «Наш русский певец тихой скорби и унылого страдания, — писал впоследствии о переводе «Шильонского узника» Белинский, — обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистью титанического поэта Англии! „Шильонский узник“ Байрона передан Жуковским на русский язык стихами, отзывающимися в сердце как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову... Каждый стих в переводе „Шильонского узника“ дышит страшною энергио...». ⁴⁴ Стих, примененный Жуковским в переводе поэмы Байрона, оказал значительное влияние на русскую поэзию, воспроизведенный Лермонтовым в «Исповеди», «Боярине Орше», «Мцыри», Тургеневым в «Разговоре», Некрасовым в некоторых главах «Княгини Трубецкой» и пр.

Задумывая и воссоздавая эпические произведения — поэмы и повести, переведенные и переложенные из разных эпох, народов и авторов мировой литературы, Жуковский тщательно и последовательно выработывал стиховые формы, наиболее соответствующие, по его мнению, переводимому им произведению, его жанру и характеру. Особенно много уделял он внимания гекзаметру и повествовательному ямбу. Гекзаметр понимался им как стих большой гибкости и разнообразия, заключающий в себе много возможностей, стилистических и ритмических, — возможностей, дающих две основных разновидности: героического гексаметра высокого стиля, которым передаются Гомер, Вергилий, Овидий, новые эпика в типе Клопштока; и разговорно-сказовый гекзаметр сниженного стиля, пригодный для сказки и бытового рассказа; наиболее «низкой» формой его является шуточный, «арзамасский» гекзаметр, свободно нарушающий строгие метрические правила этого размера. ⁴⁵

Другой повествовательный стих, любимый Жуковским, — это пятистопный белый (нерифмованный) ямб, притом с необязательной цезурой или бесцезурный. Стих этот в практике английской и немецкой поэзии, от Шекспира до Гёте и Шиллера, служил преимущественно стихом драматургии. Жуковский перевел им в 1816 г. диалогическое стихотворение Гебеля «Тленность». В условиях того времени, когда из нерифмованных стихов лишь гекзаметр с трудом добывался признания, попытка Жуковского была смелым и — на первых порах — не признанным и не удавшимся

⁴⁴ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 209.

⁴⁵ Обоснование возможности применения гексаметра к «простому рассказу» Жуковский дал в предисловии к переводу фантастической повести или сказки Гебеля «Красный карбункул» (1816; см.: Труды Общества любителей Российской словесности при имп. Московском университете, ч. IX, 1817, кн. XIV, стр. 49—50; В. А. Жуковский, Собрание сочинений, т. II, 1959, стр. 474). О том же писал он по поводу гекзаметрического перевода «Ундины» в письме к И. И. Дмитриеву от 12 марта 1837 г. («Русский архив», 1866, стлб. 1640; В. А. Жуковский, Собрание сочинений, т. IV, 1960, стр. 631).

нововведением. Известна остроумная эпиграмма молодого Пушкина, пародировавшая начало «Тленности»:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль, что, если это проза,
Да и дурная?...⁴⁶

Эпиграмма высмеивала прозаичность стихов Жуковского, состоящую в их простом разговорном синтаксисе с частыми переносами из стиха в стих, в отсутствии рифм и цезур. Но именно это и было принципиально важно Жуковскому: вводимый им в русскую поэзию необычный, «прозаизированный» стих нарушал нормы и традиции классицизма, и вместе с тем расширял формальные возможности современной поэзии. Тот же ямбический стих Жуковский, следуя Шиллеру, применил в переводе «Орлеанской девы», выполненном в 1817—1821 гг., а напечатанном полностью в издании «Стихотворений» 1824 г. Перевод «романтической трагедии» Шиллера (названной переводчиком «драматической поэмой») был одним из первых в русской драматической литературе опытом применения нерифмованного пятистопного ямба, да еще с необязательной и во многих стихах отсутствующей цезурой, вместо сохранявшего свою каноничность классического Александрийского стиха.⁴⁷ В этом — громадное историческое значение его нововведения, ставшего со временем, уже в 30-х годах, общепринятым в русской стихотворной драматургии. Новшество Жуковского, однако же, было принято не сразу, и даже Пушкин, вводя вслед за Шекспиром пятистопный белый ямб в «Бориса Годунова», не смог отказаться от французской цезуры, о чем позднее и сожалел, как о стеснившей его ошибке.⁴⁸ Сам Жуковский применил этот стих как драматический еще дважды — в «драматической повести» «Нормандский обычай» (1832) и в «драматической поэме» «Камоэнс» (1839).

Проблема белого стиха в русской эпической и лирической поэзии очень занимала Жуковского, и в этом отношении он дал ряд замечательных опытов. Так, нерифмованным стихом написана элегия «Теон и Эсхин» (1814); но читатель этого стихотворения не воспринимает на слух отсутствия рифмы — так ритмичны и музыкальны эти стихи.⁴⁹

Упорные искания и замечательные достижения Жуковского в области форм лирической, лиро-эпической и повествовательной поэзии составляют одну из важнейших страниц в истории русской поэзии первых десятилетий XIX в. В сочетании с тем, что было им найдено и достигнуто в смысле нового содержания лирики, нового романтического направления и романтического стиля, — новаторское значение его творчества не только вне сомнений, но его деятельность начинает собой новую эпоху в истории русской поэзии начала XIX в., непосредственно подготовившую появление Пушкина.

«Пленительная сладость» стихов Жуковского прошла, по вещему слову Пушкина, «веков завистливую даль». Многие из того, что он писал, давно

⁴⁶ Пушкин, т. II, стр. 464.

⁴⁷ Перевод Жуковского был выполнен и частью издан одновременно с драматической сценой П. А. Катенина «Пир Иоанна Безземельного» (1820) и несколько раньше трагедий Кюхельбекера «Армяне» (1822—1824) и А. А. Жандра «Венцеслав» (1825).

⁴⁸ См. в одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» (Пушкин, т. XI, стр. 141).

⁴⁹ В «любвонной» лирике Жуковского оригинальными, ему принадлежащими размерами, нерифмованными стихами написаны два особенно значительных стихотворения: «К ней» («Имя где для тебя?», 1811) и «19 марта 1823» («Ты предо мною стояла тихо...»). Стихами без рифм написаны также стихотворения «Море» (1822), «Ночной смотр» (1836), баллада «Алонзо» (1831), замечательная своей звукописью, и некоторые другие.

устарело и не осталось в памяти потомства; но многое — бóльшая и важнейшая часть его творческого наследия — не только сохранило живое значение, но и оказало значительное и благотворное воздействие на всю русскую поэзию. Явившись в ней в переломный момент ее развития, условно говоря, на рубеже XVIII и XIX вв., Жуковский стал одним из первых, своеобразнейших и крупнейших поэтов нового времени — поэтом, открывшим новую страницу в русской поэзии, выразившим многие передовые стремления своей эпохи, несмотря на противоречивость воззрений, на обществено-политический консерватизм, на идеи религиозного отречения и смирения, проходящие через его творчество. Он первый в русской поэзии XIX в. осуществил то, что намечалось, но еще не могло быть сделано его предшественниками и сверстниками: открыл для поэзии внутренний мир человека, с его размышлениями, чувствами и настроениями, создал глубоко субъективную психологическую лирику; создал произведения, исполненные гуманности, уважения к человеку, сочувствия его страданиям; по определению Белинского, «дал возможность содержания для русской поэзии» и «действовал на нравственную сторону общества посредством искусства». ⁵⁰ Жуковский стал поэтом-романтиком, создавшим исторически необходимую главу раннего русского романтизма как «поэт стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу». ⁵¹ Его «великое историческое значение для русской поэзии вообще», по глубокому и пронизательному определению критика-демократа 40-х годов, заключается в том, что, «одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы не имели бы Пушкина». ⁵²

Вопрос о воздействии поэзии Жуковского, его стиля и образности, его пейзажной и психологической живописи, его стиха, ритмов и строфики на русскую поэзию XIX—XX вв. требует еще изучения. Но основные вехи здесь все же можно наметить. Непосредственными учениками, последователями и подражателями Жуковского, не без оттенка эпигонства, были Козлов и Подолинский; воздействие его в большей или меньшей степени испытали поэты, принадлежавшие к кружку Раича — Шевырев и др., Плетнев, В. И. Туманский, Тепляков и пр. (не говоря о многочисленных забытых авторах баллад и элегий, вызвавших в середине 20-х годов осуждение Кюхельбекера и пародию Пушкина в виде стихов Ленского); Тютчев, поэт-мыслитель, несравненно более глубокий, нежели Жуковский, многое усвоил от автора «Невыразимого»; стихотворную школу проходил у него молодой Лермонтов; дух и стилистику субъективной лирики Жуковского восприняли в 40-х годах Фет, Аполлон Григорьев, Полонский, поэты кружка Станкевича, в известной мере — ранний Огарев; некоторые элементы его поэтики заметны у Некрасова, столь далекого от него по мировоззрению и отрицательно относившегося к направлению его творчества; отражения поэзии Жуковского можно видеть в творчестве Надсона; несомненным является воздействие автора «Двенадцати спящих дев» на зачинателя русского символизма — Вл. Соловьева, и в еще большей степени — на раннее творчество Александра Блока, воздействие, признанное прежде всего самим создателем «Прекрасной Дамы»; более или менее испытали это воздействие и другие русские поэты-символисты.

Значение поэтического мастерства Жуковского для современной советской поэзии еще совершенно не освещено критикой. Но нет сомнения, что воздействие такого мастера стиха, поэтического стилиста и тонкого лирика, каким был Жуковский, должно быть только благотворным для наших поэтов.

⁵⁰ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 223.

⁵¹ Там же, стр. 221.

⁵² Там же.

Имя Константина Николаевича Батюшкова (1787—1855) в истории русской поэзии стоит рядом с именем Жуковского — оба они раскрыли для русской поэзии новый мир — внутренний мир человека. Однако характер поэзии Батюшкова резко отличался от поэзии Жуковского; это отмечено было уже Белинским, который писал: «Направление поэзии Батюшкова совсем противоположно направлению поэзии Жуковского. Если неопределенность и туманность составляют отличительный характер романтизма в духе средних веков, — то Батюшков столько же классик, сколько Жуковский романтик; ибо определенность и ясность — первые и главные свойства его поэзии».¹ Если важнейшей заслугой Жуковского Белинский считал то, что он «ввел в русскую поэзию романтизм»,² то заслугу Батюшкова видел он в том, что тот внес в русскую поэзию «красоту идеальной формы»,³ которая позволила ему запечатлеть в своей поэзии окружающий мир, а также и внутренний мир человека во всей определенности и ясности. Эти свойства поэзии Батюшкова, обусловившие особый характер его воздействия на молодого Пушкина и на последующее развитие поэзии, определили и место его в истории русской поэзии.

Первый период творчества Батюшкова (1803—1809) был периодом учения и ученичества, когда формировались как его поэтические вкусы и пристрастия, так и его собственные воззрения на поэзию. Область поэтических исканий Батюшкова — и, несомненно, будущее направление его собственного творчества — в значительной степени определялись знанием французской поэзии XVIII в. и тем интересом к поэтам классической древности, прежде всего к римским лирикам, который был привит ему в литературных кружках М. Н. Муравьева и А. Н. Оленина. С другой стороны, важным фактом в развитии взглядов Батюшкова на поэзию, ее общественное назначение и роль в развитии и совершенствовании языка, было влияние Н. М. Карамзина, воззрения которого явились отправным моментом в собственных размышлениях поэта, а поэтические опыты оказали воздействие на представления Батюшкова о современном стиле и языке в поэзии, став одним из примеров «легкого рода поэзии».

Поэтическое творчество этого периода почти целиком подражательно. Большинство стихотворений этих лет были для Батюшкова еще усвоением чужой мысли, чужих образов, — и чаще всего даже переводом целого стихотворения (причем, вполне в духе своего времени и его особых задач, поэтический перевод рассматривался им как важное средство обогащения родной поэзии и языка).

2

Переезд Батюшкова в Москву в конце 1809 г. служит вехой нового периода в его творчестве. Сближение с группой московских литераторов, объединившихся вокруг Карамзина, начавшаяся дружба с Вяземским и Жуковским, ощущение среды родственной ему по духу, близкой по пониманию задач поэзии, ее назначения, наконец, признание и высокая оценка его поэтического таланта, которые он здесь нашел, — все это создавало самую благоприятную атмосферу и предопределило творческий подъем 1810—1812 гг.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 224. (Далее: В. Г. Белинский).

² Там же, стр. 143.

³ Там же, стр. 252.

Именно в эти годы Батюшковым были созданы произведения, заслужившие ему славу «певца любви», «певца забавы»,⁴ славу «беспечного поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения».⁵

Большая часть стихотворений этого времени, как и предшествующих лет, — переводы и в первую очередь переводы из Парни. Не стремясь к точности перевода и даже называя свои стихотворения не переводами, а «подражанием», Батюшков добивался верности в передаче стиля и ритма стихотворений Парни, усвоения русским поэтическим языком их легкости, изящества и грации, находя порой «смелые и счастливые» (по выражению Пушкина) соответствия образам и стилистическим оборотам подлинника. Среди переводов этого времени необходимо отметить «Радость» (1810) — подражание Дж. Касты и оставшийся в бумагах поэта и опубликованный только в 1955 г. перевод с итальянского «Рыдайте, амуры и нежные грации...» (около 1810 г.). Оба они интересны по своему размеру — «Радость» написана двустопным амфибрахией без рифм, второе стихотворение представляет своеобразное сочетание амфибрахия и дактиля в четырехстопном размере, также без рифм. Вообще такие размеры — редкость у Батюшкова, кроме названных стихотворений, они употреблены им только трижды — в «Источнике» (1810), «Песни Гаральда Смелого» (1816) и в элегии «Гециод и Омир соперники» (1816—1817). Всех их объединяет не только необычность размера, но главное — своеобразная экзотика материала. Можно думать, что именно особенности тем заставляли Батюшкова обращаться к новым, непривычным для него ритмам.

Гармоническое движение темы «Радости», цельность и замкнутость ее художественного выражения, звуковая гармония стихотворения, отмеченные Пушкиным,⁶ позволяют отнести его к числу лучших, наиболее завершенных произведений Батюшкова этого времени.

Но наиболее характерным для этого периода явилось его стихотворное послание к Жуковскому и Вяземскому «Мои пенаты» (1811). Оно полнее всего воплотило сложившийся у Батюшкова в те годы идеал скромной независимой жизни, чуждой суеты и роскоши, и неотделимый от этого идеала культ любви, дружбы и поэзии. В «Моих пенатах» особенно ярко выразился светлый эпикуреизм Батюшкова, составлявший характернейшую черту первого периода его поэзии («Веселый час», «Ложный страх», «Элизий», «Привидение» и др.). Несомненно, что особенная яркость и выразительность этого стихотворения обусловлены той формой, которую избрал поэт — формой дружеского послания, жанра подчеркнуто-интимного, в котором поэт представлял читателю не в минуту высокого вдохновения, не как выразитель великих и вечных истин, а как бы по-домашнему, в задушевной дружеской беседе. Хотя послание представляет собой один из распространеннейших жанров поэзии классицизма, однако «Мои пенаты» ведут свою родословную не от русского классицизма — ничего подобного им в русской поэзии до Батюшкова не было. Образцом для него явилось одно из посланий Грессе (1709—1777), его «Chartreuse».⁷ «Моими пенатами» Батюшков ввел в русскую поэзию новую поэтическую форму, чрезвычайно далекую от посланий классицизма, характерные черты которых Белинский определил следующим образом: «Они всегда были длинны и скучны и почти всегда писались шестистопными ямбами».⁸ Легкость и

⁴ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1937, стр. 72, 114. (Далее: Пушкин).

⁵ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 240.

⁶ «Вот батюшковская гармония», — заметил он по поводу «Радости» на полях «Опытов» (Пушкин, т. XII, стр. 279).

⁷ Обитель (франц.).

⁸ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 189.

краткость размера (трехстопный ямб), изящная свобода стиля, гармония стиха прекрасно передавали основное настроение стихотворения, которое, по словам Пушкина, «дышит каким-то упоением роскоши, юности и наслаждения — слог так и трепещет, так и лется — гармония очаровательна».⁹ «Пенаты» вызвали целый ряд подражаний, среди которых ответные послания Жуковского и Вяземского к Батюшкову, «Городок» Пушкина и др.

В письме к Вяземскому, объясняя название своего послания, Батюшков так излагал его замысел: «Я назвал послание свое посланием к Пенатам, потому что их призываю в начале, под их покровительством зову к себе в гости и друзей, и девок, и нищих и, наконец, умирая, желаю, чтоб они лежали и на моей гробнице» (III, 183). Так переводилось автором его стихотворение на язык трезвой и холодной прозы. Между тем на языке поэзии это самое содержание представляло совершенно преображенным. «Нищий» преобразуется в стихотворении в старого искалеченного войнами солдата, вспоминающего под звон «двухструнной балалайки» старые походы и их героев; «девки» — в «прелестницу» Лилету с «кудрями золотыми» и голубыми очами. Но более всего преображенным явился в этом послании образ самого автора. Герой послания — огнюдь не двойник автора, а скорее воплощение той цельности и гармонии, которые для автора всегда были недостижимым идеалом, увлекавшим его прежде всего полной противоположностью его собственному характеру. Вся ранняя поэзия Батюшкова пронизана идеалом изящного эпикуреизма, скромного, умеренного наслаждения красотой, любовью, поэзией — и «Мои пенаты» явились наиболее полным и художественно выразительным его воплощением. Образ поэта, героя этого послания, еще целиком принадлежит условному поэтическому миру. Как и образ «пастушки» Лилы, он является данью представлению о «красивой» поэзии, в которой неуместны простота жизни и простота прозы.¹⁰ «Моим пенатам» суждено было стать завершением первого периода творчества Батюшкова. Неустойчивое равновесие, в котором находились для него два различных и мало соприкасающихся между собой мира — мир действительности и мир поэзии, — было нарушено историческими событиями 1812 г. Перед надвинувшейся народной трагедией не устоял изящный мирок его поэзии, так же как и служивший его основой эпикуреизм.

3

Все, что Батюшков видел в дни войны, глубоко потрясло самые основы его мировоззрения. «Москвы нет! Потери невозвратные! Гибель друзей, святыня, мирное убежище наук, все осквернено шайкой варваров! Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа, который гордился именами Генриха и Фенелона. Сколько зла! Когда будет ему конец? На чем основать надежды? Чем наслаждаться?..» (III, 205—206), — писал он Вяземскому в октябре 1812 г. Тогда же он признавался Гнедичу: «Ужасные происшествия нашего времени, происшествия, случившиеся как нарочно перед моими глазами, зло, разлившееся по лицу земли во всех видах, на всех людей, так меня поразило, что я на силу могу собраться с мыслями... я видел, видел целые семейства всех состояний, всех возрастов в самом жалком положении: я видел то, чего ни в Пруссии, ни в Швеции видеть не мог: переселение целых губерний!

⁹ Пушкин, т. XII, стр. 274.

¹⁰ «Стихи твои слишком мало украшены, слишком похожи на перевод, на прозу, — писал Батюшков Гнедичу по поводу его перевода девятой песни «Илиады» в августе 1811 г., т. е. как раз во время сочинения «Пенатов» (К. Н. Батюшков, Сочинения в 3 томах под ред. Л. Н. Майкова, т. III, СПб., 1885—1886, стр. 141. — Ссылки на письма и статьи даются в тексте по этому изданию).

Видел нищету, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны и с трепетом взирал на землю, на небо и на себя» (III, 208—209).

Впечатления виденного стали основой послания Батюшкова «К Дашкову» (1813), рисующего опустошение и разгром Москвы. В первой части послания — те же образы, а порою и те же выражения, что в только что приведенных отрывках из писем поэта — «море зла», «гибельны пожары», отчаяние «бледных матерей», из «милой родины изгнанных», погрязшая святыня Москвы, могилы друзей. Все стихотворение построено на резких контрастах — «богачей, бегущих в рубищах изданных», златоглавой Москвы — богатой и великолепной столицы России — и развалин, в которые она была обращена:

Лишь угли, прах и камней горы,
Лишь груды тел кругом реки,
Лишь нищих бледные полки. . .¹¹

Принцип контраста лежит и в основе композиции послания, вызванного, по-видимому, обращенной к Батюшкову просьбой Д. В. Дашкова не прерывать своих занятий поэзией:

А ты, мой друг, товарищ мой,
Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!

(154)

Поэту же, воочию столкнувшемуся с ужасными картинами народного бедствия («Я видел море зла. . . Я видел сонмы богачей, бегущих. . . Я видел бледных матерей. . . Я на распуте видел их. . .!»), — настойчиво повторяет он), самый вызов друга представляется чем-то почти кощунственным:

Среди военных непогод,
При страшном зареве столицы
На голос мирных цевницы
Сзывать пастушек в хоровод!
Мне петь коварные забавы
Армид и ветренных цырюлей
Среди могил моих друзей,
Утраченных на поле славы! . .

(154)

Мир прежней поэзии Батюшкова не выдержал столкновения с реальной народной и исторической катастрофой. Поэт радости и наслаждения отступил в Батюшкове перед человеком и патриотом:

Нет, нет! Пока на поле чести
За древний град моих отцов
Не понесу я в жертву мести
И жизнь, и к родине любовь. . .
Мой друг! дотоле будут мне
Все чужды музы и хариты,
Венки, рукой любви свиты,
И радость шумная в вине!

(154)

После этого стихотворения Батюшков-поэт замолк более чем на год, обратившись к поэзии лишь по возвращении из заграничного похода русской армии.

¹¹ К. Н. Б а т ю ш к о в, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1964, стр. 154. (Стихотворения Батюшкова цитируются по этому изданию. Далее ссылки даются в тексте).

Отечественная война для Батюшкова явилась полным крушением того культа Франции, как самой просвещенной страны Европы, который был воспринят им по наследству от XVIII в. Следствием этого было разочарование в просветительной философии, идеи которой о «свободе», о «человеколюбии» в свете «ужасных», «неистовых поступков» французских «вандалов» в Москве теряли для него весь свой высокий и гуманный смысл. «... La grande nation! Le grand homme! Le grand siècle! Все пустые слова, мой друг, которыми пугали нас наши гувернеры», — писал он Гнедичу из Франции (III, 256), а еще ранее, в цитированном уже письме от октября 1812 г., признавался ему же: «Ужасные поступки вандалов или французов в Москве и ее окрестностях, поступки, беспримерные и в самой истории, вовсе расстроили мою маленькую философию...» (III, 209). Исторические события лишали почвы философию эпикуреизма, которой отмечен весь первый период жизни и творчества Батюшкова. Между тем отчаянные вопросы его в письме к Вяземскому в самом начале войны («На чем основать надежды? Чем наслаждаться?») были отнюдь не риторическими вопросами. Решение их для самого себя было насущной необходимостью, ибо рационалистический закат просветительской философии, полученный поэтом в юности, требовал четкого сознания моральной программы, служащей основой жизненного поведения. Итогом длительной духовной работы явилась статья Батюшкова «Нечто о морали, основанной на философии и религии» (1815), и ряд стихотворений, отразивших те выводы, к которым он пришел.

Чтобы жить в этом мире хаоса и разрушения, говорит Батюшков, человеку необходима надежная нравственная идея. Между тем такой нравственной основы философия человеку дать не способна — ни светские моралисты, видевшие в основе всех поступков человека корысть и эгоизм; ни стойки, мораль которых основана на проповеди подавления страстей; ни последователи Эпикура, столь многочисленные среди французских философов XVIII в., сводившие все потребности души и сердца к потребности наслаждения. Ни одна из этих систем не давала ответа на вопрос — «на чем основать надежды». Такой ответ найден был поэтом в морали, основанной на откровениях христианской религии: «... человек есть странник на земле... чужды ему грады, чужды веси, чужды нивы и дубравы: гроб — его жилище во век. ... Человек, сей царь лишенный венца, брошен сюда не для щастия минутного; ... одна святая вера ... изводит его невинно из треволений жизни и никогда не обманывает, ибо она переносит в вечность все надежды и все блаженство человека» (II, 135—136).

Это аскетическое мировоззрение выразилось в одном из сильнейших стихотворений Батюшкова этого времени — его послании «К другу» (1815), которое ставит те же мучащие поэта вопросы:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?...
(195)

Но где, скажи, мой друг, прямой сияет свет?
Что вечно чисто, непорочно?
(197)

Юношеское увлечение радостями жизни («Мы область призраков обманчивых прошли, Мы пили чашу сладострастья») исчезло «в буре бед»; время не щадит ни красоты, ни прелести, ни любви, ни дружбы, и поэт в ужасе восклицает:

Минутны странники, мы ходим по гробам,
Все дни утратами считаем,

На тщетные вопросы смятенной души безмолвием отвечала поэту вся «опытность веков», вся человеческая мудрость. Одна лишь вера «пролила: спасительный елей в лампаду чистую надежды». Поэт нашел истину и: обрел надежду в религиозной вере. Заключительная строфа стихотворения, однако, потрясает читателя холодом и мертвенностью обретенной истины:

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:
Ногой надежною ступаю
И, с ризы странника свергая прах и тлен,
В мир лучший духом возлетаю.

(197)

Восприятие земной жизни с ее тревогой, радостями и горем лишь как приготовления к переходу в иной, «лучший», мир в той или иной степени отразилось в элегиях «Умиравший Тасс», «Тень друга» и «Надежда»; но в последней уже не в том мрачном и безотрадном виде, в каком оно предстало в послании «К другу», а гораздо более мягко — как мысль о доверии к Провидению, мысль о творце, как вдохновителе и источнике всех лучших движений и свойств души человека.

Мой дух! доверенность к творцу!
Мужайся; будь в терпении камень.
Не он ли к лучшему концу
Меня провел сквозь бранный пламень?
... Он нам источник чувств высоких,
Любви к изящному прямой
И мыслей чистых и глубоких!..

(195)

Это уже не религиозный аскетизм послания «К другу», который, если бы полностью подчинил себе поэта, должен был бы привести его к отказу от поэзии, поскольку она является выражением жизни в разнообразии конкретных ее проявлений. Религиозное чувство, выразившееся в «Надежде», уже не отвергало земную жизнь — поэт видит в ней не презренную помеху, а приготовление к будущей жизни. Значение этого стихотворения для Батюшкова указано самим поэтом — оно открывает отдел элегий — важнейший отдел сборника его стихов («Опыты», т. II, 1817) как выражение жизненного сгедо автора, тех воззрений на жизнь, которые сложились у него в это время.

4

В 1816 г. в «Вестнике Европы» появилось несколько статей Батюшкова, посвященных вопросам поэзии, — «Ариост и Тасс», «Петрарка», «О впечатлениях и жизни поэта», вошедших в первый том его «Опытов в стихах и прозе» (1817). Затронутые в них вопросы очень важны и характерны для начала русского романтического движения. Выказанные в них идеи, воплощенные и в ряде поэтических произведений Батюшкова, оказали свое воздействие на дальнейшее развитие русской поэзии, отразившись в сознании и творчестве целого ряда поэтов.

Важнейшей из этих статей является статья «О впечатлениях и жизни поэта». Она представляет собой попытку определить сущность поэтической деятельности и выяснить те моменты, которые формируют поэта. Батюшков считал, что поэзия, точнее поэтическое начало, чувство поэзии, как «сочетание воображения, чувствительности, мечтательности», в боль-

шей или меньшей степени свойственно каждому человеку, «более или менее входит в состав души человеческой»; но «поэзия нередко составляет и муку и услаждение людей, единственно для нее созданных» (II, 118). Поэты, по словам Батюшкова, — «люди щастливо рожденные, которых природа щедро наделила памятью, воображением, огненным сердцем и великим рассудком, умеющим давать верное направление памяти и воображению». Однако эти качества, составляя натуру поэта, не являются еще определяющими. Они суть лишь предпосылки рождения поэта, поэтом же делает прежде всего способность, которую Батюшков определил как «деятельную чувствительность», как потребность и способность передать в слове (или в красках или звуках) свои чувства и мысли, «все тайные помышления, всю свежесть... мечтания». Именно эта способность — «дар выражаться», «искусство выражения» — делает человека с поэтическими задатками поэтом. Благодаря этой способности человек «оставляет вернейшие следы в обществе и имеет на него сильное влияние. Без него не было бы ничего продолжительного, верного, определенного: и то, что мы называем бессмертием на земле, не могло бы существовать» (II, 119). Эта способность самовыражения в поэте не всегда постоянна и одинакова. Особенно сильна она в редкие, но наиболее плодотворные минуты вдохновения, приготовлением к которым служит вся жизнь поэта: «... все предметы, все чувства, все зримое и незримое должно распалать его душу и медленно приближать сии ясные минуты деятельности, в которые столь легко изображать всю историю наших впечатлений, чувств и страстей» (II, 119). На таком понимании вдохновения и творчества основаны и два важнейших требования, предъявляемых Батюшковым к тому, кто решил посвятить себя поэзии, искусству. Первое из них требует от поэта полного посвящения себя искусству, которое должно быть для него не приятным отдыхом в часы досуга, но делом всей жизни: «Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть искусство. Поэзия, осмелюсь сказать, требует всего человека» (II, 120). Второе требование или, вернее, правило жизни поэта устанавливало тесную зависимость между жизнью и творчеством. Оно утверждало необходимость искренности и правды в поэзии: «Живи как пишешь, и пиши как живешь. *Talis hominibus fuit oratio, qualis vita.* Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы» (II, 120). Однако эта формула требовала от поэта не только искренности в выражении, но и искренности перед самим собой, ясного отчета во вкусах, сформированных не воспитанием или привычкой, а собственной интуицией, художественным чутьем. Следовательно, это было также требование самоотчета, самопознания — и самовоспитания, подчинения всей жизни своему осознанному таланту, ибо «образ жизни действует сильно и постоянно на талант». Батюшков в этой статье впервые в русской литературе ставил вопрос о творчестве поэта как отражении его индивидуального опыта и его творческой индивидуальности — и в то же время как отражении объективных жизненных условий, сформировавших эту индивидуальность, подготавливая тем самым обсуждение проблемы национальности, народности литературы, которое вскоре будет начато романтической критикой.

Вопросы, затронутые в этой статье, глубоко волновали поэта. Размышлениями о них проникнуты уже ранние его стихотворения, например, послание «К Тассу» (1808), «Скальд» (1809—1811). Но особенно сильно звучат они в послании к И. М. Муравьеву-Апостолу и в двух элегиях — «Гезиод и Омир соперники» (1816—1817) и «Умирающий Тасс» (1817). Все они более или менее близки по времени создания к статье «О впечатлениях и жизни поэта».¹²

¹² Близки к ним и два стихотворения 1817 г., обращенные к В. А. Пушкину, — «Тот вечно молод, кто поэт...» и «Чутьем поэзию любя...»

Мысль о силе и свежести первых жизненных впечатлений и воспоминаний родной природы в душе поэта, который «от юности до серебряных власов лелеет в памяти страну своих отцов» (187), — со ссылками на жизнь и творчество Ломоносова, Державина, Дмитриева, составляет основу послания к Муравьеву-Апостолу, так же как и мысль о верности поэта своему призванию. В превратностях судьбы или взысканный fortuneй, он

... музам и себе нигде не изменит.
В самом молчании он будет все пиит.
В самом бездействии он с деятельным духом
Все сильно чувствует, все ловит взором, слухом
Всем наслаждается, и всюду, наконец,
Готовит Фебу дань его грядущий жрец.

(187)

Эта мысль о душевной стойкости и силе поэта в несчастье стала центральной мыслью двух элегий — «Гезиод и Омир соперники» и «Умирающий Тасс». Первая из них — перевод элегии Мильвуа «Combat d'Homère et d'Hésiode», оказавшейся удивительно близкой к настроениям и мыслям переводчика. Но в переводе Батюшкова некоторые акценты были усилены. Образ Гомера, в элегии Мильвуа почти равнозначный образу Гезиода, в интерпретации Батюшкова становится преобладающим, почти противостоящим Гезиоду как воплощение представлений Батюшкова о судьбе поэта в мире, которые он так сформулировал в статье о Петрарке: «Великое дарование и великое страдание — почти одно и то же» (II, 165). Гомер Батюшкова «слепец всевидящий», «земли и неба обладатель», бездомен, нищ и сир, его высокие песнопения встречают равнодушие и непонимание толпы; его признание, его слава приходит тогда, когда его земной путь — путь страданий и скорби, встреченных с терпением и мужеством великой души, — был уже окончен. Образ Тассо в элегии «Умирающий Тасс» дан в соответствии не только с представлением Батюшкова о судьбе поэта, но и с новыми его религиозно-философскими взглядами.

Обе элегии оставили заметный след в русской поэзии как по своей теме, так и по особенностям своей формы. Батюшков в них (так же как, по-видимому, и в недошедшей до нас элегии «Овидий в Скифии», над которой он работал в 1816 г.) впервые, точнее одновременно с Н. И. Гнедичем, в 1816 г. окончившим свою поэму «Рождение Гомера», ввел в русскую поэзию тему поэта как тему героическую и трагическую, предвосхищая романтическую ее трактовку и явившись в ней предшественником Дельвига, Кюхельбекера, Пушкина. Кроме того, элегия «Умирающий Тасс», при всей декларативности и риторичности ее основного тона, определила форму одного из значительнейших произведений Пушкина 20-х годов — его элегии «Андрей Шенье» (1825).¹³

Элегия «Гезиод и Омир соперники» была высоко оценена Пушкиным: «Вся элегия превосходна — жаль, что перевод».¹⁴ Особенно отмечены им были следующие стихи вступительной части, написанные не ямбами, как основная часть элегии, а четырех- и трехстопным амфибрахией:

Коней отрешите от тягостных уз
И в стойлы прохладны ведите;
Вы, пылью и потом покрыты бойцы,
При пламени светлом вздохните,
Внемлите народы, Элады сыны,
Высокия песни внемлите!

¹³ По-видимому, не без влияния Батюшкова возник замысел еще одного пушкинского произведения — его послания «К Овидию» (1821).

¹⁴ Пушкин, т. XII, стр. 267.

И размер, и самые образы этого отрывка свидетельствуют, что именно у Батюшкова нашел Пушкин ритмы своей исторической баллады «Песнь о вешем Олеге» (1822).

5

В 1814—1816 гг. сформировались взгляды Батюшкова и на эпическую поэзию. Эпоею он всегда считал высшим и труднейшим родом в поэзии, доступным лишь сильнейшим, гениальным поэтам, ярчайшими представителями которых он не случайно почитал Гомера и Тасса — создателей языческого и христианского эпоса. Но только в 1814—1816 гг. сложилось его твердое убеждение, что «описание нравов народных и обрядов веры есть лучшая принадлежность эпоеи» (II, 156), что интерес ее заключается более всего в столкновении разных народностей, изображенных во всем своеобразии национальной характерности. Этой мысли подчинен разбор поэмы Тассо в статье 1815 г. «Ариост и Тасс». Ею же пронизано и суждение Батюшкова о повести М. Н. Муравьева «Оскольд», которую он высоко ценил; сюжет ее, по его мнению, отвечал двум важнейшим требованиям эпического повествования, ибо в ней «действие происходит в России во времена отдаленные, которые поэту столь удобно украшать вымыслами и цветами творческого воображения» и сюжет ее дает возможность показать представителей трех народов: «Оскольд, товарищ Руриков, поклоняется Одну, сему кровавому божеству скандинавов, которых и жизнь, и суеверия ознаменованы были мрачною поэзиею. Спутники Оскольдовы имеют, или могут иметь, свои предания, как славяне имеют свою веру, и от сего рождается приятное разнообразие, истинная принадлежность эпоеи» (II, 81—82). Этот сюжет увлек и самого Батюшкова, который в 1817 г. собирался писать эпическую поэму о Рюрике и начинал собирать для нее материалы (III, 439). Тогда же была задумана им еще одна поэма, «Русалка», сказочно-фантастический сюжет которой разворачивается на фоне похода киевлян, предводимых Оскольдом, на Царьград. Замысел подобной поэмы, в которой фантастика сочеталась бы с народнохарактерным элементом, в 1816—1817 гг. Батюшков настойчиво внушал Жуковскому, стараясь его «разъярить на поэму» (III, 466). Представление об эпосе как сочетании фантастики легендарных времен и национального колорита воспринял от Батюшкова и юный Пушкин, первая поэма которого «Руслан и Людмила» явилась лучшим воплощением идей Батюшкова — неслучайно последний так пристально следил за работой Пушкина. Столь своеобразное понимание эпоеи, в котором акцент с героев, носителей общечеловеческих добродетелей и доблести, переносился на их национальную характерность, на яркость и контрастность изображения обычаев и веры каждого народа, позволяет видеть в Батюшкове одного из первых выразителей того понимания народности, которое оплодотворило литературное движение начала 20-х годов, став одним из лозунгов русского романтизма.

Сам Батюшков не смог создать крупного эпического произведения, которое могло бы воплотить его взгляды. Однако отражением этих воззрений, столь характерных для последних лет творчества Батюшкова, явились две его исторических элегии — «На развалинах замка в Швеции» (1814) и «Переход через Рейн» (1816). В обеих перед читателем развертываются картины далекого исторического прошлого норманнов и германских племен. Элегический характер им придает то, что эти картины рождены воображением поэта, которое «следы протекших лет и славы», найденные в настоящем, оживляет в звуках и красках:

Там пели звук мечей и свист пернатых стрел,
И треск щитов, и гром ударов,

Кипящу брань среди опустошенных сел
 И грады в зареве пожаров;
 Там старцы жадный слух склоняли к песни сей,
 Сосуды полные в десницах их дрожали,
 И гордые сердца с восторгом вспоминали
 О славе юных дней.

(«На развалинах замка в Швеции», 174)

Однако самая широта этих картин, воссоздающих жизнь прошлых времен, свидетельствует, что творчество Батюшкова-элегика вступало в какую-то новую фазу, что стремление поэта «дать новое направление» своей музе и «область элегии расширить» (III, 448) соответствовало возможностям его разившегося таланта. Особенно характерна в этом смысле вторая из названных элегий — «Переход через Рейн», которую Пушкин расценил как «лучшее стихотворение поэта — сильнейшее и более всех обдуманное».¹⁵ Построенная как размышления поэта — участника европейского похода русской армии в 1813—1814 гг., она отразила весьма симптоматичное изменение авторской позиции, отношения поэта к миру и ощущения его в мире. До сих пор любая элегия Батюшкова была отражением внутреннего мира поэта, воспринятого как мир неисчерпаемых поэтических богатств. Поэтические глубины этого микрокосма до сих пор позволяли Батюшкову в его элегиях ограничиваться духовной жизнью личности в ее неповторимости. Даже там, где «я» поэта сменяется «мы» и «нам», они означают лишь распространение чувств и мыслей героя элегии на маленький кружок едино с ним чувствующих и мыслящих друзей, — например, в элегии «Веселый час» или в поздней «К другу». Не то — в рассматриваемой нами элегии. Начало ее обычно — это все тот же голос поэта, его чувства при виде славных исторических мест, его воспоминания:

О радости! Я стою при Рейнских водах!
 И, жадные с холмов в окрестность броса взоры,
 Приветствую поля и горы,
 И замки рыцарей в туманных облаках,
 И всю страну, обильну славой,
 Воспомянем древних дней. . .

(209)

Эти «воспоминания» — о римских завоевателях и кочующих германских племенах, о рыцарском средневековье, его славе и его певцах и о недавних днях «падения народной славы», «стыда и плена» рейнских берегов «под орлами Аттилы нового», Наполеона, — принадлежат еще герою элегии. Но герой этот — один из числа огромной русской армии, частица огромного целого, и здесь, в Германии, он чувствует себя не носителем особенного, неповторимого духовного мира, но маленькой частицей народного единства, представителем своего народа. И здесь, впервые в творчестве Батюшкова, звучит «мы», обозначающее вневличное, народное начало:

И час судьбы настал! Мы здесь, сыны снегов,
 Под знаменем Москвы, с свободой и громами! . . .
 Стеклись с морей, покрытых льдами,
 От струй полуденных, от Каспия валов,
 От волн Улеи и Байкала,
 От Волги, Дона и Днепра
 От града нашего Петра,
 С вершин Кавказа и Урала!
 . . . Мы здесь, о Рейн, здесь! Ты видишь блеск мечей!
 Ты слышишь шум полков и новых коней ржанье,
 «Ура» победы и взыванье
 Идущих, скачущих к тебе богатырей.

(210—211)

¹⁵ Пушкин, т. XII, стр. 283.

Благодаря этому изменению точки зрения — включению героя элегии в число этого множества — вторая половина стихотворения, что необычно для Батюшкова, представляет уже не действительность, преломленную в восприятии поэта, героя элегии, и как бы пересозданную его воображением («мечтой»), но действительность объективную, со всей игрой красок, звуков, движения и деятельности — конкретные детали жизни военного лагеря:

Какой чудесный пир для слуха и очей!
Здесь пушек светла медь сияет за конями,
И ружья длинными рядами,
И стяги древние средь копий и мечей.
... Там слышен стук секир — и пал угрюмый лес!
Костры над Рейном дымятся и пылают!
И чаши радости сверкают,
И клики воинов восходят до небес!

(211)

Но, кроме точности деталей современного — а не условного — вооружения и лагерного быта («пушек светла медь», «ружья длинными рядами», «там точит пеший штык стальной», «светлу сталь копья» и пр.), с помощью которых поэт создает объективную картину, следует указать еще одну характерную черту этой элегии — попытку Батюшкова с помощью такой же точной и выразительной детали придать своей картине национальный колорит. Как уже отмечено выше, важнейшим признаком народа для Батюшкова были вера и своеобразие религиозных обрядов — и именно их он использовал в изображении русского войска, представив богослужение на поле, под открытым небом. Однако интересно задуманное и даже внешне живописное описание богослужения оказалось мало выразительным в отношении национального колорита — оно еще очень сглажено стилистически, еще лишено тех красок народного языка, которыми обогатило поэзию лишь творчество Пушкина. И все же такие находки, как «медный крест» на груди воина, вспоминающего над Рейном «реку своих родимых мест», свидетельствуют о первых шагах Батюшкова в поисках новых стилистических средств, которые соответствовали бы его стремлению «область элегии расширить».

6

Размышления о религии, о верованиях и обрядах как о важнейшей характеристической черте, отличающей один народ от другого, и даже более того — как о характеристической черте той или иной исторически сложившейся культуры отразились еще в одной сфере творческих интересов Батюшкова — в его интересе к античной поэзии, в увлечении греческой антологией прежде всего.

Точность перевода, верность передачи античного подлинника была для Батюшкова законом и в первый период его творчества, но это требование точности диктовалось не пониманием своеобразия и неповторимости культуры и мирозерцания древних, а унаследованным от классицизма взглядом на античную поэзию как на недостижимый образец искусства, как на источник поэтических тем, образов и символов, равно пригодных для поэзии всех времен. В период после 1813 г. поэзия древних особенно привлекла его внимание своей противоположностью мирозерцанию поэзии христианского мира. Так, в статье 1815 г. «Петрарка», рассматривая тему любви к Лауре в поэзии Петрарки и сравнивая ее с любовной поэзией Анакреона, Катулла, Проперция, Овидия и др., Батюшков сделал ряд чрезвычайно интересных наблюдений, касающихся соотношения художественных особенностей античной поэзии с ее мировоззрением. Противопоставляя Петрарку поэтам древней Греции и Рима, он писал о последних:

«Древние стихотворцы были идолопоклонники; они не имели и не могли иметь сих возвышенных и отвлеченных понятий о чистоте душевной, о непорочности, о надежде увидеться в лучшем мире, где нет ничего земного, преходящего, низкого. Они наслаждались и воспевали свои наслаждения; они страдали и описывали ревность, тоску в разлуке или надежду близкого свидания. Слезы горести или восторга, некоторые обряды идолопоклонства, очарования какой-нибудь волшебницы (любовь всегда суеверна), воспоминания о золотом веке и вечные сожаления о юности, улетающей как призрак, как сон, — вот из чего были составлены поэмы древних, вот почему в их творениях мы видим более движения и лучшее развитие страстей, одним словом — более драматической жизни, нежели в одах Петрарки... Но после смерти всему конец для поэта...» (II, 161; курсив наш, — *Ред.*). Как видим, Батюшков, даже превознося — в соответствии со своими новыми моральными и религиозными воззрениями — поэзию Петрарки, остался верен тому, что увлекало его в поэзии древних, отметив как важнейшие ее достоинства ее драматизм, живость развития страстей, верность и естественность передачи чувств и душевных движений. Не менее характерно, что все эти особенности античной поэзии были осмыслены поэтом как одно из проявлений религиозного миросозерцания древних, глубоко отличного от миросозерцания христианской эпохи. Важнейшее различие между ними Батюшков видел в глубокой противоположности взглядов двух эпох на жизнь человека — если основу христианской религии составляет вера в вечную жизнь за гробом, в то, что подлинная жизнь человека начинается лишь после его смерти, то для религиозного сознания античного мира характерно убеждение, что «после смерти всему конец», что только жизнь дарит радости и наслаждения, что даже и горести ее отрадны в сравнении с тем «ничтожеством», которое ожидает человека после смерти.

Но более всего Батюшкова в греческой антологии привлекли стихотворения, изображающие разнообразные оттенки любви — таковы превосходно переведенные им эпиграммы Гедила (III в. до н. э.) «Свершилось: Никагор и пламенный Эрот» и Павла Силенциария (VII в. н. э.) «Сокроем навсегда от зависти людей», «В Лаисе нравится улыбка на устах», «Тебе ль оплакивать утрату юных дней» и др. Определенность и красота поэтического чувства, лежащего в основе каждого из них, краткость и художественная замкнутость его выражения, совершенство и законченность стиля и удивительная, небывалая до того чистота и красота антологического стиха этих переводов сразу же выдвинули их в число выдающихся явлений русской литературы начала 20-х годов.¹⁶ Белинский считал переводы из антологии важнейшей заслугой Батюшкова перед русской поэзией, ибо в них Батюшков «первый на Руси создал антологический стих, только разве по языку и то весьма немногим уступающий антологическому стиху Пушкина»; «до Пушкина ни один поэт, кроме Батюшкова, не в состоянии был показать возможности такого русского стиха. После этого Пушкину стоило не слишком большого шага вперед начать писать такими антологическими стихами, как вот эти:

Счастливый юноша, ты всем меня пленил:
Душою гордою и пылкой, и незлобной,
И первый младости красой женоподобной».¹⁷

Размышления о характере и особенностях античной поэзии плодотворно сказались и в собственном творчестве Батюшкова, особенно в его

¹⁶ См. об этом: Н. В. Фридман. Творчество Батюшкова в оценке русской критики 1817—1820 гг. «Ученые записки МГУ», 1948, вып. 127, № 3, стр. 179—199.

¹⁷ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 225, 226.

элегиях 1815 г. Стихотворения эти — «Мой гений», «Разлука», «Таврида», «Пробуждение», «Элегия» («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...») — выделяются в творчестве Батюшкова своим глубоким лиризмом, искренностью чувства и единством и цельностью его художественного выражения. Они свидетельствуют, что для Батюшкова-поэта начался период творчества, ознаменованный новым пониманием сущности и задач поэзии.

В батюшковских элегиях 1814—1817 гг. в сравнении с стихотворениями раннего периода привлекает их завершенность, ясность и единство лежащей в их основе художественной идеи, свидетельствующие об огромном прогрессе Батюшкова как художника. Особенно ясно видно это при сопоставлении таких двух элегий, как «Воспоминание» (1809) в ранних редакциях и возникшей при ее переработке для «Опытов» элегии «Выздоровление» (1817). Первые редакции «Воспоминания» включали в себя очень разные по своему характеру темы, объединенные чисто внешним мотивом воспоминания о прошлом, о Гейльсбергском сражении 1807 г., о своем ранении и медленном возвращении к жизни, о любви к Эмилии. При подготовке издания «Опытов» Батюшков на 60 стихов сократил стихотворение, оставив в нем лишь военную тему, благодаря чему оно стало гораздо более цельным и поражает необычайной драматичностью развития, красотой и какой-то роскошью образов, музыкальностью и гармонией стиха.

7

К 1816 г. относится и одно из самых значительных литературно-критических выступлений Батюшкова — его «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», произнесенная на заседании Общества любителей российской словесности при Московском университете при избрании его членом Общества и явившаяся для своего времени важной поэтической декларацией.

«Речь» Батюшкова мало привлекала к себе внимание исследователей литературного движения начала XIX в., возможно не без косвенного влияния Белинского, пренебрежительно отозвавшегося о ней в цикле статей о Пушкине. Белинского не удовлетворяло отсутствие в «Речи» критического элемента при оценке ряда писателей конца XVIII — начала XIX в. Но цель этой речи была не в критике. Целью ее было утверждение права «легкой» поэзии на равное с высокой, «важной» поэзией значение в развитии словесности и языка. Батюшков в своей речи обобщил целый ряд явлений в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в., объединив их общим названием «легкой поэзии» (в противопоставлении поэзии «важной»), решительно дав право гражданства этому новому термину, представляющему кальку с французского (*poésies légères* или *poésies fugitives*), так же как и другому — «поэзия эротическая», воспринятому им от Парни, озаглавившего так («*Poésies érotiques*» — любовные стихотворения) первый свой стихотворный сборник (1778). Ссылаясь на историю древних и новейших литератур, Батюшков говорил, что «важные» роды никогда и нигде не исчерпывали всех возможностей поэзии, так же как никогда не были выражением всех потребностей общества. «Греки восхищались Омером и тремя трагиками, велеречием историков своих, убедительным и стремительным красноречием Демосфена; но Вион, Мосх, Симонид, Феокрит, мудрец Феосский и пламенная Сафо были увенчаны современниками» (II, 239). То же происходило и в римской поэзии, славу которой составляют имена не только Вергилия, Горация, Цицерона, но и Катулла, Тибулла, Проперция, и в новейших литературах — итальянской, французской, английской, немецкой, где успехи возвышенной и героической поэзии дополнялись успехами поэзии эротической, говорившей «языком страсти и любви, любимейшим языком муз» (II, 240). То же было и в русской словесности.

Уже Ломоносов, преобразователь русского языка, дал в своем творчестве образцы не только в высоких родах поэзии, но и в поэзии анакреонтической, ибо «сей великий преобразователь нашей словесности знал и чувствовал, что язык просвещенного народа должен удовлетворять всем его требованиям и состоять не из одних высокопарных слов и выражений» (II, 239). Ломоносов и Сумароков положили у нас начала развитию «легкого рода поэзии». Попыты их предшественников были маловажны, замечает Батюшков, ибо «язык и общество еще не были образованы» (II, 241, курсив наш, — Ред.). Эта мысль о неразрывной связи «легкого рода» поэзии с определенным уровнем развития языка и общества чрезвычайно важна для предложенной Батюшковым концепции легкой поэзии. Он неоднократно возвращался к ней, подчеркивая, что и русское общество, и язык, и русская поэзия еще «на походе», что успехи русской словесности не в прошлом, а впереди, в грядущих успехах просвещения в России. Язык — основное средство поэзии — «идет всегда наравне с успехами оружия и славы народной, с просвещением, с нуждами общества, с гражданской образованностью и людкостью» (II, 238). Тем более ощущается эта связь с жизнью общества, с развитием в нем «людкости», т. е. гуманности и гуманных интересов, в словесности и особенно в «легком роде» ее, который «беспрестанно напоминает об обществе; он образован из его явлений, странностей, предрассудков и должен быть ясным и верным его зеркалом» (II, 243). Именно эта черта представлялась Батюшкову определяющей для широкого круга литературных явлений, которые он объединял названием «легкого рода поэзии». Условность и известный эклектизм этого названия («род») прекрасно чувствовал он сам, подчеркивая, что целый ряд «видов, разделений и изменений легкой поэзии» «более или менее принадлежит к важным родам» (II, 241). Действительно, стихотворная повесть и сказка, басня, ода, послание — все эти жанры, к которым относятся примеры легкой поэзии, приведенные Батюшковым, принадлежат к родам, канонизированным поэтикой классицизма — эпическому, лирическому и дидактическому. Указывая на это явление, он первый чутко уловил и отметил характернейший процесс литературного развития конца XVIII — начала XIX в. — начавшееся разрушение жанровой системы классицизма, перерождение жанров, процесс наполнения старых форм новым содержанием, благодаря которому привычные, казалось бы, устоявшиеся жанры в творчестве некоторых современных писателей приобрели новое качество. Это качество Батюшков определил как стремление поэзии «быть ясным и верным зеркалом» жизни современного общества, его странностей, его предрассудков. Именно оно объединило, в представлении самого поэта, столь разнородные по жанру произведения, как стихотворная повесть Богдановича, сказки Дмитриева, басни Крылова и оды Капниста в явление, которое он обозначил термином «легкий род поэзии» и которое по сути своей было началом превращения литературы как искусства из художественного отражения идей общества в верное зеркало его жизни, «нравов», «тайной игры страстей».

Обращаясь к источникам, питавшим дарование и творчество этих писателей, Батюшков указывал два важнейших — знание жизни общества, страстей, нравов и характеров своего времени, во-первых, и владение языком и посильное его обогащение, во-вторых, — ставшие для него критерием достоинства поэтического произведения. Они дополнялись еще одним, чрезвычайно важным требованием — требованием совершенства в языке, слоге, в выражении истины в чувствах. Это последнее требование и обуславливает то представление о поэзии как самоотверженном и постоянном труде, которое с такой силой выразил он, сказав: «Поэзия и в малых родах есть искусство трудное и требующее всей жизни и всех усилий душевных...» (II, 241).

Выход в 1817 г. второго тома «Опытов», содержащего стихотворные произведения Батюшкова, был значительным событием в мире русской поэзии. Это было первое собрание стихотворений поэта, до сих пор разбросанных по разным журналам и поэтическим сборникам. Собранные в одной книге, они впервые предоставляли читателям и критике возможность судить о всем творчестве Батюшкова в целом. Появление второго тома «Опытов» утвердило за ним имя одного из лучших поэтов современности.

Но этот сборник стихотворений был важен еще и тем, что он явился первой попыткой преодолеть традиционное жанровое построение поэтических сборников.¹⁸ Сборник Батюшкова включал в себя три отдела — элегии, послания и смесь. Последний был «смешанным» по своему составу, включавшим все, что не вошло в первые два отдела, — в него вошли басни, сказки, эпиграммы и надписи, хоры, эротические стихотворения. Четкими по своей жанровой структуре были лишь первые два отдела. Однако именно в первом из них, в отделе элегий, ясно выразилось стремление Батюшкова ввести иной, не жанровый принцип построения сборника.

Сравнивая с «*Roésies érotiques*» Парни стихотворения первого отдела «Опытов», можно заметить, что в элегиях Батюшкова отсутствует то единство настроения и сюжета, которое господствует в сборнике Парни, делая его единым художественным целым — историей любви, в которой развитие чувства, во всех его оттенках, прослежено от его начала до угасания. У Батюшкова каждая следующая элегия — это новое настроение, новое чувство, новая мысль. Однако перед нами не просто собрание элегий как стихотворений одного жанра, ничем более между собою не связанных, — они объединены не только признаком жанра, но и особым авторским замыслом. Ключом к пониманию этого замысла является стихотворение «К друзьям», открывающее сборник. И это стихотворение, и порядок входящих в отдел стихотворений свидетельствуют о стремлении Батюшкова к тому, чтобы его поэтический сборник воспринимался читателем как дневник поэта, «история его страстей», его поэтический «журнал». Этим замыслом и определены прежде всего состав и расположение стихотворений в отделе элегий, по преимуществу лирическом. Каждая элегия отражает различные моменты внешней и внутренней биографии поэта, находит себе комментарий в событиях его жизни — или в размышлениях, отраженных письмами и статьями. Порядок стихотворений этого отдела определен даже не хронологией их создания, а хронологией событий внешней и внутренней жизни их автора.

Замысел Батюшкова, напоминая отчасти замысел книги элегий Мильвуа, создавшего в своем цикле элегий историю жизни несчастного поэта, в то же время и существенно отличается от него, ибо в цикле Батюшкова воссоздается не история некоего поэта, а пусть стилизованная, но история души («ума и сердца заблуждения») самого автора, где каждое стихотворение, даже переводное, соотносится с реальными событиями, чувствами и размышлениями жизни реального поэта и человека.

Построение батюшковского сборника — разделение по жанрам и хронологическое (в биографической последовательности) расположение стихотворений в отделе элегий — в дальнейшем было использовано Пушкиным при подготовке первого издания своих стихотворений (СПб., 1826).

¹⁸ См.: И. З. Серман. Поэзия Батюшкова. «Ученые записки ЛГУ», 1939, вып. 3, № 46, стр. 279—280; Б. В. Томашевский, К. Н. Батюшков. В кн.: К. Н. Батюшков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. [М.], 1948, стр. XIII—XIV.

Усложнив жанровое деление сборника, введя в него такие отделы, как стихотворения в антологическом роде, подражания древним, подражания Корану, Пушкин воспринял у Батюшкова характернейшую особенность элегического отдела его «Опытов» построив отдел элегий (как и у Батюшкова открывающий сборник) по принципу лирического дневника. Этот принцип, пожалуй, явственнее всего отражал основную тенденцию жанра элегии, развивающейся в лирику вообще, тенденцию, подмеченную и осознанную уже Батюшковым. Пушкин еще более подчеркнул своеобразный биографизм этого отдела, выставив в оглавлении его (как, впрочем, и всех других отделов книги) даты написания отдельных стихотворений.¹⁹

Поэтическая деятельность Батюшкова, сравнительно кратковременная и небольшая по объему, была очень плодотворна для развития русской поэзии конца 10-х—начала 20-х годов XIX в. Его творчество в целом ряде моментов оказалось созвучно тем исканиям, которые характеризовали литературную жизнь этого периода, поэтому многие его достижения и находки были восприняты и развиты поэтами 20-х годов, его младшими современниками. Чрезвычайно существенно было то, что Батюшков, начав свое поэтическое поприще на уровне большинства поэтов своего времени, сумел выработать в своем сознании и воплотить в творчестве представление о художественном совершенстве, о полноте и завершенности произведения поэзии. Большая часть его стихотворений последнего периода явилась для его младших современников лучшей школой художественного вкуса.

Особенно велико значение Батюшкова в выработке русского антологического стиха, в развитии которого он выступил непосредственным предшественником Пушкина. Он дал русской поэзии звучный и музыкальный поэтический язык, музыкально и ритмически выразительный стих, служившие изображению внутренней жизни человека. Красота душевного движения была для Батюшкова непрерывным условием поэтического, но истина, подлинность переживания стала уже законом его поэзии.

В первый период борьбы за утверждение в литературе, и в поэзии в частности, романтизма большое значение имели также и литературно-критические выступления Батюшкова. Его статьи 1815—1816 гг. в «Вестнике Европы» и речь о легкой поэзии, объединенные затем во второй части «Опытов», представляют собой одно из первых выступлений, пропагандирующих идеи, обозначившие начало романтического движения в русской литературе. В частности, в творчестве Батюшкова впервые прозвучали тема поэзии и тема трагической судьбы поэта в мире, получившие столь сильный отклик в последующий, романтический период русской поэзии, вплоть до лермонтовского стихотворения «Смерть поэта».

Батюшков на несколько лет опередил начавшееся в 20-е годы широкое движение романтизма в русской литературе. Этим определяется плодотворность большинства его начинаний, принятых и развитых поэтами 20-х годов; но этим же обусловлена и неизбежность того, что на открытых Батюшковым путях его вскоре перегнали молодые поэты, так что уже для Белинского в 40-е годы следы влияния Батюшкова на современную поэзию отчетливо ощутимы были лишь в творчестве Пушкина — наиболее близкого и родственного ему по духу поэта.

¹⁹ Б. В. Томашевский среди книг, построенных по схеме «Опытов», называет также «Стихотворения» Е. А. Баратынского (М., 1827) (см.: Б. В. Томашевский. К. Н. Батюшков, стр. XIV). Действительно, стихотворения сборника сгруппированы по тем же разделам, что и у Батюшкова, — элегии, послания, смесь. Однако отдел элегий, разделенный на три книги, построен не по хронологическому принципу, как у Батюшкова и Пушкина, а по тематическому.

Декабризм — широкое идеологическое движение, захватившее в 1816—1825 гг. самые различные стороны общественной жизни. Может быть, ярче всего проявился декабризм в художественной литературе, именно через нее оказав заметное влияние на умонастроение современников и потомков.

Декабристская литература, в частности декабристская поэзия, — явление большое, сложное и неоднородное. Говоря о декабристской поэзии, надо учитывать и хронологическую эволюцию ее, и различие политических и эстетических установок ее представителей.

Можно говорить о большом влиянии декабризма почти на всю современную ему поэзию, о декабристском звучании многих стихотворений поэтов, как будто бы не имевших к декабризму прямого отношения, однако не следует отождествлять декабристскую поэзию с более широким течением — гражданским романтизмом.

В чем же специфика декабристского взгляда на поэзию, каковы же эстетические принципы и установки декабристов?

Поэты-декабристы исходили из того, что высшей и основной задачей литературы является ее гражданское служение. Гражданские стихи писали и Вяземский, и Пушкин, и даже Жуковский, но для этих поэтов вольнолюбие — одна из возможных тем. Поэтому формула «я не поэт, а гражданин» не могла вызывать их сочувствия.

Декабристы же могли писать и элегии, и любовные стихи, но высшей, наиболее значительной и потому наиболее прекрасной считали поэзию гражданскую.¹

Характерной особенностью декабристской поэзии как поэзии романтической является ее стремление к выражению духа нации. Интерес к национальным особенностям культуры в поэзии декабристов сочетается с представлениями о высоте и гражданственности искусства. Тема национальная приобретает у декабристов характер темы патриотической.

За 8—9 лет своего существования декабристская поэзия прошла сложный путь. Чем ближе к 1825 г., тем существеннее и заметнее изменения, которые происходили в творчестве поэтов-декабристов.

Начальный этап этой поэзии, охватывающий примерно 1816—1820 гг., связан с периодом становления декабристской идеологии и возникновения ранних организаций — Союза спасения и Союза благоденствия. Именно в этот период в декабристское движение оказались втянутыми широкие круги либерально настроенного дворянства. В поэзии этого времени такие поэты, как Вяземский, выступали не менее вольнолюбиво и оппозиционно, чем члены тайного общества — Катенин и Ф. Глинка.

Поэты, создававшие в эти годы вольнолюбивые произведения и заложившие основы декабристской поэзии, не отличались единством эстетических установок. У них были различные литературные симпатии, школы и учителя. И благодаря этому они, объективно делая общее дело и решая сходные проблемы, не осознавали себя подчас представителями одного литературного лагеря. Достаточно вспомнить резко отрицательное отношение Катенина к Гнедичу и позднее к А. Бестужеву.

Крупнейшие политические поэты периода 1816—1820 гг. вступили в литературу задолго до этого времени и были уже авторами значитель-

¹ Руководствуясь этими соображениями, Кюхельбекер предпочитает оду элегии в своей знаменитой статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие».

ных вольнолюбивых произведений, оказавших вместе с гражданской поэзией конца XVIII в. сильное влияние на будущих декабристов.

Катенин, начавший как переводчик и подражатель античной поэзии и Оссиана, по своим литературным интересам был близок некоторым членам Оленинского кружка, увлекавшимся национальной стариной и проблемами местного колорита. Интерес его к значительным темам, крупным жанрам, в большинстве эпическим или драматическим, отрицательное отношение к легкой поэзии утвердили за ним репутацию «архаиста», хотя в настоящее время романтизм Катенина и его литературное новаторство ни у кого не вызывают сомнений.

Другой поэт-декабрист этого периода — Федор Глинка — принадлежит к иным литературным кругам. Уже в начале века он стал известным и популярным писателем. Его трагедия «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808—1810) — крупнейшее произведение вольнолюбивой преддекабристской литературы. Как значительный поэт декабризма он оформился и сложился в самый ранний период существования декабристских организаций и наиболее полно и последовательно отразил в своих произведениях все особенности именно этого периода.

Глинкой создано много крупных произведений на высокие темы: патриотические, философские, исторические, религиозные. В то же время он автор многочисленных лирических стихотворений. Темы этих стихотворений — природа, грусть и тоска, раннее увядание, неудовлетворенность жизнью («Призвание сна», «Осенняя грусть», «Весна», «Сельский сон» и др.). Характерен для них и мотив противопоставления скромного, но истинного счастья блеску губительной славы, роскоши и т. п. («Мотылек», «Фиалка и дубы»). С этим связано и противопоставление свободной жизни — жизни в неволе, среди вельмож.

Пусть земные полубоги,
В недрах славы и чести
Громоздя себе чертоги,
Будут в них рабы страстей!
Для чего мне дом огромный?
Дайте мне шалаш укромный
Из соломы и ветвей,
Дайте дружбу и свободу —
Стану петь, хвалить природу,
Как на воле соловей!²

Обличительные выпады здесь несколько нейтрализуются провозглашением скромного, чисто карамзинского идеала в виде «шалаша укромного из соломы и ветвей». Вообще вся стилистика стихотворений Глинки этого периода типично сентименталистская. Здесь и изображение чувств на фоне природы, и традиционные персонажи (мотылек, незаметная фиалка, соловей, «прелестна Хлоя», которая «без затей легко одета»), и вся система образов (сизый сумрак, серебряный поток, роза пышная, море наслаждения, нектар забвенья, милый голос Филомелы, прелестное тихое сиянье луны, бедная хата, шалаш укромный и т. д. и т. п.).

Обилие таких произведений в творчестве Глинки дает основание считать его в значительной степени учеником карамзинской школы. Это не мешало ему, обращаясь к иным жанрам (трагедия, обработки псалмов и т. п.), использовать и иные стилистические средства.

То же самое характерно и для других поэтов данного периода. В годы, о которых идет речь, представители разных литературных школ и течений практически признавали иерархию стилей.

² Ф. Н. Глинка. Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 199.

Рационалистический подход к поэзии в 10-е годы декларирован и закреплен в теоретических документах декабристов, в частности в уставе Союза благоденствия («Зеленой книге»). Известно, что вопросам просвещения, воздействия на общество средствами искусства и литературы в уставе уделено значительное внимание. В трактовке проблем искусства, данной в «Зеленой книге», обращает на себя внимание постоянное подчеркивание и выделение нескольких основных положений.

Во-первых, декабристы утверждают примат идейного содержания над формой произведения.³

Во-вторых, «изящное» в литературе и искусстве понимается ими как «полезное».⁴

В-третьих, цель искусства — воспитание достойных людей, «состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего», иными словами, воспитание личности цельной, чуждой раздвоенности, слабости, мечтательности.⁵

Во всех этих положениях гораздо больше от эстетических представлений классицизма, чем от романтической эстетики, а декабристский идеал личности, чуждой всяких противоречий, выглядел несколько утопично. Впрочем, реальная действительность вносила в него свои коррективы.

Разумеется, установки «Зеленой книги» исходили из того, чем располагала русская вольнолюбивая поэзия. Опыт гражданских произведений XVIII и начала XIX в. при этом несомненно учитывался. Декларации «Зеленой книги» стали программой для всех поэтов — членов тайного общества.

Декабристские гражданские стихотворения 1816—1820 гг. характеризуются тираноборческими настроениями, выраженными несколько иносказательно. Поэтам-декабристам оказываются необходимыми исторические декорации. При этом и изображаемая эпоха, и герои, и их идеалы рисуются довольно абстрактно.

Таковы «Опыты двух трагических явлений» Ф. Глинки, напечатанные в 1817 г. в «Сыне отечества». Сам Глинка в особом примечании оговорил, что «отрывок сей не принадлежит ни к какому целому» и что написан с целью испробовать для трагедии новый стихотворный размер. Примечание это, нужное для отвода глаз цензуры, в то же время указывает на самостоятельность «Опытов» (это не перевод) и на то, что Глинка решал здесь и вопросы стихосложения, особенно тогда актуальные.

«Опыты двух трагических явлений» — произведение предельно абстрактное. Трудно догадаться, о какой эпохе и о каком народе идет здесь речь, хотя в то же время стиль отрывка накладывает на него печать условной архаичности. Отсутствие какого-либо местного и исторического колорита должно было помочь читателю лучше понять идеи произведения и подчеркнуть связь изображаемого с современностью. Аллюзионность первого явления ничем не прикрыта. Здесь и изображение страждущей отчизны, покоренной тираном, и соотечественников-рабов «во прахе под тяжким ярмом», и «тирана», воздвигшего «свой железный престол» «на выях согбенных под гнетом рабов», здесь и призывы к борьбе с тираном за свободу отчизны.

Все явление, изображающее ночное собрание заговорщиков, решающих выступить против тирана, так как настала благоприятная минута («но

³ См.: Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. I. Госполитиздат, М., 1951, стр. 270.

⁴ Там же.

⁵ Интересно сравнить с этим заметку А. Бестужева «О романтическом характере» («Соревнователь просвещения и благотворения», 1821, № 6, стр. 294—298). Статья подписана: Алекс. Бес...в.

слышен уж ропот, тирана клянут»), несомненно отражает настроения членов Союза спасения.

Патриотам, не знающим сомнений и колебаний, противопоставлен тиран. Изображение тирана как раба страстей встречается и позднее в произведениях декабристов (Тимофан в «Аргивянах» Кюхельбекера, Святополк, Самозванец, Мазепа и др. у Рыльева). Положительный герой, наоборот, подавляет все страсти и сомнения. Таков у Ф. Глинки Катон, изображенный в «Отрывках из „Фарсалии“» (1817). Перевод отрывков из поэмы Лукана также полон аллюзий, хотя здесь и есть указания на время и место действия. Впрочем, главная цель Глинки — дать образ высокого героя, не способного идти на какие бы то ни было политические компромиссы.

В вольнолюбивых произведениях Катенина этой поры разрабатываются такие же темы. В 1818 г. в «Сыне отечества» он напечатал «Отрывок из Корнелева „Цинны“», который представлял собой революционное антимонархическое произведение. Отрывок является вольным переводом монолога Цинны из первого действия трагедии Корнеля. Катенину, как и Глинке, понадобились определенные исторические декорации для выражения своих политических настроений. По сравнению с Глинкой Катенин более прилежно сохраняет в своем произведении исторический колорит, стремясь следовать не столько духу Корнеля, сколько духу любимой им античности. Здесь и обилие исторических имен, и соответствующие указания на политическую борьбу в Риме I в., и некоторые бытовые детали римской жизни. Однако аллюзионность отрывка была хорошо видна читателям. Под Августом подразумевался Александр I (кстати, эта аналогия была довольно распространенной), Цинна и его друзья-заговорщики, решающие убить императора во время жертвоприношения в Капитолии, — это члены Союза спасения, разрабатывавшие план царевубийства (по одному из вариантов Александра намеревались убить во время богослужения в Архангельском соборе).⁶ Однако на современников наибольшее впечатление произвели не отдельные намеки, большинству не понятные, а самый тираноборческий характер «Рассказа Цинны». Известно, что «Цинна» (1640) — ортодоксально-монархическая трагедия Корнеля, в которой сняты свойственные героям раннего творчества Корнеля противоречия между естественными стремлениями личности и действиями государственной власти. У Корнеля положительный герой — Август, а Цинна разоблачен как эгоист и лицемер. У Катенина переставлены все акценты. Заговор против монарха здесь представлен делом законным и даже добродетельным, так как монарх привел страну и народ к неисчислимым страданиям.

«Рассказ Цинны» Катенина, так же как и «Опыты трагических явлений» и «Отрывки из „Фарсалии“» Глинки — яркие примеры стихотворной публицистики раннего декабризма.

Слог их возвышен и декламационен, словарь и фразеология в большой степени традиционны и условны. Авторский голос, придающий произведению неповторимую индивидуальность, приглушен. Здесь преобладает драматическое (у Ф. Глинки) и эпическое (у Катенина) начало.

Даже, обращаясь к лирическим жанрам, Катенин создает произведения, полные обобщенных деклараций и звучащие, при всей их политической смелости, отвлеченно. Таков его знаменитый отрывок из недошедшего до нас полностью революционного гимна «Отечество наше страдает» (1816—1818). Он близок по духу народным гимнам эпохи Великой Французской революции и не прикреплен к конкретному месту и времени.

⁶ См. вступительную статью В. Н. Орлова в кн.: П. А. Катенин. Стихотворения. «Библиотечка поэта». Малая серия. 1954, стр. 12—13.

Предельная обобщенность катенинского гимна особенно отчетливо выступает, если сравнить его с таким лирическим произведением, как послание «К Чаадаеву» Пушкина (1818), написанным на ту же тему.

Опыты слияния в лирике личной и общественной темы предпринимались и в поэзии раннего декабризма. Мы находим их в творчестве Вяземского и молодого Пушкина.

Вольнолюбивые произведения Вяземского, особенно многочисленные в 1815—1820 гг., создавались им в двух планах: насмешливо-сатирическом и возвышенно-героическом. Первые («Когда? Когда?», 1815; «Доволен я судьбою», 1817; «Прощание с халатом», «Ухаб», 1818; Поздравление В. А. Пушкину на Новый год», 1820, большинство эпиграмм и др.) написаны «низким штилем», злободневны и хорошо воссоздают нравы и образы эпохи. Но шуточный тон и равная насмешка над ветренными кокетками и жестокими крепостниками несколько нейтрализуют обличительный пафос этих стихотворений.

Иначе написаны такие вольнолюбивые стихотворения Вяземского, как «Петербург» (1818) «К кораблю», «Сибирякову» (1819) «Негодование» (1820). Они относятся к различным жанрам (послание, элегия, инвектива), но одинаково характеризуются героическим пафосом, напряженным лиризмом, возвышенным слогом. Выдержанные в высоком стиле, они звучат декламационно и торжественно. В большинстве из них отчетливо проявляется либерализм Вяземского, связанный с надеждами на реформы царя («Петербург», «К кораблю»). Однако в самом смелом из политических стихотворений Вяземского в «Негодовании», вольномыслие поэта достигает предела. «Негодование» звучит революционно, оставаясь в плане стилистическом произведением традиционным.

В то же время в творчестве Вяземского этой поры интересно другое — его опыты создания интимных лирических произведений, в которых политические и вольнолюбивые настроения сочетались бы с изображением личных переживаний поэта. Такова элегия «Уныние» (1819), которую Пушкин считал лучшим стихотворением Вяземского. «Уныние» — во многом типичная элегия карамзинской школы с прославлением уныния, скорбью об «угасшей младости» и рассуждениями о тщетности славы, призрачности счастья и т. п. Однако «Уныние» — стихотворение гражданское. Герой его — принципиальный и твердый человек, в чью душу «слава» вдохнула «свободную отвагу»,

Святую ненависть к бесчестному загла
И чистую любовь к изящному и благу,

который

Пред алтарем души в смиренности клятву дал,
Тирану быть врагом и жертве верным другом.⁷

«Уныние» не содержит особенно резких выпадов против самодержавия и рабства. Оно интересно не столько своим свободолобивым пафосом, сколько сложным многогранным образом своего героя — поэта и правдолюбца.

К эпохе раннего декабризма относятся и многие политические стихотворения молодого Пушкина. Наиболее близка произведениям других декабристов этого периода ода «Вольность» (1817). И по своим политическим установкам, и по стилистическим особенностям (строго выдержанные признаки высокого жанра, соответствующего высокой теме) «Вольность» — типичное произведение эпохи оформления декабристской идеологии.

⁷ П. А. Вяземский. Избранные стихотворения. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 151. — Интересно, что «изящное» понимается здесь Вяземским в соответствии с трактовкой этого понятия в «Зеленой книге».

В других политических стихотворениях этого периода («К Чаадаеву», 1818; «Деревня», 1819) Пушкин идет уже по пути глубокого синтеза тем и настроений (интимное и гражданское объединяются), хотя и сохраняет жанровые признаки. Герой «Деревни» при всей политической его наивности, вообще характерной для периода Союза благоденствия, представляет собой образ, который в творчестве крупнейших поэтов декабризма (Рылев, Кюхельбекер) появится лишь несколькими годами спустя.

2

Одной из важных проблем, поставленных уже на самом раннем этапе формирования декабристского революционного романтизма, была проблема историзма и национальной культуры.

Первоначально историзм проявляется как внимание к прошлому, стремление выяснить, чем одна эпоха отличается от другой. Разные исторические эпохи понимались вначале метафизически, как неизменные в определенных пределах (античность вообще, средневековье вообще). В литературе предромантизма и раннего романтизма эпоха воссоздается при помощи так называемого местного колорита (исторические или мифологические имена, некоторые бытовые реалии). Так возникает колорит античный, библейский, оссиановский.

Из поэтов раннего декабризма большой интерес к вопросам национального колорита проявляли Гнедич и Катенин. В поэзии Вяземского национальные темы широко не ставились, что касается Ф. Глинки, то и он, особенно позднее, в 20-е годы, увлекся воссозданием колорита исторического («Опыты священной поэзии») и национального (произведения на украинскую тему).

Глубоко изучал проблему национальных особенностей поэзии Катенин. В его творчестве мы найдем и наибольшие достижения в решении этого вопроса. Начав с полупереводов-полустилизаций, характерных для Оленинского кружка, Катенин сосредоточивает свое внимание на народной поэзии, и в этом несомненно причина успеха его произведений.

Можно сказать, что только в творчестве Катенина в этот период появляется то, что позднее (в 20-е годы) романтики назовут народностью. Катенин считает «простонародность» сюжета и образов условием для создания произведения с национальным характером. Таковы его баллады 1814—1816 гг., не принятые большинством современников в годы их возникновения, но высоко оцененные романтиками в 20-е годы.⁸

Катенин не ограничивается воспроизведением каких-то внешних бытовых примет, он воссоздает настроение, характеры людей, передает самую атмосферу бытового уклада, жизни, нравов. Это удается ему отчасти в балладах (больше всего в «Убийце»), отчасти в трагедии «Андромаха», образы которой, по замыслу Катенина, должны воскрешать характеры людей гомеровской эпохи.

В творчестве Катенина конца 10—20-х годов интерес к вопросам колорита, историзма и национальных особенностей культуры еще более усиливается. Он воспроизводит две культурные эпохи: античность и русскую старину. Обращается он и к испанскому средневековью в своих переводах «Романсов о Сиде».

Глубокое, по тем временам, изучение античной литературы, мифологии и истории приводит к тому, что большинство произведений Катенина

⁸ В статье Кюхельбекера «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений» (1825) баллады Катенина названы единственными в нашей словесности попытками в романтическом роде.

на античную тему более или менее убедительно воссоздает быт, нравы и представления древних.

В стихах на древнерусские темы Катенин также стремился передать колорит эпохи, воссоздать быт и нравы. Однако русская древность была меньше изучена, чем античность, и Катенин располагал немногими материалами для ее изучения. Летописи, народная поэзия и «Слово о полку Игореве» — все это было в той или иной мере учтено Катениным.

Образы «Слова» использованы им в «Певце» (1814), «Мстиславе Мстиславиче» (1819); в последнем звучат мотивы и летописных источников. В своих «русских» стихотворениях Катенин постоянно применяет фольклорные изобразительные средства, устойчивые эпитеты, отрицательные сравнения, мотив троекратного повторения и т. п.

Поэт не только воспроизводит разные эпохи, но и создает образы высоких героев, замечательных мужеством, патриотизмом, смелостью или талантом. Таковы Мстислав Мстиславич и Дон Родриг («Романсы о Сиде»). Певец и Софокл в одноименных стихотворениях, Евдор в «Элегии», русский певец в «Старой были» и др.

«Песнь о первом сражении русских с татарами на реке Калке, под предводительством князя Галицкого Мстислава Мстиславовича Храброго», напечатанная в 1820 г. в «Сыне отечества», темой и образом героя предвосхищает некоторые думы Рылеева. Обратившись к трагическому эпизоду русской истории, Катенин показал патриотизм и мужество героя, разбитого, тяжело раненого, но внутренне не сломленного:

Но чем бы ни решались битвы,
Моя надежда все крепка:
Услышит наши бог молитвы
И нас спасет его рука.
Он русским даст терпенья силу,
Они дождутся красных дней;
У нас в земле найдут могилу
Враги, гордившиеся на ней.⁹

Темы патриотизма, боевого товарищества, горечи поражения, своей вины перед родиной, как и вся система художественных образов, подчеркнута сближают произведение Катенина со «Словом о полку Игореве». Поэт использует и различные стихотворные размеры, призванные усилить национальный и исторический колорит. В этом отношении он проявил незаурядное мастерство, отмеченное Кюхельбекером,¹⁰ всегда глубоко интересовавшимся теоретическими вопросами. В целом положительно оценив «Мстислава Мстиславича», Кюхельбекер, тем не менее, сделал Катенину ряд упреков, в том числе осудил за использование гексаметра в этом чисто русском произведении. Введение античного размера, как тонко подметил Кюхельбекер, нарушило колорит эпохи.

«Мстислава Мстиславича», несмотря на отсутствие революционных, тиранических деклараций, характерных для «Рассказа Цинны», можно также считать благодаря центральному героическому образу произведением, характерным для декабристской поэзии.

Чаще всего, однако, высоким героем в произведениях Катенина является поэт. Необходимость внутренней свободы, независимости, как первое условие творчества, декларировано Катениным в переведенном из Гёте «Певце» (1814). Но свобода эта дается нелегко. Поэты Катенина — люди с тяжелой судьбой, непризнанные и гонимые, но верные музам и своему гению.

Автобиографический образ певца, не желающего славить самодержавие, дан в «Старой были». Иногда молчание поэта — тоже мужество. Важнее

⁹ П. А. Катенин. Стихотворения, стр. 125.

¹⁰ «Невский зритель», 1820, ч. 1, февраль, стр. 112—113.

всего не изменить себе, своему идеалу, не поддаться на искушение получить в награду «персидского коня» с «черкесским седлом и шелковой цветной уздой».

Сам Катенин, подобно Евдору, герою автобиографической «Элегии», «укрывшийся в наследие предков», предпочел молчание и славословию тирана, и активной борьбе с ним, которую, соединив свои силы, повели другие поэты.

Одиночество Катенина, постоянное подчеркивание своей исключительности, противопоставление себя и своего дела всей современной поэзии приводят к тому, что Катенин оказывается оторванным и от политической борьбы, и от литературной жизни. Не желая менять свои вкусы и пристрастия, он уже в 20-е годы воспринимается современниками как архаичное явление, напоминающее XVIII век, хотя несколькими годами ранее Катенин был одним из самых смелых литературных новаторов.

Отойдя от декабризма в пору его расцвета, Катенин, тем не менее, многое сделал для развития декабристской поэзии, наметив некоторые идеи и проблемы, подхваченные поэтами следующего периода.

Созданный Катениным образ поэта, взгляд его на поэтическое творчество как дело великого мужества и великого смысла характерен и для других декабристов.

Тема поэтического творчества, став главной в поэзии Катенина, нашла отражение и в таком замечательном памятнике декабристской литературы, как «Опыты священной поэзии» Ф. Глинки. Стихотворения этого цикла создавались в начале 20-х годов, и Глинка несомненно отразил в них интересы и настроения тех лет.

Глинка довольно свободно разрабатывает некоторые библейские мотивы, главным образом из Псалтыри, что вообще не было новостью в литературе. Новым было другое — романтическое отношение к Библии как к памятнику определенной историко-культурной эпохи, как к книге прежде всего поэтической. Отсюда и стремление выдержать библейский колорит и лирическое восприятие библейских образов.

Все эти знойные и безводные пустыни, смоковницы, стада овец, пастихи, приносящие жертвы «овнами» своему богу, праведники, посыпавшие главу свою пеплом в часы скорби, грешники и блудницы, облаченные в «виссон со золотом» и «ткань Лаконскую», удары тимпанов и звуки арф, на которых аккомпанируют себе певцы и танцоры, — все эти многочисленные детали в стихах Глинки воссоздают обстановку, в которой жили и боролись библейские герои.

Не воспроизводя буквально библейские сюжеты, Глинка верно передает самый дух древних стихов, их суровость и скорбь, гнев от сознания жестокой неправоты мира и веру, надежды, упования на высшую справедливость, которая восторжествует.

«Опыты священной поэзии» в отличие от его же «Опытов двух трагических явлений» не пронизаны аллюзиями, однако связь их с современностью не менее ощутима.

Через всю книгу, которую несомненно следует рассматривать как единый цикл, проходит мотив неприятия сущего и борьбы за лучший мир. Образы Библии, вероятно, потому и привлекали вольнолюбиво настроенных поэтов, что вся Библия, как и Евангелие — это книга высоких идеалов.

В «Опытах священной поэзии» Глинки нашли отражения и мистическая устремленность в иной мир, и мотив героического стремления улучшить мир существующий. Несомненна связь отдельных стихотворений с определенными декабристскими настроениями. Здесь можно выделить несколько ведущих тем, которые придают «Опытам» Глинки политический, а подчас и революционный характер. Во-первых, это обличение страшного мира «сильных», которые «терзают слабых», смеются над слезами сирот,

«сдирают» «ветхи ризы» «со вдовицы», не судят «без платы» и «мзды». Во-вторых, тема борьбы со страшным миром. В некоторых стихотворениях цикла тема эта звучит как патриотическая.

Глинка прославляет верность отчизне, борьбу с ее врагами в стихотворениях, связанных с образом Давида («Сила имени божьего», «Победа»), а также в одном из лучших стихотворений цикла «Плач пленных иудеев».

Обратившись к 136-му псалму, Глинка создал замечательное стихотворение о верности, гордости и чести. Последняя строфа приобретала широкий смысл:

Увы, неволи дни суровы
Органам жизни не дают:
Рабы, влачащие оковы,
Высоких песней не поют!

136-й псалом привлекал и других поэтов. Год спустя Вас. Григорьев, разрабатывая тот же сюжет, создает стихотворение «Чувства пленного певца», затем к нему обращается Кюхельбекер в либретто для оратории «Возвращение Товия»,¹¹ над которым работал, по-видимому, в 1824 г. У Кюхельбекера раб-пастух поет песню о своей родине, повторяя мотивы и образы 136-го псалма.

Стихотворения Григорьева и Кюхельбекера значительно уступают «Плачу пленных иудеев» и по выражению вольнолюбивого пафоса, и по лаконичности и яркости стиха, однако влияние псалма Глинки на них несомненно. 136-му псалму довелось сыграть заметную роль и в последующей русской поэзии. В 1830 г. к нему обратился Н. М. Языков, создавший свое «Подражание псалму СXXXVI». В пору реакции стихотворение это звучало необычайно актуально, а напоминание о «высоких песнях прошлых дней» заставляло снова вспомнить героическую поэзию 20-х годов и имена тех, кто до Языкова обращался к той же теме. Так, библейские стихи Ф. Глинки получали широкий общественный и поэтический резонанс.

Глинка переосмысляет и образ библейского праведника. «Муж, иже не иде на совет нечестивых и на пути грешных не ста», превращается в борца, в национального героя, который назван «небесным гражданином».

Он будет памятен отчизне,
Благословит его народ...¹²

(«Блаженство праведного»)

Одна из важных проблем в библейских стихах Глинки — создание образа поэта-пророка как героя всего цикла. Образ пророка дан в нескольких аспектах: грешник, мучимый сознанием своей слабости, несовершенства и одиночества; человек, начинающий постигать истину, обретший надежду и, наконец, суровый праведник, борец и победитель. Возможно, что личные сомнения Глинки, как и стремление его к служению ближнему, отразились в образе пророка. Для Глинки, как и для других его современников (Кюхельбекера, Пушкина), пророк являлся идеальным воплощением поэта. В некоторых своих стихотворениях Глинка — прямой предшественник Пушкина:

Воздвигнись, мой Пророк.
Ты будешь божьими устами!
Иди разоблачай порок
В толпах смущенных суетами:
Звучи в веках живой глагол!¹³

(«Пророк»)

¹¹ ГБЛ, Рукописный отдел, ф. 218, оп. 361, № 10.

¹² Ф. Н. Глинка. Опыты священной поэзии. СПб., 1826, стр. 8. (Курсив наш. — Ред.).

¹³ Там же, стр. 164.

Несмотря на традиционность темы, мистический налет во многих стихотворениях цикла, яркую религиозную окраску всей книги, что позволило издать ее в 1826 г., «Опыты священной поэзии» Глинки — один из ярких памятников декабристской поэзии.

3

На начальном этапе развития декабристской поэзии писатели, создающие ее, работают еще в значительной степени изолированно друг от друга. Каждый из них по-своему решает задачу создания гражданской романтической литературы. Катенин пишет исторические стихотворения, разрабатывая в основном проблему народности, Вяземский в своих либеральных стихах отражает умонастроение передового дворянства и остроумно высмеивает пороки современного мира. Ф. Глинка работает преимущественно в плане назидательной поэзии. Для всех них характерно общее: стремление к поэзии воспитывающей, агитационной.

В 1817—1820 гг. возникает знаменательное явление в литературной жизни: появляются организации, объединяющие писателей по идеологическому признаку.

Члены Союза благоденствия, возлагающие большие надежды на агитацию с помощью слова, предпринимают неоднократные попытки создать литературную организацию, которая помогала бы воздействовать на общество. Одна из них — попытка подчинить своему влиянию «Арзамас», куда в 1817 г. вступают трое членов Союза благоденствия: Николай Тургенев, Никита Муравьев и Михаил Орлов. Их призывы (особенно ярко выраженные во вступительной речи Орлова) «определить нашему Обществу цель, достойнейшую ваших дарований и теплой любви к стране Русской», нести «не легкие увеселительные лодки, но суда, наполненные обильными плодами мудрости вашей и изделиями нравственной искусственности»,¹⁴ были направлены против узколитературных интересов «Арзамаса» и всего камерного характера его деятельности.

Ставка декабристов на «Арзамас» оказалась неудачной. Попытка определить новые идейные позиции общества, дебаты вокруг нового устава и программы предлагаемого журнала приводят к распаду и ликвидации «Арзамаса». Декабристы, однако, не оставляют мысль о создании литературного общества, выпускающего журнал. Н. И. Тургенев пытается организовать «Общество 19-го года 19-го века», целью которого было бы издание серьезного журнала. Из этого тоже ничего не вышло.

Параллельно Ф. Глинка ведет планомерную работу над реорганизацией Вольного общества любителей российской словесности и превращения его в легальный филиал Союза благоденствия. Именно это Вольное общество оказалось действенной и жизнеспособной организацией, оказавшей существенное влияние на литературную жизнь 20-х годов. Глинка и его сторонники постепенно занимают в Обществе все руководящие посты и направляют деятельность Общества по нужному декабристам руслу.¹⁵

Начинается новый этап в развитии декабризма, что находит отражение и в литературной деятельности поэтов-декабристов. 1820-й год можно считать во многих отношениях переломным. В истории декабристской поэзии этот год знаменуется приходом двух крупнейших поэтов декабризма: Рыльева, напечатавшего в 10-м номере «Невского зрителя» сатиру «К временщику», и Кюхельбекера, выступившего 22 марта в Вольном об-

¹⁴ Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933, стр. 209—210.

¹⁵ Вопрос этот подробно исследован В. Г. Базановым в кн.: Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949; см. также: В. Базанов. Ученая Республика. Изд. «Наука», М.—Л., 1964.

честве любителей российской словесности с программным стихотворением «Поэты».

Оба поэта начали свою литературную деятельность до 1820 г., а Кюхельбекер уже несколько лет печатался, но именно с этого времени становятся они на путь революционной поэзии и высоко несут ее знамя.

На новом этапе поэзии декабризма (1820—1825) развертывается литературная деятельность А. Бестужева, В. Ф. Раевского, публикуются вольнолюбивые стихотворения и других поэтов в той или иной степени примыкавших к декабризму, таких как О. Сомов, В. Григорьев, А. А. Шишков, В. И. Туманский и др.

Ранние стихи Рылеева, написанные в провинции и в первое время пребывания в Петербурге и включенные им в рукописные сборники «Тетрадь 1817—1819 гг.» и «Опыты в стихах Кондратия Рылеева» (1820), представляют собой в основном альбомные мелочи (мадригалы, песни, куплеты, триолеты, романсы) или послания в стиле легкой поэзии.

Темы этих стихотворений традиционны, стиль изобилует штампами. Все эти Делии, Аглаи, Лиды, Дориды, хижина, где герой «вкусал» «сладогострастие и негуч», «пылкие восторги» и «потоки сладких слез», все эти «подражания Тибуллу» и «подражания древним» свидетельствуют прежде всего о прилежном подражании Батюшкову, главным образом его любовным и антологическим стихам.

Приблизительно в таком же духе начинает В. Ф. Раевский. Его ранние опыты уступают рылеевским в гладкости стиха, зато превосходят их в самостоятельности содержания (Раевский старше Рылеева, образованнее, богаче его жизненный опыт). Но и Раевский, разрабатывая традиционные темы, решает их в батюшковском духе. Это любовные стихи, звучащие эпикурейски и проповедующие свободу чувства, это дружеские послания, в которых те же эпикурейские мотивы сочетаются с прославлением свободы, независимости, пренебрежением к «славе шаткой», «блеску пустых честей» и «злату богачей», это и меланхолические элегии, и эклоги о разочаровании в жизни, усталости и унынии.

В раннем творчестве молодого Кюхельбекера — иные настроения, однако темы его стихов тоже пока традиционны и малосамостоятельны. В отличие от Рылеева и Раевского он подражает не Батюшкову, а Жуковскому. Элегии и послания — излюбленные его жанры. Темы их — тоска об отцветающей молодости, туманные мечты, неясные порывы в какой-то иной мир, тоска по небесной «отчизне». Жанры легкой поэзии мало разрабатываются Кюхельбекером, почти отсутствует в его лирике и любовная тема.

Ученический подражательный период в творчестве этих поэтов-декабристов не прошел для них бесследно. Обогащенные опытом новой поэтической школы (изображение интимного настроения человека, достижения в области языка и стиха), они затем обращаются к проблемам, поставленным иными литературными группами, и решают их на новой высоте.

Обращение к политическим темам, интерес к поэзии гражданского, общественного звучания несомненно вызывает у них внимание к тем поэтическим достижениям, которые уже осуществили Гнедич, Глинка и Катенин.

В начале 20-х годов литературные темы осмыслиются еще рационалистически. Есть темы «высокие» — им соответствуют определенные жанры и поэтический слог; есть темы интимные, камерные, личные — у них и поэтика своя. Так, Рылеев одновременно создает и печатает такие образцы этих двух направлений, как оды «К временщику» и «Гражданское мужество», с одной стороны, и «легкие стихи» («К Делии», «Жестокой», «Нечаянное счастье») — с другой.

Постепенно темы интимные и гражданские начинают смешиваться в декабристской поэзии, подобно тому как мысли о жизни личной и жизни

общественной, о своей судьбе и судьбах родины равноправно сосуществуют в духовной жизни одного и того же человека.

Отражая в стихах свой сложный и богатый внутренний мир, поэты декабризма разрушали старые жанровые границы. Происходило необычайно интересное явление в поэзии революционного романтизма — возникновение нового героя.

Параллельно с этим декабристская поэзия этого периода выдвигает еще одну проблему, ранее не звучавшую так общественно остро, — проблеме народности литературы.

И вопрос о герое, и вопрос о народности оказались тесно связаны между собой. По этим основным вопросам развернулась ожесточенная полемика между представителями двух основных направлений романтизма, которые к этому времени определились, а в середине 20-х годов и достаточно обособились друг от друга.

Отношение к Жуковскому и его школе меняется резко и быстро. Не только в 1817 г., когда декабристы вступают в «Арзамас» с тем, чтобы превратить Жуковского в своего сообщника, но и в начале 20-х годов и Жуковскому сохраняется уважение, граничащее с благоговением.

Рылеев в 1821 г. в «Пустыне» называет «Жуковского несравненного» среди любимых поэтов, а А. Бестужев дает восторженную характеристику Жуковскому в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России», написанную в 1822 г. и напечатанную в «Полярной звезде» на 1823 г.

К 1824 г. картина резко меняется. Требования поэзии народной, самобытной звучат уже в полный голос. В 1824 г. Кюхельбекер выступает в «Мнемозине» со своими знаменитыми статьями, в которых называет Жуковского главою той поэтической школы, в произведениях которой нет ни народности, ни подлинного романтизма.¹⁶ А. Бестужев отказывается от восторженных оценок Жуковского и в своих обзорах русской литературы в «Полярной звезде» на 1824 и 1825 гг., только сдержанно упоминает имя этого поэта, хотя в 1824 г. вышло собрание сочинений Жуковского. И, наконец, непримиримо отрицательное отношение декабристов к Жуковскому, стихотворения которого «растлили многих и много зла наделали», содержится в письме Рылеева Пушкину от 12 февраля 1825 г.¹⁷

Таким образом, расхождение декабристов с Жуковским, намечавшееся уже в «Арзамасе», окончательно произошло в 1824—1825 гг., когда политическая и литературная борьба достигла своего предела.

Борьба шла как за новое содержание поэзии (активный герой, патристический сюжет), так и за самобытную форму ее. Поэтому вопросы слога, языка, жанров занимают такое важное место в критических статьях литераторов-декабристов 20-х годов.

4

Образ героя декабристской поэзии 20-х годов во многом определяет ее политическую направленность, ее идейное и литературное своеобразие. Правда, в это время он еще во многом традиционен. Как правило, образы героев определяются каким-либо одним качеством, которое особенно выделяется. Таковы герои многих дум Рылеева. Рогнеда одержима чувством мести, Дмитрий Донской и Иван Сусанин — любовью к родине. Вольинский — свободолюбом, Наталья Долгорукая — преданностью мужу. То же характерно и для отрицательных образов: Святополк, Глинский,

¹⁶ Под романтизмом Кюхельбекер понимает в это время отражение жизненной правды.

¹⁷ К. Ф. Рылеев. Стихотворения. Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма. Гослитиздат, М., 1956, стр. 302—303.

Дмитрий Самозванец даны как рабы страстей, что характерно вообще для декабристской интерпретации отрицательного героя. Однако в «Думах» Рылеева, созданных в основном в 1821—1822 гг., как и в «Опытах священной поэзии» Глинки, намечается образ героя более противоречивого и сложного, характерного для романтической поэзии — это Курбский, Борис Годунов, Мазепа.

Положительный герой декабристской поэзии — чаще всего идеализированный человек прошлого, несколько реже идеализированный образ современника. Таковы Мордвинов и Ермолов у Рылеева, Ермолов, Грибоедов и Пушкин у Кюхельбекера, Байрон у Рылеева и Кюхельбекера и т. п. Часто таким высоким героем является поэт. Катенин дал такого героя в лице Гомера, Софокла и вымышленных певцов древности. У Рылеева это Баян и особенно Державин и Байрон. Высокий герой Кюхельбекера, как правило, всегда поэт.

Поэт в стихотворениях декабристов часто выступает и как образ автобиографический, выражающий чувства и мысли автора. Этот образ претерпевает заметную эволюцию в декабристской лирике 20-х годов.

Лирика сентиментализма и раннего романтизма по преимуществу изображала не характер, а отдельные чувства и настроения. Это или горечь разлуки, или страдания от измены возлюбленной, или радость любви взаимной, или тоска по отцветающей молодости и т. п.

В лирике зрелого романтизма возникает представление о психике человека как органическом соединении различных, часто противоречивых чувств и страстей. Поэзия 20-х годов совершает переход от описания чувства к изображению характера. В лирике поэтов-декабристов этот процесс особенно интересен.

Герой в их элегиях, посланиях, посвященных описанию частных, интимных переживаний, обогащается чертами общественного человека. Происходит соединение каких-то черт общественного и частного.¹⁸

Очень интересна эволюция героя в лирике В. Ф. Раевского. В ранних его стихах герой еще условен и традиционен. В соответствии с положениями карамзинизма он предпочитает славе, почестям, государственной карьере скромную сельскую жизнь, радости любви и дружбы («К моим пенатам», «Мое прости друзьям», «К сельскому убежищу» и другие стихотворения 1817—1818 гг.).

Однако рост критического отношения к окружающему, решение вступить в активную борьбу с существующим строем приводят к тому, что герой стихотворений Раевского меняется.

В стихотворениях 1819—1821 гг. герой Раевского наделяется чертами гражданина-вольнлюбца, не приемлющего окружающую жизнь. В сатире «Безумцы, оградясь обрядами, мольбой...» (1821) он близок герою пушкинской «Деревни». В лирике Раевского этих лет происходит переосмысление прежней схемы: жизнь интимная — благо, жизнь общественная — зло. Герой поэта-декабриста не радуется общению с природой, как радовался когда-то. Долг призывает его покинуть тихий и безмятежный уголок, чтобы служить «любви и нравственной свободе» («Пришлец! Здесь родина твоя!»). Даже любовь, которой молодой Раевский посвятил столько пламенных стихотворений, становится для героя лишь временным отдохновением. Но испытания ждут впереди («К моей спящей»). Мотивы тревожных предчувствий своей трагической судьбы, характерные для всей декабристской поэзии, проникают в интимнейшее стихотворение, посвященное радостям любви.

¹⁸ См. об этом: Л. Я. Гинзбург. О проблеме народности и личности в поэзии декабристов. В сб.: О русском реализме XIX в. и вопросах народности в литературе. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 74.

Образ героя поэзии Раевского проясняется и закрепляется в его тюремных стихах: «К друзьям в Кишинев» и «Певец в темнице» (1822). Герой этих стихотворений дан как человек мужественный, суровый, негибаемый, всем жертвующий во имя одной цели:

Я неги не любил душой,
Не знал любви, как страсти нежной,
Не знал друзей, и разум мой
Встревожен мыслню мятежной,
Забавы детства презирал,
И я летел к известной цели,
Мечты мечтами истреблял,
Не зная мира и веселий...¹⁹

(«Певец в темнице»)

Такое изображение героя несомненно является программным. В послании «К друзьям в Кишинев» Раевский требует отказаться от легкой поэзии, эпикурейских тем: «оставь другим певцам любовь». Известно, что призыв этот поэт-декабрист обращает к Пушкину, которому передает «свой лавр». Но, возможно, что в этой декларации содержится переосмысление и своего собственного поэтического творчества. Противопоставление «неги сладкой», любовных утех, шумных Ваковых пиров, веселых дружеских бесед суровой участи узника одинаково характерно для обоих программных посланий Раевского из Тираспольской крепости. Поэт приходит к сознанию, что все прежние радости и утехи ничто в сравнении с тем высоким подвижничеством, на которое он себя обрекает. Меняется представление о долге и счастье, меняется поэт, меняется и его герой.

В тюремных стихах 1822 г. Раевского, хоть и слабо намеченные, обнаруживаются индивидуальные черты его героя, поэта-революционера, политического заговорщика. Он не выступает перед ненавистными судьями с пламенными и вольнолюбивыми монологами, как то свойственно романтическим героям других поэтов. Он хранит в тайне нити заговора и молчит перед судом:

Скажите от меня Орлову,
Что я судьбу мою сурову
С терпением мраморным носил,
Нигде себе не изменил...²⁰

Суровость с этих пор становится главной чертой облика Раевского. Таким предстает он и в поздних своих стихах, написанных в Сибири («Послание к Кюмарову», «Она», «Дума», «К дочери», «Предсмертная дума»).

Не менее примечательна эволюция героя в лирике Кюхельбекера. В элегиях 1817—1820 гг. это унылый мечтатель, стремящийся к небесной «отчизне», оплакивающий свои жизненные разочарования и увядшую молодость («Осень», «Элегия», «Отчизна», «Memento mori», «Ночь», «Пробуждение» и др.). Примерно с 1820—1821 гг. в лирике Кюхельбекера появляется иной герой — восторженный юноша, пламенный поклонник свободы, мечтающий сражаться за нее и даже погибнуть. Таким предстает он в «Греческой песне», «К Ахатесу» и некоторых других стихотворениях, написанных за границей в 1821 г. Образ высокого героя создает Кюхельбекер в послании Ермолову и Грибоедову, а также в трагедии «Армяне», над первым вариантом которой работает в 1821—1822 гг. В «Мнемозине» (1824) Кюхельбекер печатает целый ряд стихотворений, тематически связанных с библейскими темами и представлениями о высоком назначении поэта. Примыкающие к «Опытам священной поэзии» Глинки, эти

¹⁹ В. Ф. Раевский и др. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л. 1967, стр. 157.

²⁰ Там же, стр. 155.

стихи Кюхельбекера отличаются большей вольностью в трактовке библейских мотивов и большей страстностью в изображении участи поэта. Поэт — борец, пророк и страдалец, — утверждает Кюхельбекер. Романтическое противопоставление избранника-поэта низкой толпе, характерное для всего творчества Кюхельбекера с 1820 г. («Поэты»), приобретает революционную окраску. Поэт становится борцом за правду, вождем и пророком, вещающим людям истину.

Никакие преграды не останавливают его.

А я — и в ссылке, и в темнице
Глагол господень возвещу. . .²¹

(«Пророчество»)

Понятия «поэт» и «революционер» у Кюхельбекера отождествляются. Таков Байрон, смерти которого русские поэты посвятили множество стихотворений — от уныло-элегических и даже религиозных («Байрон» Ив. Козлова) до вольнолюбивых (Веневитинов) и революционных (Рылеев). Ода Кюхельбекера «Смерть Байрона» при некоторых формальных своих просчетах (стремление выдержать все приемы канонической оды, что в 1824 г. было уже анахронизмом) — яркое произведение декабристской поэзии, воссоздающее образ высокого положительного героя.

Лирический же герой, отражающий мысли и настроения самого поэта, не совпадает с образом идеального героя, хотя в стихотворениях 1822—1824 гг. в какой-то степени соотносится с ним («Грибоедову», «Пророчество», «К Вяземскому»).

Выступив в своих критических статьях против унылой элегии и противопоставив ей оду, способную, по его мнению, развивать более значительные для общества темы, Кюхельбекер, однако, в собственной поэтической практике от элегии не отказался. В 1823—1824 гг. им написан целый лирический цикл, во многом продолжающий элегическую традицию. Это изображение природы, камерного мира людей, интимных чувств героя. Автобиографический характер этих элегий придает их герою индивидуальные черты. Он отличен от элегических мечтателей раннего Кюхельбекера своей внутренней сложностью. Он приходит в идиллический мир природы, помещицкой усадьбы, дружной дворянской семьи. Старушка мать, заботливая сестра, молодой человек (племянник), добрый сосед — все они любят поэта и любимы им. Но поэт понимает, что этот райский уголок — только временное прибежище для него. За порогом — огромный неустроенный мир, и в этот мир должен вернуться герой, вернуться добровольно. Он не может быть здесь счастлив, у него иная мера счастья, чем у окружающих его людей. Бесприютность и смятенность героя (черты несомненно автобиографические) подчеркнуты Кюхельбекером в этих элегиях.

Неуспокоенность и мятежность героя — несомненный результат отношения Кюхельбекера к существующему порядку вещей, и, хотя в элегиях его не говорится о тиранах и борьбе за свободу, связь их с политической лирикой Кюхельбекера тех же лет ощутима.

Герой поэзии Кюхельбекера, отчасти похожий на героя Раевского своей неуспокоенностью, в то же время отличен от него. Он лишен той целеустремленности, суровости, которая присуща поэту Раевского. Певец Кюхельбекера — человек мятущийся, ищущий места в жизни, это скиталец прежде всего.

У Кюхельбекера больше, чем у других поэтов-декабристов, заметно внимание к внутренней противоречивости человеческого характера,

²¹ В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения в двух томах, «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1967, т. I, стр. 160.

к дисгармоничности современного человека. Черты рефлексии, скептицизма как нечто типичное для человека того времени изображает Кюхельбекер в незаконченном, но чрезвычайно любопытном наброске 1825 г. «Меламегас». Так корректируется созданный ранее гражданской поэзией цельный и прямолинейный образ героя, лишенный противоречий и психологической конкретности.

Характерные особенности декабристской поэзии проявлялись не только в творчестве поэтов, являвшихся членами тайного общества. Волна гражданского пафоса, особенно нараставшая в русской поэзии начала 20-х годов, захватывает таких поэтов, как О. Сомов, В. Григорьев, В. Туманский, во многих стихотворениях которых явственно ощутимы декабристские темы и идеи. Эти поэты писали о древней русской вольности и о восставшей Греции, о борьбе с тиранами и о любви к родине, о страданиях поработленного, но не сломленного духом народа и о высоком призвании поэта. Образ высокого героя часто возникает в их стихах, идет ли речь о новгородских богатырях, скандинавских витязях, греческих борцах, или библейских пророках. Однако все эти поэты не внесли ничего существенно нового и в постановку проблем, и в разработку тем, и в создание образа героя гражданской поэзии.

Наиболее яркий образ революционного героя создан в поэзии Рылеева.

Герой рылеевской поэзии — гражданин, в лирических жанрах — поэт-гражданин. Образ этот развит в посвящении «Войнаровского» Бестужеву, в послании Бестужеву «Хоть Пушкин суд мне строгий произнес», в элегии «Ты посетить, мой друг, желала» и особенно в «Гражданине».

«Гражданин» — высшее достижение декабристской лирики, ее кульминация: Основная тема стихотворения — противопоставление Гражданина «изнеженным», «переродившимся Славянам», влачащим «свой век младой» в «постыдной праздности». Эта тема уже намечена в «Отрывках из „Фарсалии“ Ф. Глинки, она звучит в тюремных стихах Раевского и в полемических статьях Кюхельбекера. В «Гражданине» она развита и продолжена. Судьба родины стала судьбой поэта, ее бедствия — его бедами. Слияние частного и общего проявляется здесь наиболее полно. В «Гражданине» нет мотивов жертвенности, обреченности, характерных для некоторых других произведений Рылеева. Исторический оптимизм, вера в то, что все будет так, как должно быть, характеризуют эту поэтическую прокламацию.

5

Важнейшей чертой декабристской поэзии 20-х годов является требование народности в литературе. Народность поэзии декабристы связывали с двумя моментами: национальной темой и патриотической идеей. В теоретических статьях О. Сомова, Кюхельбекера, А. Бестужева и Рылеева проблема народности ставится именно в этих двух аспектах.

В своей поэтической практике декабристы 20-х годов часто обращаются к национальной теме. Первое место здесь принадлежит Рылееву с его думами и поэмами, сюжеты и образы которых связаны с отечественной историей. Интересно отметить, что, кроме русской истории (наиболее популярны были образы вольного Новгорода и Пскова), декабристы использовали материал из жизни и других народов России.

В декабристской литературе мы можем выделить темы, связанные с Прибалтикой, Украиной и Кавказом.

Прибалтийскую тему разрабатывают Кюхельбекер и Бестужев, украинскую — Глинка и Рылеев, что касается темы Кавказа, то, блестяще представленная в творчестве Пушкина и Грибоедова, в декабристской поэзии до 14 декабря 1825 г. она встречается у Кюхельбекера. Позднее она

появляется у Бестужева и Одоевского. После 1825 г. в творчестве декабристов возникает сибирская тема, которая также разрабатывается в этнографическом плане (например, «Саатырь. Якутская баллада» А. Бестужева).

Национальная тема в творчестве декабристов была связана, как правило, с изображением освободительной борьбы народов. Отсюда огромный интерес русских романтиков 20-х годов к Греции.

Поэзия Байрона, как и пример его личной жизни, произвела на вольнолюбиво настроенных поэтов огромное впечатление. Многочисленные «греческие» стихотворения Пушкина, Гнедича, Кюхельбекера, Рылеева, В. Григорьева, О. Сомова и других пронизаны историческими намеками, рисуют Грецию как отчизну Леонида и Фемистокла. Они имели вполне современное агитационное значение: их политический смысл заключался часто не только в сочувствии греческим повстанцам, но и в прямых намеках на возможность и необходимость подобной борьбы в России.

Декабристская патриотическая поэзия должна была решить две проблемы: проблему национального колорита (природа, быт, нравы) и проблему национального героя.

В решении первой проблемы у декабристов были несомненные достижения. Вначале они не особенно стремились воспроизводить колорит эпохи, но позднее поэты все больше внимания начинают уделять изображению конкретных особенностей места и времени.

Кюхельбекер в своих балладах и «сагах» середины 20-х годов («Рогдаевы псы» и «Святополк») описывает русскую старину, то используя образы народной поэзии («Рогдаевы псы»), то следуя «Слову о полку Игореве» («Святополк»). Так же поступает он и в прозе («Адо»), и в драматургии («Аргивяне»).

Интересно, как решается проблема колорита у Рылеева. Изображение исторических событий, лиц, близких или враждебных герою, детали обстановки, быта, картины природы (но не романтический пейзаж вообще, как в думах, а пейзаж этнографический) характерны уже для «Войнаровского». Еще дальше в этом отношении пошел Рылеев в своих последующих поэмах. Отрывки из «Мазепы» и особенно «Наливайки» показывают, что изображение среды и эпохи здесь имеет и самостоятельную ценность. Это и картины порабощенного поляками Киева, и описание службы в Печерском монастыре, и приднепровские степи, и военные лагеря поляков и казаков. Рылеев воспроизводит конкретные черты места и времени (степь, поросшая ковылем и покрытая курганами в «Гайдамаке», одежда и вооружение людей той эпохи).

Что касается проблемы создания образа исторического героя, то герои разных эпох и народов оказывались часто близкими героям декабристской лирики. Так они и воспринимались современниками. В «Исповеди Наливайки» друзья Рылеева справедливо видели выражение чувств самого автора, пророчество его судьбы. Герои декабристских поэм — романтические образы, которые характеризуются экзотичностью внешних примет и традиционностью черт характера (угрюмость, замкнутость, одержимость одной страстью). Таковы Войнаровский и особенно Гайдамак, напоминающий героев Байрона.

Рылеев несколько отходит от этого лишь в образе Наливайки, однако и он по своему внутреннему миру ближе герою рылеевской лирики, чем реальному украинскому казаку XVI в.

Та же особенность проявляется и в образах героев некоторых драматургических замыслов декабристов. Таков Тимолон в «Аргивянах» Кюхельбекера.

В эпических и драматических жанрах декабристы не решили проблемы реалистического характера. Отвлеченность и известная метафизичность

в понимании внутреннего мира человека приводили к тому, что человеческая психология представлялась им неизменной в разные эпохи. К реалистическому постижению человеческого характера декабристы двигались только в лирике, отражая собственные свои переживания, свой внутренний мир.

В высокой степени интересны попытки поэтов-декабристов решить тему народа в исторических произведениях. Очевидно, что проблема народности в литературе не может быть решена без понимания роли народа в происходящих событиях. Декабристы чувствовали это и в некоторых произведениях 20-х годов затрагивали тему народа и его места в истории. Внимание к народу, интерес к нему был особенно развит у представителей левого крыла декабризма. Народность Пушкина и Грибоедова вырастает на этой почве.

Чем ближе к 14 декабря, тем чаще народная тема звучит в декабристской поэзии. Меняется и трактовка этой темы. От изображения народа как силы, которая слепо повинуется вождям («Войнаровский», первая редакция «Аргивян»), декабристы идут к пониманию того, что без народа вождь сам ничего не может сделать («Наливайко», вторая редакция «Аргивян»). Они останавливаются перед решением проблемы народа как основной силы истории, которая сама создает вождей и выдвигает их на историческую сцену.

Современное понимание народности как отражение народного взгляда на вещи, мировоззрения народа, народных оценок событий и явлений было несвойственно декабристам.

Однако эта народная точка зрения была почувствована самими передовыми из них и, не обобщенная теоретически, нашла отражение в некоторых художественных произведениях.

Высшим достижением декабристской поэзии в решении этой проблемы следует считать агитационные песни Рылеева и Бестужева. Этим песням посвящена большая исследовательская литература,²² подробно комментирующая политическое содержание песен.

Отмечалось, что песни, более ранние («Ах, где те острова...» и «Ты скажи, говори...»), не выходят за рамки критики общего либерально-фрондерского толка. В песне «Царь наш — немец русский» содержится резко отрицательная, восходящая к «Ноэлю» Пушкина характеристика Александра I. И лишь в песнях «Ах, тошно мне...» и «Как идет кузнец да из кузницы» авторы их поднялись до высокой степени демократизма и революционности.

Следует обратить внимание на то, что политическая острота песен связана со значительной демократизацией их словаря, образов, всего стиля. Песни написаны от лица представителей разных социальных слоев, что определяет их стилистику и политическую остроту. Песню «Ах, где те острова...» могли распевать дворяне-интеллигенты, она рассчитана на камерный кружок. Отсюда и обилие собственных имен и прозвищ, понятных сравнительно небольшому кружку людей, читающих Вольтера по-французски. «Царь наш — немец русский» — песня солдатская, отсюда преобладающая в ней критика положения в армии. Царь «всякий день в манеже» «носки выправляет». Однако лексика песни не отмечена единством стиля, характерного именно для солдатской среды. Наряду с народными встречаются слова для народного языка не характерные: «просвещенье», «комплименты».

²² См.: М. А. Бриксман. Агитационные песни декабристов, в сб.: Декабристы и их время, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951; анализ агитационных песен в кн.: А. Г. Д е й т л и н. Творчество Рылеева. Изд. АН СССР, М., 1955, В. Г. Б а з а н о в. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, 1953, и др.

Песни «Ах, тошно мне...», «Как идет кузнец» написаны от лица крестьян. Последняя песня имеет фольклорную основу, что отражено и в образах и композиции, основанной на трехкратном повторении мотива с последующим его усилением. Революционность декабристов достигает здесь предела. Помещичье землевладение, церковь, монархия — все подлежит уничтожению. Подобные песни приводили в смущение некоторых современников именно в силу демократического звучания, вызывавшего пугающие ассоциации с крестьянскими бунтами. Вспомним, что революционный гимн Катенина «Отечество наше страдает», также призывавший к свержению «трона и царей», весело распевался гвардейскими офицерами (даже не членами тайного общества) и не казался таким пугающим благодаря своей отвлеченности.

Из всех агитационных песен декабристов песня «Ах, тошно мне...» представляет наибольший интерес, хотя в ней и нет того открытого призыва к восстанию и топору, как в песне про кузнеца. «Ах, тошно мне...» отражает демократические устремления ее авторов. Больше того, она говорит о несомненном знании народной жизни и народных нужд. Написанная от лица крестьян, она содержит именно крестьянскую, народную оценку существующего положения. Это взгляд на современную Россию не из Петербурга, а снизу, из крепостной деревни, для жителей которой «бара с земским судом и с приходским попом» — высшее начальство и вершители судеб. Народу не важно, какой генерал — начальник штаба, какой — губернатор (это интересует людей в столице), они знают царя и Аракчеева — главных виновников своих бед.

Замечательна широта тем, затронутых в песне: барщина, церковь, взысканность судебных, государственных налогов, засилье кабаков, рекрутские наборы, военные поселения, — кажется, ни одна сторона народной жизни не оставлена без внимания.

Народный язык песен, обилие пословиц и поговорок, метких народных характеристик великолепно соответствует ее содержанию.

Стихотворный размер песни также имитирует народные сатирические прибаутки. В строфе сочетаются строчки трехударные (три) и двухударные (две), что приближает ритм песни к народному тоническому стиху, а подчеркнутая рифмованность строк (парная рифмовка усиливает впечатление от рифмы) сближает песню с народным стихом в духе раешника.

Песня воссоздает образ народа, далекий от романтического освещения, характерного для декабристской поэзии. Народ — герой войны 1812 года, богатырь и патриот, народ-мятежная и вольная сила — в этой песне предстает в ином виде. Никакой идеализации, никакого ореола. Русские мужики — это люди многострадальные, замученные, но в то же время полные здравого смысла, юмора, иронического отношения ко всяким господам.

Демократическая форма песни говорит о внимательном изучении Рылевым и Бестужевым народной поэзии и живой народной речи.

Многозначительные умолчания и намеки, содержащиеся в последней строфе:

А до бога высоко,
до царя далеко,
Да мы сами
Ведь с усами,
Так мотай себе на ус, —

дают возможность для самых смелых политических выводов.

Песня «Ах, тошно мне...» несомненно содержит в себе такое понимание народа, которое позволяет говорить о наличии элементов подлинной народности в декабристской поэзии.

Проблемы героя и народа оказались теснейшим образом связанными с вопросами поэтических жанров. В поэзии декабристов вплоть до 14 декабря сохраняются представления об оде, элегии, послании как о жанрах с определенными тематическими заданиями. Однако на деле задания эти не всегда выдерживаются, и различные жанры начинают взаимно проникать друг в друга. В лирических произведениях декабристов середины 20-х годов интимное и гражданское настолько тесно переплетены, что сами поэты часто отказываются от строгих жанровых определений. Рылеев уже не обозначает «На смерть Байрона» как оду; стихотворение «Вере Николаевне Столыпиной» названо посланием, но по существу оно глубоко отлично от произведений подобного жанра. «На смерть Чернова»²³ и «Гражданин» вообще не поддаются никаким жанровым определениям. То же можно сказать о «библейских» стихах Кюхельбекера. Его послания 1822—1823 гг., особенно «К Вяземскому», отличаются разнообразием тем политического, лирического и философского характера. Кюхельбекер более определенно, чем другие поэты-декабристы, выдерживал жанровые признаки в своих стихах, но и у него нарушается единство стиля, определяющего тот или иной жанр, и последний перестает соответствовать заданной теме.

Стирание жанровых границ в лирике вообще характерно для русской поэзии 20-х годов. Проявляется оно и в творчестве декабристов.

С другой стороны, у декабристов ощущается все большее тяготение к крупным жанрам, обеспечивающим возможность широких обобщений. Это особенно заметно в творчестве Рылеева. Разрабатывая исторические темы, он начинает с жанров полуэпических-полулирических с преобладающим лирическим началом («Думы»). Затем идет поэма на историческом материале, в которой наряду с лирической окраской характера героя существует эпически разработанный исторический фон. Связь образа героя с этим фоном становится все более тесной. То же движение к крупным жанрам наблюдается в творчестве Кюхельбекера.

В поэзии середины 20-х годов заметно оживление интереса к драматическим жанрам. В начале 20-х годов возникает ряд драматургических замыслов, авторы которых пытаются создать вольнолюбивые, тираноборческие произведения на историческом материале. Таковы замыслы «Вадима» у Пушкина, «Мазепы» у Рылеева и «Аргивян» у Кюхельбекера. Авторы их хотели воплотить политически актуальную тему в старых формах сентиментальной трагедии или мелодрамы. Во всех этих произведениях — в центре мелодраматическая фабула, столкновение страстей. Большую роль играет любовная интрига. Изображение столкновений отдельных личностей (Вадим—Громвал, Мазепа—Кочубей, Тимoleon—Тимофан) определяло основной конфликт трагедии. Однако декабристская драматургия вскоре отказывается от этого пути.

К 1824—1825 гг., когда общественная борьба и литературная полемика крайне обострились, возникла потребность в драме нового типа, трактующей исторический сюжет в связи с проблемой народности. В это время появляются замыслы «Богдана Хмельницкого» у Рылеева. «1812-го года» у Грибоедова, вторая редакция «Аргивян».

Размышления о роли народа в истории требовали нового способа изображения народных масс, что привело к принципиально новому построению исторической драмы. Большой упор делается на изображение исторического народного фона. Отсюда обилие в драме массовых сцен,

²³ Спорный вопрос об авторстве «На смерть Чернова» еще не прояснен до конца и нуждается в дополнительных доказательствах и изысканиях.

увеличение числа действующих лиц, активность их поведения на сцене. Драма делается более действенной и менее статичной. Воссоздается историческая обстановка. И это не только тщательно разработанный исторический колорит (как в «Аргивянах» Кюхельбекера), но и обусловленные эпохой характеры.

Обращаясь к драме, поэты-декабристы решали и некоторые общие поэтические задачи, одна из которых — поиски нового стихотворного размера. Ф. Глинка впервые предпринял эти поиски в «Опытах двух трагических явлений», написанных четырехстопным амфибрахием, Кюхельбекер в «Аргивянах» обращается к белому пятистопному ямбу. Тем же размером пишет Пушкин «Годунова», к тому же размеру обращаются Грибоедов и Рылеев. Белый пятистопный ямб с этих пор вытеснил александрийский стих из русской исторической драмы.

Развитие декабристской поэзии свидетельствует о том, что накануне 14 декабря в ней возникают чрезвычайно интересные тенденции, выходящие за рамки наших обычных представлений о романтизме 20-х годов. Они проявлялись и в более углубленном внимании к характеру героя, и в трактовке исторических событий, и в подходе к проблеме народности. Однако тенденции эти только намечены. Трагические события 14 декабря оборвали процесс естественного развития русской революционной поэзии 1820-х годов.

Разумеется, и после 14 декабря продолжала развиваться русская вольнолюбивая поэзия, в частности, декабристская поэзия каторги и ссылки. Она продолжала разрабатывать многие из прежних тем, однако дальнейший путь ее уже не был восходящим поступательным движением. По существу это была поэзия нового периода, осложненная не только трудными условиями, в которых оказались поэты-декабристы, оторванные от политической, общественной и литературной жизни и лишенные читателей, но и новыми поэтическими задачами, веяниями новой эпохи. Веяния эти, хоть и в искаженном виде, достигали «каторжных нор» и вызывали к жизни поэзию, переосмысливавшую тот трагический подвиг, подготовке которого была посвящена декабристская поэзия 1817—1825 гг.

Глава четвертая

А. С. ГРИБОЕДОВ

1

Среди поэтов 20-х годов XIX в., современников Пушкина, особое место и особенная заслуга в развитии русской поэзии принадлежит Александру Сергеевичу Грибоедову (1795—1829), комедия которого «Горе от ума» вошла в историю русской культуры до сих пор непревзойденным образцом стихотворной драматургии.

Начало литературной деятельности Грибоедова относится ко второй половине 10-х годов, когда вокруг петербургского театра образовалась значительная группа любителей театрального искусства, главным образом из числа образованной военной молодежи, только что вернувшейся в Россию после освободительного марша по Европе. В ее рядах были такие активные деятели русского театра той поры, как кн. А. А. Шаховской, П. А. Катенин, А. А. Жандр, Н. И. Хмельницкий, С. Н. Марин и др., много сделавшие для обновления театрального репертуара, обогатившие его не только переводами и переделками пьес зарубежного, в основном французского театра, но и собственными более или менее оригинальными сочинениями. К этому кругу завязанных театралов присоединился и Грибоедов, приехавший в конце 1814 г. из полка в отпуск в Петербург. Близость к театральной жизни и ее интересам, дружеские отношения с писателями-драматургами, знакомство с условиями и законами сцены сделали естественным обращение Грибоедова к литературному творчеству в формах драматургии — и прежде всего в комедии.

Первые драматургические опыты Грибоедова, его комедии «Молодые супруги» (1815) и «Притворная неверность» (1818),¹ представлявшие собой переделку комедий французских драматургов Крезе де Лессера и Барта, явились первыми и характерными образцами так называемой «светской» или «благородной» комедии, успешно разрабатывавшейся затем Н. И. Хмельницким. Простота сюжета, легкость и изящество интриги, небольшое количество действующих лиц, легкость диалога, гибкость и непринужденность стиха — вот характерные черты этого типа комедии, отличающие оба названных произведения Грибоедова. В манере этой же легкой светской комедии задумана и комедия Шаховского «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817), для которой пять сцен написаны Грибоедовым. Опыт этой непритязательной, веселой и остроумной комедии-шутки не прошел бесследно для автора «Горя от ума», дав ему навык простой и четкой композиции, естественного развития действия, опыт изящного и афористического стиха, краткой и выразительной обрисовки персонажей. Однако «Горе от ума», замысел которого, возможно, относится еще к 1818 г., резко отличается от всех предшествующих работ Грибоедова. Новая его комедия явилась ответом на ту задачу, которую современность

¹ Переведена совместно с А. А. Жандром.

поставила перед русскими драматургами, — задачу создания самобытной комедии, отражающей русскую жизнь и русские характеры и отвечающей высоким целям гражданской поэзии декабристского направления.

2

«Горе от ума» отличала необычайная широта изображения жизни современного русского общества во всем богатстве и остроте ее социальной и моральной проблематики. Эти черты в какой-то мере сближали «Горе от ума» с комедиями Шаховского, который порой очень своеобразно и остро откликался на важнейшие явления современной общественной и литературной жизни. Грибоедову как писателю была близка позиция Шаховского-комедиографа, ориентировавшегося на серьезную общественно-значительную комедию, «комедию нравов», высокими образцами которой он считал «Недоросля» Фонвизина и полную драматизма комедию «Мизантроп» Мольера; традиции Фонвизина и Мольера явственно ощущаются и в комедии Грибоедова. Творчество Шаховского нужно иметь в виду при изучении комедии Грибоедова и потому, что в целом ряде случаев Шаховской первым подметил в обществе и воплотил в своих «колких» комедиях те общественные типы старого барства и новой дворянской знати, с которыми мы встречаемся и в «Горе от ума».²

Но, не говоря уже о различии в таланте, в умении увидеть за внешними формами сущность изображаемого явления, в комедии Грибоедова было то, что резко выделило ее из числа современных ей комедий и сделало «Горе от ума» ярчайшим художественным выражением эпохи 10—20-х годов. Ее новизна и своеобразие определены прежде всего новизной общественной позиции автора, выразившего в своей комедии декабристское понимание основного социального конфликта эпохи, проявившегося в общественной жизни как конфликт двух противоположных мировоззрений, как столкновение «века нынешнего» с «веком минувшим». Этот же конфликт лежал в основе большей части «колких», социально острых комедий Шаховского, но разрешался он в них с реакционно-охранительных позиций — комедии Шаховского служили утверждению старого порядка вещей, подвергая осмеянию идеи и деятельность передовой дворянской молодежи. Между тем в «Горе от ума» все симпатии автора отданы представителю именно этой молодежи — Чацкому. В его лице борьба молодого свободлюбивого дворянства с рутинной традиционной укладом общественной жизни выражена Грибоедовым удивительно сильно и ярко. В комедии столкнулись две общественных группы, взгляды, убеждения и жизненные интересы которых настолько противоположны, что взаимное понимание между ними невозможно. То, что Чацкому представляется умным, добрым, благородным и честным — вольнолюбие, независимость мнений, чувство собственного достоинства, бескорыстная любовь к просвещению, стремление к полезной, разумной деятельности — все это барам фамусовского круга кажется не глупым даже, а именно безумным, т. е. нелепым, странным, стоящим вне пределов разумения. Драматическая коллизия пьесы ясно определена самим автором: «... в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...».³

² См.: А. Слонимский. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов. В кн.: Грибоедов. 1795—1829. Сб. статей под ред. И. Клабуновского и А. Слонимского. М., 1946, стр. 39—73.

³ А. С. Грибоедов, Сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 557. (Далее ссылки на это издание даются в тексте).

Понятиям и предрассудкам «века минувшего», «века покорности и страха», носителями которых являются все действующие лица комедии — от Фамусова до Молчалина, противостоит новая передовая идеология — идеология декабризма, воплощенная в образе Чацкого. Грибоедов сумел создать тип активного борца с общественным злом, воплотить в герое своей комедии декабристские идеалы — свободолюбие, ненависть к крепостничеству, ко всем его проявлениям и порокам, сочувствие простому народу, страстное желание привить русскому обществу черты самобытности, национальной характерности в языке, обычаях, нравах и даже одежде, утраченные им в эпоху подражательности. Энергия обличения зла, бодрость и оптимизм, вера в силу человеческого разума и в личное достоинство человека, отличающие Чацкого, были характерными чертами пропагандистской деятельности декабристов, ставивших одной из важнейших своих задач перевоспитание общества, подготовку общественного сознания к грядущим социальным изменениям. Поэтому не случайно комедия была воспринята так восторженно именно в декабристских кругах. Путь на сцену или в печать ей был закрыт, но, тем не менее, она вскоре же стала известна в читательских кругах, распространившись в многочисленных списках, и стала важнейшим фактом в общественной и литературной жизни своего времени. В среде декабристов она была воспринята не только как художественное отражение характерной общественной коллизии своего времени, но как своеобразный кодекс декабристских идей, как художественное произведение огромной агитационной силы.

Особенно высоко оценена она была декабристской критикой, как произведение в высшей степени актуальное, самобытное, свободное от подражаний и по своим художественным достоинствам стоящее в ряду «первых творений народных».⁴ Прогрессивная критика в лице А. Бестужева, О. Сомова и В. Одоевского высоко оценила жизненную верность образа Чацкого, в котором «видна сила характера, презрение предрассудков, благородство, возвышенность мыслей, обширность взгляда»,⁵ признав тем самым, что Грибоедов в труднейшем жанре «серьезной» комедии в стихах сумел создать на материале современности высокий героический характер, осуществив важнейшую задачу, которую выдвинули перед литературой декабристы.

3

Помимо идейной стороны этого образа, Чацкий оказался и с эстетической точки зрения героем, наиболее близким романтической критике декабризма, воплощая ту характерно романтическую ситуацию, которую Бестужев предлагал Пушкину, критикуя первую главу его романа. Именно Чацкий поставлен Грибоедовым «в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты».⁶

⁴ «Полярная звезда на 1825 год», СПб., 1825, стр. 18.

⁵ В. Ф. Одоевский. Замечания на суждение Мих. Дмитриева о комедии «Горе от ума». «Московский телеграф», 1825, № 10, приложение «Антикритика», стр. 4.

⁶ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 149. (Далее: Пушкин). — В плане романтической характеристики Чацкого не менее, чем восторженная оценка декабристской критики, симптоматично отношение Пушкина к этому персонажу грибоевской комедии. Тотчас по прочтении «Горя от ума» он дважды пишет о нем — Вяземскому и А. Бестужеву — и оба раза не случайно сопоставляет героя комедии и ее автора. «Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен» (там же, стр. 137), — пишет он Вяземскому и затем разъясняет эту мысль в письме к Бестужеву: «Теперь вопрос. В комедии Горе от ума кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малой, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фаму-

Образ Чацкого и основная коллизия комедии явились наиболее отчетливым проявлением близости Грибоедова к эстетическим идеям романтизма как передового литературного движения своего времени. Сторонником и защитником новых идей в искусстве Грибоедов заявил себя уже в 1816 г. приняв участие в полемике о балладе против Гнедича, в защиту Катенина. Его позиция в этой полемике — позиция противника всякой фальши, туманной мечтательности и сентиментальности. «Бог с ними, с мечтаниями; ныне в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а природы ни на волос» (367), — писал он в защиту катенинского перевода баллады Бюргера, отстаивая «пиитическую простоту стиха», чуждого словесных украшений, естественность и прямоту выражений, живость и краткость «русских стихов» Катенина, порой не чуждых грубости простонародного языка. Уже в этой полемике Грибоедов выступил как сторонник того направления в русском романтизме, представителем которого был Катенин, по словам Пушкина, впервые введший «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные».⁷ В дальнейшем литературные воззрения Грибоедова развивались и углублялись, но не изменили своего основного характера, и Кюхельбекер, в начале 20-х годов испытавший на себе сильнейшее воздействие взглядов Грибоедова, с полным основанием характеризовал его как романтика в стане «славян».⁸

Важнейшей чертой литературных воззрений Грибоедова было требование свободы творчества, утверждение независимости поэта от каких-либо теорий и правил, от подчинения его той или иной школе или системе. Если они сковывают его творческий гений. Так, отвечая на упрек Катенина, что в «Горе от ума» «дарования более, нежели искусства», Грибоедов писал другу, что воспринимает его упрек как «самую лестную похвалу», ибо «искусство в том только и состоит, чтобы подделываться под дарование, а в ком более вытвержденного, приобретенного потом и сидением искусства угождать теоретикам, т. е. делать глупости, в ком, говоряю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям, нежели собственной творческой силы, — тот, если художник, разбей свою палитру, и кисть, резец или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело... Я как живу, так и пишу свободно и свободно» (558). Эта эстетическая декларация Грибоедова вполне оправдана его художественным творчеством и прежде всего его комедией. Создававшаяся в период, когда в театре еще сильны были традиции классицизма, она естественно отразила некоторые особенности комедиографии своего времени — такие, например, как единство времени и места сценического действия, как значащие имена («имена-маски») некоторых персонажей, монологи Чацкого, обращенные более к зрителям, чем к участникам действия и др. Однако в пьесе Грибоедова эти особенности уже не являются признаками произведения, созданного в правилах классической поэтики, — они использованы автором вне системы классицизма. В «Горе от ума» эти формальные признаки драматургии классицизма переработаны

сову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно» (там же, стр. 138). Пушкин, только что в «Цыганах» распрощавшийся с романтизмом и особенно остро чувствовавший ограниченность романтического метода для драматического искусства, воспринимал Чацкого не как объективный художественный образ, а как образ романтически субъективный, как отражение и выражение идей автора; по мнению Пушкина, все это сообщало комедии оттенок лирической субъективности, свойственной романтизму, и вредило комедии как целому — всем этим объясняется резкость его отзыва о главном персонаже комедии Грибоедова.

⁷ Пушкин, т. XI, стр. 221.

⁸ В. Кюхельбекер. «Обозрение российской словесности 1824 года». В кн.: Литературные портреты. т. I. Пб., 1923, стр. 74—75.

и переосмыслены «собственной творческой силой» писателя, органически включены им в иную драматическую систему и использованы в той мере, в какой они не стесняли свободы драматурга.

Литературные и эстетические взгляды и симпатии Грибоедова, естественно, привели его во время отпуска 1823—1825 гг. к сближению с литераторами-романтиками как в Москве, так и в Петербурге, где он познакомился со многими литераторами — членами Общества любителей российской словесности и коротко и дружески сошелся с Рылеевым и А. Бестужевым. Именно в этот период им были опубликованы два таких значительных произведения, как «Давид» и «Отрывок из Гёте», напечатанные: первое в «Мнемозине» В. Ф. Одоевского и Кюхельбекера (ч. I, М., 1824) и второе в «Полярной звезде на 1825 год» Бестужева и Рылеева. Это — произведения, действительно чрезвычайно характерные и для времени, и для взглядов самого поэта. Оба они посвящены одной из значительнейших тем романтической поэзии 20-х годов, особенно показательной для поэзии декабризма, — теме поэта-пророка, поэта как творческой силы, вносящей в нестройный, хаотический мир действительной жизни порядок, гармонию и красоту; poeta, душа которого есть престол творца, «создавшего миры и лета». Первое из них — «Давид» — написано от лица библейского отрока, пастуха Давида, и характерно подчеркнуто гражданской интерпретацией этого образа — грибоедовского Давида поэтический дар сделал избранником бога, давшего ему силу поразить врага отечества. Оно показательное для стремления Грибоедова найти стиль высокой гражданской поэзии в языке и образах библии — стремления, также характерного для одного из направлений декабристской поэзии. Второе, являющееся вольным переводом «Пролога в театре» из первой части «Фауста» Гёте, свидетельствует о возвышенном понимании назначения поэта, творящего светлый мир красоты и гармонии, дарящего бессмертие и славу величию и героизму, своеобразно отражая идеи Батюшкова и переключаясь с пушкинскими стихотворениями 20-х годов, посвященными этой же теме. Насколько близок оказался здесь Грибоедов к идеалам романтиков-декабристов Рылеева и Бестужева, свидетельствует отзыв последнего о I главе «Онегина». Бестужев, акцентируя главным образом те моменты романа, «где говорит чувство», «где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества», в качестве лучшего, наиболее поэтического и возвышающего душу эпизода называет «Разговор книгопродавца с поэтом», предпосланный первой главе романа, сопоставляя его именно с гётевским «Прологом в театре»: «Особенно разговор с книгопродавцем вместо предисловия (это счастливое подражание Гёте) кипит благородными порывами человека, чувствующего себя человеком».⁹

Это стремление к возвышенной поэзии, к героям высокого, героического и трагического плана отразилось в целом ряде замыслов Грибоедова, оставшихся неосуществленными, — в планах и набросках трагедий «1812 год» (1825—1826), «Грузинская ночь» (ок. 1827), «Родамист и Зенобия». Сказалось оно и в его комедии, центральный персонаж которой Чацкий — фигура несомненно героического и трагического плана, выделяющаяся среди всех других действующих лиц «Горя от ума».

Однако эстетические воззрения Грибоедова-художника, его собственная «поэтика», были гораздо шире эстетических теорий романтизма. Помимо характерной для романтиков-декабристов теории «возвышенного предмета» поэзии, они включали в себя в качестве важнейшего, определяющего элемента понятие «портретности», в котором он видел основное своеобразие драматургии как искусства. Сам Грибоедов раскрывал смысл этого термина как сочетание в характере персонажа черт неповторимо индиви-

⁹ «Полярная звезда на 1825 год», стр. 14.

дуальных — и общих, типических, свойственных всему человечеству или какой-либо его части. «Портреты, и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий» (557) — писал он, отвечая на упрек Катенина в «портретности». Однако, говоря о «портретности», Грибоедов имел в виду совсем не то, в чем обвинял его Катенин, — не «карикатуру» на конкретное, в реальной жизни существующее лицо, не натуралистическую копию действительности. «Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь», — подчеркивал он. С другой стороны, для него «портретность» означала создание художественного типа на основе наблюдений, почерпнутых в жизни общества, а не абстрактное конструирование его. Именно об этом говорит его замечание по поводу характеров Мольера: «Мещанин во дворянстве, Мнимый больной — портреты, и превосходные; Скупец — антропос собственной фабрики, и несносен» (558).

Это стремление к портретности, которым руководился Грибоедов в создании характеров «Горя от ума», постоянное соотношение создаваемого художественного типа с характерами, встреченными в действительной жизни московского общества 10—20-х годов, обусловили необычайную жизненность, яркость и неповторимую индивидуальность всех персонажей его комедии, не исключая и Чацкого, в котором декабристы увидели воплощение типичнейших черт их поколения, но воплощение в чертах столь же индивидуально своеобразных. Принцип «портретности» явился основополагающим для драматургии грибоедовской комедии. Именно он, в конечном счете, обусловил художественное новаторство «Горя от ума» — первой реалистической комедии русского театра. Им же решается и вопрос об отношении комедии к традициям классического театра и к романтизму. И классическая традиция, и идеи романтического движения — живые явления литературного процесса конца 10-х — начала 20-х годов — не могли не сказаться в произведении, явившемся зеркалом своего времени. Но они не затронули важнейшего — принципа типизации, основного принципа «поэтики» Грибоедова, бывшего ядром нового, реалистического метода художественного изображения действительности.

Хотя понятие «портретности» не означало прямо создания социальных типов, но самый метод работы драматурга, контролировавшего создание своего воображения действительной жизнью, привел его к воплощению характеров глубоко социальных, служащих художественным обобщением целой полосы жизни русского общества 10—20-х годов. Характер основной коллизии пьесы (подчинившей себе даже ее любовную интригу) — умный и честный человек «в противоречии с обществом его окружающим» — и развязка ее, столь необычная для комедии, еще более подчеркивают своеобразие «Горя от ума» как «истинно общественной комедии» (так называл ее Гоголь), восстающей «против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги».¹⁰ Комедия Грибоедова стала художественным открытием, значение которого распространилось на всю русскую литературу.

Первым почерпнул из ее богатств Пушкин, оценивший прежде всего эту сторону комедии. «Цель его — характеры и резкая картина нравов», — писал он о Грибоедове, считая «превосходными» целый ряд созданных им характеров, а в изображении «нравов» московского общества видя «черты истинно комического гения» Грибоедова.¹¹ Комедия, с которой Пушкин впервые познакомился в 1825 г., оказала несомненное воздей-

¹⁰ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1953, стр. 175.

¹¹ Пушкин, т. XIII, стр. 138

стве на формирование его реалистического метода. Но, кроме того, в творчестве его можно видеть и следы непосредственного воздействия «Горя от ума». Приемы острой и меткой характеристики персонажей пушкинского романа в стихах, в главах IV—VI, несомненно связаны с грибоедовской манерой в одном афористическом стихе дать емкую формулу характера.¹² Воздействие «Горя от ума» ясно ощутимо и в романтической драматургии Лермонтова, и в реалистическом творчестве Гоголя, вплоть до Щедрина, посвятившего одному из типов грибоедовской комедии — Молчалину, перенесенному в обстановку 70-х годов, целую серию социолого-психологических очерков.

4

Важнейшей особенностью «Горя от ума» является то, что это комедия в стихах.

Сообщая Вяземскому о замысле своего «Евгения Онегина», Пушкин подчеркнул, что пишет «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».¹³ Эти слова Пушкина можно вполне отнести и к комедии Грибоедова, несмотря на то что комедия в стихах не была новостью в русской драматургии — стихотворная форма была обязательной принадлежностью высокой комедии классицизма. Новизна и «дьявольская разница» в этом случае заключались в том, что Грибоедов впервые в высокой комедии употребил не традиционный александрийский стих (шестиопный ямб), а так называемый вольный стих — разноstopные ямбы.¹⁴ Вольные стихи, составлявшие характерную особенность французской бытовой и светской комедии конца XVIII — начала XIX в., в русской литературе до Грибоедова были использованы лишь в узкой сфере басни, где достигли виртуозной разработки в баснях Крылова, и в элегической поэзии Карамзина и Батюшкова. Грибоедов первый употребил этот стих в большой проблемной пьесе,¹⁵ раскрыв те многообразные возможности, которые доставлял он драматургу.

В пределах комедии использованы все ямбические размеры, от шестидо одноstopного ямба. Введением разноstopного ямба Грибоедов избавил «Горе от ума» от важнейшего недостатка, свойственного комедиям, писанным чистым александрийским стихом — неизбежной декламационной монотонности, однообразия стиховой интонации. Стих «Горя от ума», включающий в себя стиховые отрезки различной длины, приобрел максимальную близость с естественной интонацией живой разговорной речи, ничего не теряя в стройности ритмической организации. Между тем сочетание разноstopных стихов давало автору возможность гораздо точнее и глубже, в самом стихе комедии, передать развитие драмы, постепенное нарастание эмоциональной напряженности. С исключительным мастерством использовал Грибоедов возможности вольного стиха, чтобы выявить и подчеркнуть в каждом конкретном случае столкновение идей, конфликт

¹² Исследователи обычно сопоставляют с комедией Грибоедова изображение московского общества в седьмой главе «Онегина». Действительно, там эта связь наиболее очевидна, поскольку можно прямо говорить о грибоедовских типах в московском обществе того времени. Но родственные приемы в характеристике явственно ощущаются уже в главах четвертой и пятой, в изображении провинциального дворянства.

¹³ Пушкин, т. XIII, стр. 73.

¹⁴ Обстоятельное исследование стиха комедии см.: Б. В. Томашевский. Стихотворная система «Горя от ума». В кн.: Грибоедов. 1795—1829, стр. 74—109. См. также в кн.: Б. В. Томашевский. Стих и язык. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 132—201.

¹⁵ Впервые в русской комедии вольный стих был употреблен А. А. Шаховским в его одноактной комедии-шутке «Не любо не слушай, а лгать не мешай» (1818). Опыт Шаховского несомненно был учтен Грибоедовым.

персонажей, неожиданность психологического движения, смену мысли, настроения и т. п. Эффект резкости в смене темы разговора, в смене тона или настроения обычно достигается резким перебоем ритмического рисунка — употреблением стихов короткого, двух- или одностопного ямба, например:

Чацкий

Ваш век бранил я беспощадно
Предоставляю вам во власть:

Откиньте часть, . .

(30);

Лиза

Боюсь, чтобы не вышло из того. . .

Фамусов

Чего?

(7);

Чацкий

Чтоб оставались вы без помощи один?

София

На что вы мне?

(42).

Как показано в исследовании Б. В. Томашевского,¹⁶ эти короткие стихи употреблены Грибоедовым сравнительно редко, именно в таких «взрывных» местах комедии. Основу же ее составляют стихи шестистопного (почти половина стихов комедии), пятистопного и четырехстопного ямба (третья часть текста). Преобладание александрийского стиха несомненно обусловлено традиционностью этого размера; однако в комедии Грибоедова он использован главным образом в местах, передающих рассуждения персонажей, аргументацию каких-либо мыслей. Так, есть целые куски, писанные александрийским стихом, в монологах Чацкого, в рассуждениях Фамусова и т. п. Кроме того, благодаря конструктивным особенностям этого размера — своеобразной двучленности стиха, разделенного цезурой на две равные части, — александрийский стих (как и пятистопный ямб, с цезурой после второй стопы) является наиболее удобной формой для предложений и афоризмов, которые составляют отличительную особенность грибоедовской комедии. «О стихах я не говорю, половина — должны войти в пословицу»,¹⁷ — писал Пушкин о своих первых впечатлениях от комедии. Действительно, обилие стихов «Горя от ума», ставших пословицами или приобретших право на самостоятельное существование в русском языке в качестве «крылатых выражений», составляет важную черту стиля комедии. Построены они по принципу двучленности, характерному и для народных пословиц, в которых содержание второй части контрастирует с первой или же уточняет, развивает, поясняет ее. Стихи шести- и пятистопного ямба, с неперменной цезурой еще более подчеркивают четкость и уравновешенность этой конструкции.

Насыщенность текста комедии стихами-афоризмами чрезвычайно важная и выразительная особенность стиля «Горя от ума». Афоризмы, предложения, острые слова и каламбуры для Грибоедова не были ни самоцелью, ни средством придать блеск языку комедии. Они существенны в характе-

¹⁶ Б. В. Томашевский Стихотворная система «Горя от ума», стр. 87—88.

¹⁷ Пушкин, т. XIII, стр. 139.

ристикой персонажей комедии, как своеобразное проявление и мерило «ума» — важнейшей темы всей комедии. Афористическим по своему характеру замечанием может обмолвиться и Молчалин: «Ах! злые языки страшнее пистолета»; шутки Скалозуба — «Мы с нею вместе не служили», «Пожар способствовал ей много к украшенью» — ярко характеризуют его казарменное остроумие («Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!», — замечает о нем Лиза); мудрость Репетилова, повторенная с чужих слов, ясно ощущается в его речи как «цитата» («Что за люди, mon cher! Сок умной молодежи!») или: «Да умный человек не может быть не плутом»). Насыщена афоризмами речь Фамусова, самого колоритного в художественном отношении персонажа комедии, выразителя моральных истин своего круга: «Кто беден, тот тебе не пара», «Подписано, так с плеч долой», «Ну как не порадеть родному человечку», «Что будет говорить княгиня Марья Алексевна!» и т. д. Но подлинным кладезем остроумия и острословия в комедии являются речи главного ее героя — Чацкого. Первому появлению его на сцене предшествуют реплики Лизы и Софьи: — «... чувствителен, и весел, и остер», «остер, умен, красноречив». И он вполне оправдывает эти характеристики. Уже первая его реплика — изящный каламбур, основанный на игре слов: «Чуть свет — уж на ногах! и я у ваших ног». И далее — целый поток блестящих умом и иронией афоризмов: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете», «Служить бы рад, прислуживаться тошно», «Дома новы, но предрассудки стары», «Зачем же мнения чужие только святы?» и т. д.

Большая часть афоризмов комедии принадлежит именно этим двум персонажам — Фамусову и Чацкому, представителям и выразителям двух враждебных мировоззрений. Фамусов является выразителем «философии застоя» (пользуясь здесь терминологией Ап. Григорьева), представителем своего поколения и своего круга, руководствующего в своих поступках и оценках традиционными, от дедов унаследованными формулами житейской мудрости, избавляющими от необходимости думать и решать самому и удачно прикрывающими «их слабодушие, рассудка нищету». По словам Фамусова, в этом обществе «на все свои законы есть»:

Вот, например, у нас уж исстари ведется,
 Что по отцу и сыну честь;
 Будь плохенький, да если наберется
 Душ тысячки две родовых, —
 Тот и жених.

(35)

Воплощение родового «здорового смысла» своей среды, Фамусов выражает и ее мораль, суть которой великолепно передана словами Лизы — «грех не беда, молва не хороша» и при которой боязнь общественного мнения (Фамусов: «... что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»; Софья: «Сама довольна тем, что ночью все узнала, Нет укоряющих свидетелей в глазах») избавляла от собственного суда и нравственных исканий. Тип Фамусова своеобразно отразился в типе Молчалина. В Молчалине как лице подчиненном, а не властвующем, алогизм и аморальность фамусовского общества выражены наиболее ярко и сильно — отказ от собственного мнения:

В мои лета не должно сметь
 Свое суждение иметь;

отсутствие личного нравственного начала, добровольное подчинение суду авторитетов — Татьяны Юрьевны или Фомы Фомича — и традиционной догме: «Мне завещал отец»...; убеждение в том, что «надобно ж зависеть от других». Кроме того, некоторые черты характера Молчалина,

его угодливость и принципиальная безнравственность («угождать всем людям без изъятия») сближают его с типом Загорецкого, что отмечено и в самой комедии: «В нем Загорецкий не умрет!», — говорит о нем Чацкий.

Мир Фамусова обладает чрезвычайной устойчивостью и цепкостью; его способность ассимилировать все, что поддается ассимиляции, проявилась в тех изменениях, которые произошли в судьбе и взглядах двух былых друзей и единомышленников Чацкого — в судьбе Софьи и Платона Михайловича Горича. С другой стороны, он выталкивает из своей среды все, что не поддается такой нивелировке, что отстаивает свою самобытность, свое индивидуальное лицо, наконец, свое право строить жизнь на основах ума и нравственности. В среде, где «Нестор негодяев знатных» причтен к «отцам отечества», где «отъявленный мошенник, плут» Загорецкий «всеми отъявлен и всеми принят», умный и истинно порядочный человек воспринимается как сошедший с ума, как «чума». Столкновение этих двух сил — рутины и ума — неизбежно, и исход его предопределен автором, назвавшим свою комедию «Горе от ума». Поражение Чацкого, столкнувшегося с толпой «мучителей», «в любви предателей, в вражде неутомимых», предрешено. Но это лишь сильнее оттеняет героическую и драматическую фигуру Чацкого, которая явилась важным этапом в развитии самосознания русского общества. По словам Ап. Григорьева, «он — порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей „вечной памяти 12-го года“, могущественная, еще глубоко верящая в себя и потому упрямая сила, готовая погибнуть в столкновении со средою. . .»¹⁸

В столкновении с миром Фамусова Чацкий выступает как представитель «умной» молодежи, как один из тех, кто стремится к разумной и полезной деятельности и кто отчетливо сознает неизбежность на этом пути столкновения с «отцами отечества»:

Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется — враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний;
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным, —
Они тотчас: разбой! пожар!
И прослывет у них мечтателем! опасным!!

(38)

В том, что обе эти сферы общественной жизни начала XIX в. предстанут зрителю и читателю во всей конкретности, как бы с запахом и красками своего времени, огромное значение имеет язык комедии. Под пером Грибоедова впервые в русской литературе русская речь зазвучала как важнейшее средство создания художественного типа, как основное средство объективного, полного и всестороннего изображения характера. Грибоедов выступил новатором также и в другом отношении, решительно введя в высокую стихотворную комедию разговорный язык дворянского общества той поры, и прежде всего бытовую лексику, в которой он ближе всего соприкасается с языком народным. Особый блеск и неизгладимое своеобразие придало языку комедии обилие идиоматических выражений, вроде «с рук сойдет», «в полмя из огня», «сон в руку», «дал маху», «расшиблась в пух», «час битый», «по матери пошел», «охота смертная», «ни дать, ни взять» и т. д. Черты разговорного стиля можно видеть не только

¹⁸ А. А. Григорьев. По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». СПб., 1862. В кн.: Грибоедов в русской критике. Гослитиздат, М.—Л., 1958, стр. 240.

в лексике, но и в синтаксическом строении реплик. Чрезвычайная краткость фразы, при которой в одном стихе умещаются порой три-четыре реплики диалога; частое употребление бессказуемых предложений, характерных именно для разговорной речи, например, в рассказе Лизы:

... Молчалин на лошадь садился, ногу в стремя,

А лошадь на дыбы,

Он об землю, и прямо в темя.

(40)

придают стихам комедии, ее диалогу динамизм, быстроту и естественность подлинного разговора. Особенно сочна, выразительна и свободна московская речь в устах Фамусова и Хлестовой. Более или менее значительное количество профессиональной лексики отличают речь полковника Скалозуба и чиновника Молчалина; но в общем, при всех индивидуальных чертах, речь всех персонажей комедии — это речь людей одного общественного круга. Стихия быта и бытовых интересов, характеризующих эту среду, выразительно передана в языке комедии.

От этого господствующего стиля значительно отличается стиль речей Чацкого. Круг бытовой лексики в них очень незначителен. Во всей комедии его речь ближе всего к речи книжной. Это речь человека, живущего и действующего прежде всего в интеллектуальной сфере, человека, широко образованного и начитанного (не случайно именно ему принадлежит единственная в комедии цитата из Дмитриева: «И дым отечества нам сладок и приятен»). Работая над образом Чацкого, Грибоедов разрешил в стихотворной комедии задачу, крайне трудную и для прозы, значительно продвинув ту область «метафизических» выражений, на скудость которой в русском литературном языке как раз в это время жаловался Пушкин.¹⁹ Насыщенность отвлеченными понятиями резко выделяет речь Чацкого из окружающей речевой стихии, придавая ей особый, индивидуальный отпечаток. Эта обособленность, выделенность из общего стиля речи еще подчеркивается повышенно-эмоциональным тоном речи Чацкого, любовь которого к Софье не только окрашивает лиризмом его разговоры с нею, но проявляется в общей взволнованности его поведения и речи на протяжении всей комедии.

Так средствами языка и стиля, как и всей художественной структурой комедии, поддерживался и выражался основной конфликт «Горя от ума».

5

Грибоедов вошел в историю русской литературы как автор одного единственного произведения — своей бессмертной комедии. В попытках примирить высокое совершенство этого произведения и тот факт, что после него Грибоедов не создал уже ничего ему равного, исследователи говорили то о творческом бессилии, то о том, что драматург исчерпал всего себя в своем единственном создании, достиг своего «потолка». Между тем последующие замыслы Грибоедова, оставшиеся неосуществленными и сохранившиеся в его бумагах лишь в виде кратких планов и набросков, являются убедительным опровержением подобных суждений. Они свидетельствуют о том, что Грибоедов, один из самых образованных людей своего времени, человек исторически мыслящий, пристально вглядывался в современность, в важнейшие исторические и социальные проблемы эпохи и искал достаточно емкие формы для выражения своих художественных идей. На протяжении пятнадцатилетней

¹⁹ Пушкин, т. XI, стр. 87; т. XIII, стр. 187.

литературной деятельности он был в стане литераторов, представлявших и отстаивавших лозунги романтизма. На литературные явления, так же как и на явления жизни действительной, он смотрел ясным и светлым взглядом, в котором сочетались зоркая наблюдательность художника и аналитическое мышление ученого. Великолепное чутье художника позволяло ему ясно чувствовать ограниченность и стилистическую монотонность таких явлений современной ему литературы, как крайности сентиментального стиля, как возвышенный идеализм романтизма Жуковского, как односторонность героического индивидуализма Байрона. Не случайно среди различных течений романтического движения ему оказалось более близко то, которое провозглашало свободу творческого воображения от любых правил, если они стеснительны для него, и свободу творчества и творческих исканий.

Однако уже то, что он успел сделать — его комедия — было огромным художественным достижением, плодотворным не только для русской драматургии, но и для всей русской литературы первой половины XIX в.

Оценивая значение «Горя от ума» в истории русской литературы, Белинский справедливо считал его произведением, которое, вместе с стихотворным романом Пушкина, положило «прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе», ибо «вместе с „Онегиным“ Пушкина его „Горе от ума“ было первым образцом поэтического изображения русской действительности в обширном значении слова. В этом отношении оба эти произведения положили собою основание последующей литературе, были школой, из которой вышли и Лермонтов и Гоголь».²⁰

²⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 441—442.

ПОЭТЫ ПУШКИНСКОГО КРУГА

ВВЕДЕНИЕ

В предыдущих разделах - «Истории русской поэзии», в главах, посвященных Батюшкову, Жуковскому, поэтам-декабристам, неоднократно отмечались общие черты в творчестве Пушкина — центральной фигуры этой эпохи — и его современников, а также известные расхождения и противоречия, возникавшие между Пушкиным и даже наиболее близкими единомышленниками и сподвижниками. Эта же тема в той или иной связи затрагивается и в главе, посвященной поэзии Пушкина. Прежде чем перейти к освещению творчества ряда других поэтов, художественная система которых была в определенных аспектах тесно связанной с пушкинской, попытаемся кратко наметить критерии, которые позволяют объединить этих поэтов (Дельвига, Баратынского, Языкова, Вяземского), казалось бы столь разных по своей литературной судьбе и столь индивидуально-своеобразных, понятием «пушкинский круг».

Как известно, в литературоведении долгое время почти все поэты этой эпохи, в той или иной степени близкие Пушкину по своей манере и литературной позиции, причислялись к «пушкинской плеяде». При этом признаки такого рода классификации были довольно зыбкими: они ограничивались преимущественно критериями личных дружеских связей (или хотя бы знакомства), а также однородности образов и мотивов. Неповторимая индивидуальность, как неотъемлемое качество всякого подлинного поэта, при таком подходе игнорировалась; выяснение общности художественных принципов, метода часто подменялось установлением заимствований, реминисценций, фактов прямого подражания. Поэтому к «пушкинской плеяде» в историко-литературных работах были присоединены и такие эпигоны, как Плетнев или Подолинский. Игнорировалось и основное требование, которое должно соблюдаться при характеристике какой-либо школы или направлений, — необходимость оценки ее представителей по вкладу, которой каждый из них, развивая общие принципы, вносил в литературу. Неудачным, вносящим путаницу был сам термин «плеяда»: он возник по аналогии с наименованием французской поэтической группы «Плеяда», возглавленной Пьером Ронсаром и пытавшейся перенести во французскую поэзию поэтические формы и обороты латинского языка.¹ Естественно, что понятие «пушкинская плеяда» было в дальнейшем отвергнуто советским литературоведением. Однако ясности в понимании безусловно существовавшей общности представителей пушкинского направления в поэзии до сих пор нет (что связано с общей непорядочностью литературоведческой терминологии, и в частности, все

¹ О деятельности этой «Плеяды» Пушкин писал: «... труды Ронсара, Жоделя и Дюбелле остались тщетными» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 270. — В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц).

еще продолжающимися спорами вокруг определения понятий «литературная школа» и «литературное направление»).

Вопрос этот весьма сложен и может быть решен лишь в результате специальных исследований, соединяющих в себе теоретический и историко-литературный аспекты. Ведь если исходить при его освещении из критериев близости основных идейных устремлений, то понятием «пушкинское направление» могут быть объединены все поэты, занимавшие прогрессивные позиции в литературном движении, примыкавшие к борьбе с реакцией в жизни и литературе, разрабатывавшие гражданские темы и близкие пушкинской поэзии лирические мотивы. Таким образом, понятие «пушкинское направление» окажется вполне подходящим для включения в него, например, всех поэтов-декабристов. В известной мере это так. Конечно, Рылеев, Кюхельбекер и другие поэты-декабристы принадлежали к тому направлению романтизма, виднейшим представителем и вождем которого был Пушкин (в этом отношении характерны слова Рылеева, обращенные к Пушкину: «На тебя устремлены глаза России; тебя любят, тебе верят, тебе подражают» (XIII, 241)). Но, как известно, в поэтической системе Рылеева содержались принципы и совершенно неприемлемые для Пушкина (вспомним его резкую критику рылеевских «Дум»), а эволюция Пушкина от романтизма к реализму вызвала не только полное непонимание, но и отрицательное отношение со стороны Рылеева (так же как и А. Бестужева). Не менее характерны принципиальные различия во взглядах и позициях Пушкина и Кюхельбекера, ими самими засвидетельствованные. Поэтому понятие «пушкинское направление», если его дифференцировать и не принимать во внимание принципиальные основы поэтической системы Пушкина и (что весьма важно!) тенденции ее развития, окажется настолько широким и емким, что включает в себя не только всех прогрессивных поэтов пушкинской поры, но и поэтов позднейших (ведь, в конце концов, представителями «пушкинского направления» в русской поэзии были великие продолжатели Пушкина — Лермонтов и Некрасов). Необходимо, следовательно, уточнить классификацию. Более конкретным представляется нам термин «поэты пушкинского круга»: он историчнее, позволяет исходить не только из наиболее общих критериев литературных позиций, но и из степени оригинального развития тем или иным поэтом существенных принципиальных сторон новаторской поэтической системы, открытой Пушкиным, ее художественной проблематики, жанров, языка.

Влияние Пушкина на современную ему поэзию было исключительно широким. В. И. Туманский писал Пушкину в 1827 г.: «Твои связи, народность твоей славы, твоя голова... все дает тебе лестную возможность действовать на умы с успехом, гораздо обширнейшим против прочих литераторов. С высоты своего положения должен ты все наблюдать, за всеми надсматривать, сбивать головы похищенным репутациям и выводить в люди скромные таланты, которые за тебя же будут держаться» (XIII, 327). О громадном воздействии Пушкина говорил и Дельвиг в письме к нему в 1824 г.: «Никто из писателей русских не поворачивал каменными сердцами нашими как ты» (XIII, 110). Подобные признания можно умножить. Однако влияние Пушкина, если оно носило характер творческий, означало не слепое подчинение ему того или иного дарования. Прав был Катенин, утверждая: «... мы все современники, сотрудники, волей и неволей соперники...».² Именно сотрудничество, основанное на общности во взглядах на сущность поэзии, на ее задачи, и «соперничество» в смысле соревнования, включающего также споры и про-

² Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. «Литературное наследство», тт. 16—18, М., 1934, стр. 642.

творчества, отличает связи Пушкина и наиболее одаренных поэтов его круга. Вместе с тем подобные связи нельзя рассматривать как неизменные: эволюция каждого из этих поэтов под влиянием изменявшихся условий общественно-литературного движения сказывалась в той или иной форме, на отношении к Пушкину и его творчеству. Так, сдержанная, а зачастую прямо отрицательная оценка Баратынским или Языковым «Евгения Онегина» в какой-то мере отражает идеологическую дифференциацию среди поэтов пушкинского круга, возросшую после разгрома восстания декабристов, и свидетельствует о тех границах, дальше которых не могли следовать эти поэты за Пушкиным, все более укреплявшимся на пути развития и народности. Характерно признание Баратынского в письме И. Киреевскому в 1832 г. по поводу «Евгения Онегина», подвергнутого здесь же резкой критике: «В разные времена я думал о нем разное»³ (и в самом деле, в 20-е годы Баратынский отзывался об «Онегине» с восхищением⁴). Не менее показательны решительное неприятие тем же Баратынским и Языковым пушкинских сказок.

Все это вызывает необходимость не ограничиваться в характеристиках поэтов пушкинского круга лишь моментами, раскрывающими их близость Пушкину (как это чаще всего делали представители старого литературоведения, придававшие первостепенное значение фактам столь традиционного для того времени обмена дружескими стихотворными посланиями). Подлинная картина связей этих поэтов с Пушкиным может быть восстановлена при учете всей сложности их развития. Вопросы эти затрагиваются в каждой из глав этого раздела «Истории русской поэзии». Здесь же мы пытаемся сформулировать исходный теоретический принцип освещения проблемы.

Этим принципом, как упоминалось нами выше, является степень соотношения и оригинального развития тем или иным поэтом определенных сторон поэтической системы Пушкина. Речь может идти именно об определенных сторонах, ибо творческое воплощение, даже безусловно талантливым поэтом, системы Пушкина в ее целостности невозможно не только потому, что подобное воплощение означало бы существование копирования, лишенное индивидуального своеобразия. Творчество Пушкина с его беспримерной широтой и художественным совершенством представляет собой неповторимый образец для своего времени, идеал, выражение определенной эстетической нормы, и как бы ни были велики творческие достижения поэтов его круга можно говорить лишь, повторяем, о развитии, хотя бы и новаторском, тех или иных сторон пушкинской системы. Наконец, необходимо иметь в виду, что наряду с сознательным и бессознательным усвоением принципиальных элементов пушкинской поэзии творчество того или иного поэта может содержать сходные элементы и независимо от прямого влияния Пушкина, а в силу объективной логики данного художественного метода, порожденного общими условиями социальной жизни и литературного развития эпохи.

Исходя из этих методологических принципов при характеристиках поэтов пушкинского круга следует принимать во внимание соотношенность их творчества с художественной системой пушкинского творчества. Наиболее существенными ее особенностями явятся сознательная направленность против догматики классицизма с ее ограниченным репертуаром идей и выразительных средств, стремление воплотить образ лирического героя в разнообразных связях с действительностью, отразить сложный внутренний мир современника, его мысли и переживания. К важнейшим

³ «Татевский сборник», СПб., 1899, стр. 41.

⁴ См., например, письма Баратынского 25 ноября 1827 г. Н. Полевому («Русский архив», 1872, кн. 1, стр. 351) и Пушкину (в конце февраля—начале марта 1828 г.; Пушкин, XIV, 6).

особенностям этой системы относится также единство обобщенности, типизации лирического героя с его ярко выраженной индивидуализацией. Эти требования пушкинской художественной системы обусловили и новаторскую структуру образности в поэзии, теснейшую взаимосвязь идеи и конкретно-чувственного воплощения тех или иных ситуаций, взаимосвязи «мысли» и «чувства» (или, как сказано в «посвящении» «Евгения Онегина», «ума» и «сердца»). В отличие от поэтики классицизма, в которой образность несла функцию художественно-иллюстративную по отношению к идее, новая пушкинская система представляла собой синтез аналитических и конкретно-чувственных элементов, гармоническое единство идеи и образа. Но художественно-аналитическая система художественного мышления Пушкина сложилась не сразу: ей предшествовали этапы ранний (лицейский), где сквозь противоречивые влияния классицизма и сентиментализма только еще пробивались тенденции, предсказывавшие будущего поэта действительности, затем этап романтический.

Писатели, которых принято считать спутниками Пушкина, испытывали в зависимости от собственных устремлений воздействие не только итогового, наиболее зрелого, но и (чаще всего) предшествующих, преодоленных ими самими этапов творческой эволюции. Так было (как мы увидим в одной из следующих глав этого раздела) с Языковым — поэтом весьма одаренным, сумевшим воплотить в лучших своих стихах пушкинский принцип «раскованности» и экспрессивности поэтического языка, живописной образности, но испытавшего влияние лишь пушкинского романтизма и не сумевшего (в отличие от самого Пушкина) выйти за его пределы.

Несравненно более плодотворным и разносторонним было творческое продолжение пушкинской художественной системы Баратынским. Определение его Пушкиным как поэта мысли вовсе не означает, что речь идет о рассудочности стихов. Пушкин, говоря о Баратынском «он у нас оригинален — ибо мыслит», здесь же добавил: «...мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого, хотя несколько одаренного вкусом <и> чувством» (XI, 185). Отсюда следует, что «мысль» и «чувство» в поэзии Баратынского Пушкин не ощущал в их противоречии (статья написана в 1830 г. и характеризует зрелого Баратынского; в его ранних стихах рассудочность «французской школы» еще ощущалась). Благодаря свойственному зрелому Баратынскому мастерству образной конкретизации идей в его творчестве историко-философская проблематика стала достоинством лирики (см., например, одно из самых замечательных его стихотворений такого рода — «Предрасудок! из обломок Давней правды»...). Но и Баратынский сумел развить лишь некоторые принципы и жанры пушкинского творчества. Высокого совершенства достиг он в своих элегиях, о которых Пушкин в 1822 г. писал Вяземскому: «... он превзойдет и Парни и Батюшкова — если впредь зашагает, как шагал до сих пор... Оставим ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (XIII, 34). О том, что в элегическом жанре Баратынский «первенствует» Пушкин писал и в 1827 г. (XI, 50). Однако, соревнуясь с Пушкиным в жанре романтической поэмы, Баратынский потерпел неудачу: «Эда» оказалась отходом от завоеваний Пушкина к своеобразным рецидивам сентиментализма в трактовке образа героини.⁵

⁵ Высокую оценку Пушкиным «Эды» можно объяснить и тактическими соображениями (в предисловии к «Эде» Баратынский писал о себе в третьем лице: «... следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти новою собственною дорогою»; «Русский инвалид», 1826, № 37, стр. 150).

Зачастую даже те из поэтов, близких Пушкину, которые сумели про-
ницательно понять сущность открытого им нового направления в искус-
стве, все же могли следовать его принципам лишь в ограниченных пре-
делах. Дельвиг, говоря о «Полтаве» Пушкина, чутко оценил ее как сви-
детельство перехода автора «от поэзии воображения и чувств к поэзии
высшей, в которой вдохновенное соображение всему повелитель: словом,
от „Кавказского пленника“, „Бахчисарайского фонтана“, „Цыганов“ и
проч. — к „Борису Годунову“». ⁶ Дельвиг был близок Пушкину «необык-
новенным чувством гармонии», «живостью воображения» (см. заметку
Пушкина «Дельвиг»; XI, 273—274), «земной» сущностью своей роман-
тики, устремлением к народному творчеству. Близкими самому духу
пушкинской лирики и, в частности, его пониманию античности были идил-
лии Дельвига, в которых, по словам Пушкина, поэт сумел с удивительной
силой воображения «переселиться в Грецию из 19 века в золотой век» и
где отразились поразительная ясность и естественность воспроизведения
чувств (см. об этом: XI, 329—330). Пушкинская стихотворная характе-
ристика Дельвига («Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные
розы», 1829) и оценка Дельвигом стихотворения Пушкина «Прозер-
пина» («Подобных цветов мороз не тронет!» — письмо Пушкину 1824 г.;
XIII, 108) весьма показательны для понимания обоими поэтами необхо-
димости, разрабатывая античные темы, стремиться к достижению подлин-
ности колорита в отличие от модных тогда стилизаций и смешения
античных и русских мотивов. И все же объем дарования Дельвига и огра-
ниченность идейного диапазона его творчества не позволили ему достиг-
нуть той широты реалистического воспроизведения действительности,
которая была отличительной особенностью Пушкина.

Грибоедов может быть отнесен к поэтам пушкинского круга (если ис-
ходить из изложенных выше принципов изучения этой проблемы) с из-
вестной долей условности. Он настолько своеобразен и независим в своей
бессмертной, составившей целую эпоху комедии «Горе от ума», что, ка-
залось бы, вряд ли его можно считать спутником даже такой орбиты,
центром протяжения которой является Пушкин. При всем этом сама
социальная проблематика и основные тенденции поэтической системы
Грибоедова, особенно его роль в развитии русского литературного языка
и русского стиха, несомненно связаны с завоеваниями и тенденциями
развития творчества Пушкина. Своеобразие отношений двух этих поэтов
выражалось не в одностороннем (как в ряде других случаев), а в могу-
чем двустороннем влиянии.

В «Студенте» насмешка над «пленительными мелодиями певцов своей
печали», направленная против элегии Пушкина «Певец», сыграла, надо
думать, определенную роль в преодолении Пушкиным влияния уныло-
элегической лирики Жуковского; известно, что Пушкин одобрил позицию
Грибоедова, ставшего на сторону «простонародности» Катенина в поле-
мике о переводе Жуковским баллады Бюргера «Ленора». Как заметил
Кюхельбекер (подразумевая роль «Горя от ума» в развитии литератур-
ного языка), «Пушкин очень хорошо понял тайну языка Грибоедова и
ею воспользовался». ⁷ Но, с другой стороны, если рассматривать стихот-
ворную систему «Горя от ума» в ее единстве с языком комедии, мы при-
дем к выводу, что она оказалась возможной только в связи с той рефор-
мой поэтического языка, которая совершалась Пушкиным. В отзыве Пуш-
кина о «Горе от ума» (в письме А. Бестужеву 1825 г.) исследователями
обычно излишне акцентируется критика Пушкиным недостатков коме-

⁶ «Литературная газета», 1831, № 1—2.

⁷ Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929, стр. 92—93

дии⁸ и мало внимания уделяется его замечанию: «О стихах я не говорю: половина — должны войти в пословицу» (XIII, 139). Между тем значение этого замечательного предвидения не только в том, что те или иные афоризмы и выражения комедии действительно стали затем обиходными, а прежде всего в признании самого новаторского принципа соединения народной и стихотворной речи, к которому стремился Пушкин. Гибкость грибоедовского ямба, подчинение его семантико-эмоциональному содержанию, смысловые паузы, учитывающие законы повседневного языка народа, система рифмовки, почти незаметная благодаря своей естественности, — все это качества, возникшие на основе глубокого творческого освоения языка народа, нашедшего свое яркое выражение в стилистике народных пословиц и поговорок. Важный этап на пути такого освоения народного языка русским стихом был в то время обозначен уже в пушкинской поэме «Руслан и Людмила» и в лучших образцах его лирики. Поэтому стихотворную систему «Горе от ума» следует рассматривать как дальнейшее развитие пушкинской реформы поэтической речи.

Литературные судьбы поэтов пушкинского круга сложились по-разному. Одни из них продолжают свою жизнь и сегодня, творчество других стало преимущественно достоянием истории. Однако в свое время они сыграли в меру своего дарования, немалую роль в утверждении и развитии принципов, выдвинутых Пушкиным.

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ

Судьба Вяземского (1792—1878) в истории русской поэзии еще не подвергалась развернутой переоценке. В существующих характеристиках его имеются явные несообразности. Он обычно именуется одним из активнейших представителей так называемой «пушкинской плеяды». Но вместе с тем в обширнейшем поэтическом наследии Вяземского лишь сравнительно небольшая часть выдержала испытание временем. Нельзя считать достаточно объективными и те характеристики политической биографии Вяземского которые встречаются в историко-литературных работах. В период вульгарного социологизма его именовали типичным представителем литературной аристократии. В то же время в историографии иногда его называют «декабристом без декабря».¹ Не распутаны в достаточной степени и такие противоречия в эволюции Вяземского, как последовательная, страстная защита им литературных позиций Карамзина и отчетливый отход принципов карамзинизма уже на первых порах своей деятельности. Далее, бесспорно, что Вяземский был одним из самых близких друзей и соратников Пушкина. Но, как мы увидим, он достаточно резко расходился с Пушкиным даже в 20-е годы по существенным политическим моментам, а после гибели Пушкина был одним из создателей реакционной легенды о его примирении с царем. Все эти обстоятельства должны быть предметом монографического исследования. В настоящей же главе мы сможем лишь кратко остановиться на них, сосредоточив свое внимание на тех сторонах деятельности Вяземского, которые особенно существенны для выявления его роли в борьбе за новую русскую поэзию, знаменем которой был Пушкин, в борьбе, которая одновременно была и общественно-политической, и литературной.

⁸ Эта критика касалась элементов поэтики классицизма в комедии (например, декламационной функции речей Чацкого, обращенных преимущественно не к героям, а к зрительному залу).

¹ См.: Н. Кутанов. Декабрист без декабря. В сб.: Декабристы и их время. т. II. М., 1932.

Воспитание Вяземского как поэта началось в школе Батюшкова и Жуковского. Его стихотворения 1808—1814 гг. («Послание к... в деревню», «Перовскому», «К Жуковскому» и др.) не выходят за пределы ученического подражания этим поэтам. В 1812 г. Вяземский вступил в военное ополчение и был в Бородинском сражении. Однако народный характер войны почти не отразился в поэзии Вяземского. Он находился тогда во власти иллюзий о том, что спасителем России от нашествия Наполеона являлся Александр I («Надпись к бюсту императора Александра I» с выразительным восклицанием: «Россия! Им гордись: — он сын твой, он твой царь!»). Серьезные сдвиги в мировоззрении Вяземского произошли в 1818 г., когда он в качестве чиновника при имперском комиссаре Н. Н. Новосильцеве присутствовал в Варшаве на открытии первого сейма, где Александр I произнес либеральную речь, обещающую России конституцию. Под влиянием брожения в Европе, за которым Вяземский внимательно следил по иностранной прессе, а также в атмосфере усиления оппозиционного движения в России взгляды Вяземского довольно быстро прогрессировали. Уже в 1819 г. конституционные иллюзии у него стали исчезать. В стихах этого года («К кораблю», «Сибирякову», «Уныние», «Медведь», в баснях и др.) Вяземский выступает против административного произвола, крепостничества, придворного лакейства и деспотизма. Правда, положительная его программа — это программа реформ. Стихотворение «Петербург» (1818) как бы предваряет позднейшие пушкинские стихи, обращенные к Николаю I, где образцом государственной мудрости является Петр. Программа Вяземского, развиваемая в этом стихотворении, защищала обновление России путем распространения просвещения, борьбы с предрассудками, развития художеств и искусств, соединения «владыки» и «народа» для «взаимной пользы». Вяземский обращается непосредственно к царю (которого он именует здесь «любовь вселенной» — имея в виду ходячее тогда представление об Александре I как освободителе народов мира от наполеоновской деспотии).

Стихотворение «К кораблю» (1819) символизирует в образе корабля Россию, страну «великого народа», которая на новом этапе стоит как бы на перепутье. Мечты Вяземского о будущем выражены здесь более радикально:

Пловцов ты приведи на тот счастливый брег
 Где царствует в согласии с законом
 Свобода смелая, народов божество,
 Где рабства нет вериг, оков немеют звуки
 Где благоденствуют торговля, мир, науки
 И счастье граждан — владыки торжество!²

Но все же и в этом стихотворении пределы либерализма Вяземского выражены отчетливо: страж корабля это «орел двуглавый».

Большой резонанс вызвало написанное в том же 1818 г. стихотворение Вяземского, обращенное к крепостному поэту И. С. Сибирякову, которого его владелец помещик Маслов не отпускал без выкупа. Стихотворение по существу явилось обличением крепостничества и защитой, восхвалением «простолюдина», рожденного с «возвышенной душой» в противоположность «барам», привыкшим «кровью ближнего... нагло торговать». И все же стихотворение Вяземского не приближалось к тем характеристикам судьбы крепостного крестьянства, которые содержались в «Деревне» Пушкина. Однако, безусловно, заслугой Вяземского явилось то, что он принимал участие в движении за освобождение крестьян. Он

² П. А. Вяземский. Стихотворения. Вступительная статья, подготовка текста, примечания Л. Я. Гинзбург. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1958, стр. 124. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте).

участвовал в составлении «Записки», поданной Александру от лица нескольких крупных землевладельцев, с предложением составить общество для разработки проекта реформ. Царь не разрешил организацию общества. Это усилило у Вяземского рост оппозиционных настроений. Они нашли свое выражение в стихотворениях 1820 г. («Негодование», «Волнение», «Послание к Каченовскому» и др.). Первое из этих стихотворений «Негодование» стало одним из наиболее известных и ярких произведений вольнолюбивой лирики преддекабристского периода. «Мой Аполлон — негодованье!» — слова стихотворения стали своеобразным девизом для лирики политического протеста. В своем произведении Вяземский темпераментно обрисовал состояние задавленной деспотизмом России, царившее в стране бесправие, господство прислужников «властолюбья». Позднее, в 1829 г., когда Вяземский явно эволюционировал вправо, он писал в своей «Исповеди»: «В двух, так называемых, либеральных стихотворениях моих: „Петербург“ и „Негодование“, отзывается везде желание законной свободы монархической и нигде нет оскорбления державной власти. Первое кончалось возванием к императору Александру; писано оно было вскоре после первого польского сейма и тогда гласным образом ходило по Петербургу». Но в 1818 г. Вяземский по-другому характеризовал «Петербург», сообщая о нем А. Тургеневу: «Я на горах свободы такую взгромоздил штуку, что только держись, так Сибирью на меня и несет. Теперь ни слова, но надеюсь скоро кончить и тогда пришлю тебе свой законносвободный и законноположительный восторг».³ И в самом деле, пафосом свободолюбия и борьбы дышет это самое сильное из политических стихотворений Вяземского:

Он загорится день, день торжества и казни,
 День радостных надежд, день горестной боязни!
 Раздастся песнь побед, вам, истины жрецы,
 Вам, други чести и свободы!
 Вам плач надгробный! вам, отступники природы!
 Вам, притеснители! вам, низкие льстецы!

(140)

И в прямом противоречии с общей идеей стихотворения находятся вялые сентенции, выражающие уверенность в том, что свобода вдохнет «в царя ко благу страсть».

Политические стихи Вяземского, резкая критика политики Александра I, поведения царя на европейских конгрессах, которая содержалась в перлюстрируемых на почте письмах Вяземского, привели к тому, что ему было запрещено возвращение в Варшаву и за ним был установлен тайный полицейский надзор.

Вяземский подает на высочайшее имя прошение с просьбой сложить с него звание камер-юнкера. Живя в Москве и Остафьеве, он продолжает в письмах, а иногда осторожными намеками в стихах пускать сатирические стрелы в сторону правительства и официальных кругов. Однако требования исторической правды заставляют признать, что правительственные санкции уже тогда несколько «отрезвили» Вяземского. Это выразилось прежде всего в том, что в дальнейшем он не написал ни одного стихотворения, которые по своей остроте стояло бы на уровне «Негодования». Чрезвычайно показательны и те советы, которые Вяземский давал Пушкину в письмах, адресованных ему в Михайловскую ссылку в 1824 и 1825 гг.. В конце мая 1824 г. Вяземский пишет Пушкину: «Ты довольно сыграл пажеских шуток с правительством; довольно подразнил его, и полно! А вся наша оппозиция ничем иным ознаменоваться не может, que par des

³ Остафьевский архив, т. I. СПб., 1899, стр. 116.

espiégleries.⁴ Нам не дается мужествовать против него; мы можем только ребячиться. А всегда ребячиться надоест» (XIII, 94). В дальнейшем Вяземский уже прямо стал уговаривать Пушкина изменить линию своего поведения по отношению к правительству, смириться. Особенно характерно в этом отношении письмо Вяземского, написанное 26 августа и 6 сентября 1825 г. Оно преисполнено советами и укорами: «Будь доволен... Попробуй плыть по воде: ты довольно боролся с течением... Без содрогания и уныния не могу думать о тебе, не столько о судьбе твоей, которая все-таки уляжется когда-нибудь, но о твоей внутренности, тайности!.. не сам ли ты частью виноват в своем положении?.. Ты сажал цветы, не сообразясь с климатом». Вяземский требует, чтобы Пушкин не отвергнул «из упрямства и прихоти милости царской» (т. е. издевательского разрешения Александра I на поездку в Псков для лечения). И, как бы в противовес Рылееву, который писал о великом значении Пушкина — гордости России, примере для всего молодого поколения, Вяземский заявлял: «... может быть, находишь людей, которые подтачивают твоим итогам, но и ты и они ошибаются. Пушкин по характеру своему; Пушкин как блестящий пример превратностей различных ничтожен в русском народе». И эту часть своего письма Вяземский заключает сравнением Пушкина с Дон-Кихотом и цитатой из Сумарокова: «Молола мельница, и что ж молола! — Ложь!» (XIII, 220—222). Так зачеркивалось все, что было для Пушкина самым дорогим...

Пушкин ответил Вяземскому в письме от 13 и 15 сентября лаконичными и резкими словами: «Нет, дружба входит в заговор с тиранством, сама берется оправдать его, отвратить негодование». А по поводу советов изменить свой образ жизни и свое поведение Пушкин писал: «Не демонствуй, Асмодей: мысли твои об общем мнении, о суете гонения и страдальчества (положим) справедливы — но помилуй... это моя религия; я уже не фанатик, но все еще набожен Не отнимай у схимника надежду рая и страх ада» (XIII, 226). В этих строках каждое слово полно значения: и горькое напоминание о Вяземском — бывшем арзамасце Асмодее, и призыв «не демонствуй», безусловно связанный со строками пушкинского «Демона» о «зломном гении»:

Не верил он любви, свободе,
На жизнь насмешливо глядел...

Твердо и определенно сказал Пушкин и о верности своим мечтам, ради осуществления которых он готов был подвергнуться любым испытаниям — «страху ада».⁵

Мы остановились на этом эпизоде отношения Пушкина к Вяземскому, потому что он существенно меняет традиционное представление об идей-

⁴ Как только проказами.

⁵ Но в полной мере возмущение советами и укорами Вяземского и Жуковского Пушкин выразил (как это установлено Т. Г. Цявловской) в черновом наброске политической эпиграммы (чтение некоторых слов предположительное):

Заступники кнута и плети,
[О знаменитые] князь<я>,
[За <все>] жена [моя] [и] дети
[Вам благодарны] как <и я>.
За вас молить [я] бога буду
И никогда не позабуду
Когда позовут
Меня на полную расправу
За ваше здравие и славу
Я дам царю мой первый кнут.

ных связях двух поэтов и ясно указывает на пределы, за которые родство их взглядов не могло выходить. В этом свете понятны те существеннейшие различия, которые проявились в дальнейшем в литературно-политической тактике Пушкина, с одной стороны, и Вяземского — с другой. Эволюция мировоззрения и творчества Пушкина характеризовалась все большим стремлением к демократизму, в то время как Вяземский (в 30-е годы) повернул вправо, а на последних этапах своей биографии стал выразителем официальной идеологии.

Однако в 20-е годы деятельность Вяземского как участника литературного движения, критика и поэта в целом носила ярко прогрессивный характер. Сначала в качестве члена «Арзамаса», а затем и автора сатирических стихов и талантливых статей Вяземский выступал против «староверов», против всех, кто нападал на передовую русскую литературу, против Шишкова, Каченовского, а впоследствии против Булгарина, обличению продажности которого он отдал много сил. Вяземский был одним из самых убежденных теоретиков и пропагандистов русского прогрессивного романтизма. Статья Вяземского, предпосланная изданию пушкинского «Бахчисарайского фонтана» в виде предисловия («Разговор между издателем и классиком с Выборской стороны или Васильевского острова») послужила основой для обширной полемики на тему о романтизме и классицизме. Для Вяземского романтизм был не только утверждением новых форм в литературе, не только защитой национальной темы. Как никто другой из лагеря приверженцев нового направления, Вяземский призывал к непосредственной связи литературы с политической борьбой, считая, в частности, величайшей заслугой Байрона то, что «краски его романтизма сливаются часто с красками политическими». ⁶ Вяземский был убежденным противником всякой мистики и смог пронизательно увидеть ее реакционную социальную роль:

... Мистик, дамских душ святитель
С безумством в тесной кабале
Невидимого мира житель,
Враг очевидный на земле.
... проповедует дорогу
Нам к раю чтитель старины
И за его усердые к богу
Терпеньем мы платить должны.

(«К графу Чернышеву
в деревню»; 115)

В период, когда декабристы-литераторы подвергли критике мистический романтизм поэзии Жуковского, Вяземский был одним из тех, кто особенно настойчиво пытался (правда, безуспешно) склонить Жуковского к отказу от привычных для него и связанных с немецким романтизмом кругом идей и образов.

Критикуя позицию Жуковского, Вяземский в то же время выдвигал и литературную программу, связанную с злободневными задачами современности: «У Жуковского все душе и для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими. Делать нечего! Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь чудесное, сей великий помощник поэзии на земле. Парнас — в Лайбахе». ⁷ Не только

⁶ Остафьевский архив, т. II, СПб., 1899, стр. 171.

⁷ Там же, стр. 155. (В Лайбахе в 1821 г. состоялся конгресс Священного союза).

в переписке, но и в своих критических статьях, которые высоко ценил Пушкин,⁸ Вяземский неустанно пропагандировал необходимость связи литературы с общественной жизнью и непосредственно с политикой. Так, «В письмах из Парижа» (1826—1827) он писал: «Вы спрашиваете: что делает поэзия во Франции? Делает политику, — можно смело отвечать, если не бояться бы галлицизма; впрочем, и политическая поэзия есть галлицизм литературный... Но только примите политику в истинном ее значении, а не в превратном, и тогда вы согласитесь, что направление, данное вообще в наши дни французской словесности, вовсе не антипоэтическое. То, что римляне называли *res publica*,⁹ что французы называют *la chose publique*¹⁰ или *l'interêt public*,¹¹ а по-русски как назвать, право не умею, потому что со мною нет здесь русского словаря. Политика, не кабинетная, не газетная, а особенно не уличная, не площадная, должна быть в некотором отношении в средстве с литературою и с поэзиею... Когда поэзия не сумасбродство, как сказал Державин, который в лучших одах своих был иногда горячим и метким памфлетером и публицистом».¹²

В своем поэтическом творчестве Вяземский реализовал такое понимание связи литературы с жизнью преимущественно в жанрах эпиграмм, посланий, сатирических песен, басен, пародий, по-своему откликавшихся на разные стороны общественной жизни, в своеобразных фельетонах, журнально-газетного характера (как, например, «Зимние карикатуры. Отрывки из Журнала зимней поездки в степных губерниях», 1828; или «Станция. Глава из путешествия в стихах; писана 1825 года»). И во второй половине 20-х годов у Вяземского иногда были, хотя и редкие, взлеты непосредственно политической лирики. В 1828 г. им была написана острая сатира «Русский бог», опубликованная А. И. Герценом в Лондоне в 1854 г. (эта сатира была переведена на немецкий язык для К. Маркса и сохранилась в его архиве). Но в большинстве случаев непосредственно политических тем он касался в своей поэзии после поражения восстания декабристов лишь в иносказательной форме. Таково, например, стихотворение «Море» (1826) — замаскированный отклик на палаческую расправу с декабристами, которую Вяземский тогда тяжело переживал. Образ моря как свободной стихии, где «кровь ближних не дымится» и где нет «страстей свирепых», противопоставляется здесь земле, которая «состарелась в неволе».¹³

⁸ «Критические статьи кн. Вяземского носят на себе отпечаток ума тонкого, наблюдательного, оригинального. Часто не соглашаешься с его мыслями, но они заставляют мыслить. Даже там, где его мнения явно противоречат нами принятым понятиям, он невольно увлекает необыкновенною силою рассуждения (*discussion*) и ловкостью самого софизма» («О статьях кн. Вяземского»; XI, 97).

⁹ Общественное дело.

¹⁰ Общественное дело.

¹¹ Общественный интерес.

¹² П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 223.

¹³ Пушкин, которому Вяземский послал это стихотворение, понял его аллегорический смысл и ответил Вяземскому, по иному развертывая его тему:

Так море, древний душегубец
Воспламеняет гений твой?
Ты славишь лирой золотой
Нептуна грозного трезубец.

Не славь его. В наш гнусный век
Седой Нептун Земли союзник.
На все стихиях человек —
Тиран, предатель или узник.

(III, 21)

Содержание этого стихотворения Пушкина раскрывается его же сообщением о том, что, по слухам, декабрист Николай Тургенев увезен из-за границы на корабле в Петербург (слух оказался ложным).

После своей покаянной «Исповеди» (1828) и после того как в результате обращения к Николаю I Вяземский был принят на государственную службу чиновником особых поручений при министре Канкрине, он стал в своих стихах еще более осторожным. К политической теме он вернулся, но уже на совершенно другой идеологической платформе на старости лет. В 1850-е годы, после смерти Николая I, он был представлен Александру II (который назначил его товарищем министра народного просвещения). Тогда был написан ряд «патриотических» стихотворений, связанных с кончиной Николая I (еще ранее французская революция 1848 г. была встречена Вяземским с глубокой враждебностью: свидетельством этого является, в частности, его стихотворение «Святая Русь»).

Деятельность Вяземского как стихотворца лучшими своими сторонами развивалась под известным влиянием тех принципов, которые характерны для поэзии Пушкина. Эволюция Вяземского заключалась в преодолении традиций классицизма и сентиментализма и движении к поэзии реалистической, основанной на опрошении языка и его обогащении элементами разговорной речи. В процессе сближения поэтического творчества с «злойбой дня», с темами общественной и литературной жизни, современного быта Вяземский сыграл свою роль. Однако своей оригинальной, целостной поэтической системы он не смог создать. Даже в его произведениях зрелого периода мы встречаем обороты и выражения, риторичность, дидактику, характерные для поэзии XVIII и самого начала XIX в. и в свете завоеваний Пушкина выглядевшие архаично. Демократизация поэтического словаря Вяземского никогда не доходила до того уровня, который был характерен для поэзии Пушкина 20-х и особенно 30-х годов. В. В. Виноградов, сравнивая появившиеся почти одновременно стихотворения Вяземского «Кибитка» и «Метель» с стихотворением Пушкина «Бесы», справедливо замечает, что у Вяземского в отличие от национально-характеристической, «простонародной» лексики Пушкина «сходные мифологические образы облечены совершенно иной экспрессией каламбурно-иронической издевки, насмешливого остроумничанья барина-европейца. Лексика и фразеология представляют не только пеструю смесь литературно-книжных образов, посыпанных, как перцем, простонародными образами и словечками, но и образуют назойливую „игру слов“, напоминающую об авторе — салонном остроумце».¹⁴ Коренное различие между художественным методом Пушкина и Вяземского заключается также и в том, что Вяземский почти никогда не смог достигнуть той гармонии «ума» и «воображения», того сочетания аналитических, лексических элементов с живописной изобразительностью, которая характерна для Пушкина. Поэтому даже лучшие стихотворения Вяземского почти никогда не представляют собой художественного целого, — рядом с удачными образами и местами мы встречаем топорные обороты, неловкие словосочетания, режущие слух звуки. Такое отношение к поэтическому творчеству, при котором единственной ценностью признается «мысль», а выразительные средства оказываются малосущественными, было связано с сознательными теоретическими установками Вяземского. «Поэзия мысли», которую он защищал, зачастую оборачивалась риторикой монологов, композиция и объем стихотворения определялись у Вяземского большей частью логическим развитием темы, а не структурой образов. Вяземский сам говорил о своих стихах: «Малозвучность и другие недостатки стиха моего могут объясниться следующим. Я никогда не пишу стихов... это не вполне импровизация, а что-то подобное тому... Мало заботясь о них, отпускаю стихи мои на божий свет, как родились они». И здесь же он пояснял свою позицию: «В стихе моем хочу сказать то, что сказать хочу: о ушах

¹⁴ В. В. Виноградов. Язык Пушкина. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 435.

ближнего не забочусь и не помышляю. Не помышляю и о том, что многое не ладится со стихами... мое упрямство, мое насильствование придает иногда стихам моим прозаическую вялость, иногда вычурность...»¹⁵

Для того чтобы представить, к каким результатам приводили подобные взгляды на поэзию, необходимо конкретно рассмотреть критические отзывы Пушкина, преодолевая гипноз пушкинских же дружески-комплиментарных сентенций, которые влияют на читателей пушкинских писем к Вяземскому. Необходимо при этом исходить из конкретного разбора Пушкиным стихов Вяземского.

Отчетливое представление о слабостях Вяземского как поэта, которые видел Пушкин, дает его разбор стихотворения Вяземского «Нарвский водопад»:

«Благодарю очень за *Водопад*. Давай мутить его сейчас же.

... с гневом
Сердитый влаги властелин —

Вла Вла — звуки музыкальные, но можно ли, напр., сказать о молнии *властительница небесного огня?* Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь. Перемени как-нибудь, валяй его с каких-нибудь *стремнин, вершин* и тому подобное.

«2<-я» строфа — прелесть!

Дождь брызжет от (такой-то) сшибки
Твоих междуособных волн.

«*Междуособный* значит *mutuel*, но не включает в себе идеи брани, спора, — должно непременно тут дополнить смысл.

«5-я и 6-я строфы — прелестны.

Но ты питомец тайной бури.

«Не питомец, а скорее родитель — и то нехорошо — не соперник ли? *гайной*, о гремящем водопаде говоря, не годится: о буре физической — также. *Игралище глухой войны* — не совсем точно. *Ты не зеркало* и проч. Не яснее ли не живее ли: *Ты не приемлешь их лазури* etc. Точность требовала бы не *отражаешь*. Но твое повторение *ты* — тут нужно.

«*Под грозным знаменьем* etc. *Хранишь* etc., но вся строфа сбивчива. Зародыш непогоды в водопаде: темно. Вечно бьющий *огонь*, тройная метафора. Не вычеркнуть ли всю строфу?»

«*Ворвавшись* — чудно-хорошо. *Как среди пустыни* etc. Не должно тут двойным сравнением развлекать внимания, да и сравнение неточно. *Вихорь и пустыню* уничтожь-ка, посмотри, что выйдет из того:

Как ты, внезапно разгорится.

«Вот видишь ли? Ты сказал об водопаде *огненном* метафорически, т. е. *блистающий, как огонь*, а здесь уж переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень (выражаюсь как нельзя хуже, но ты понимаешь меня). Итак, не лучше ли:

Как ты, *пустынно* разразится etc.

а? или что другое — но *разгорится* слишком натянуто».¹⁶

В этом отзыве отмечено невнимание Вяземского к самому принципу образности, неясность метафор, пренебрежение точностью выразительных

¹⁵ П. А. Вяземский, Сочинения, т. I, стр. XLI, XLII.

¹⁶ Письмо Вяземскому 14 и 15 августа 1825 г. (XIII, 209—210).

средств. Ответ Вяземского на эту критику Пушкина, признание, что в своем «Водопаде» он более писал о страстном человеке, чем о воде», показывает, как сильны были в сознании Вяземского пережитки системы классицизма с ее тяготением к аллегоричности и отношением к образности лишь как к служебному элементу для разития какой-либо идеи.

Критиковал Пушкин также и растянутость стихотворений Вяземского. Что касается звуковой стороны стихов Вяземского, которой он так часто пренебрегал, то на эту тему сохранился следующий отклик в кишиневском дневнике Пушкина 3 апреля 1821 г.: «Читал сегодня послание князя Вяземского к Ж<уковскому>. Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки! кому был *Феб* из русских ласков. Неожиданная рифма *Херасков* не примиряет меня с такой какофонией» (XII, 303). Но подобного рода критику Вяземский попросту не понимал. По поводу как раз этого отзыва Пушкина он впоследствии писал: «В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли. Все эти свойства или недостатки побудили Пушкина в тайных заметках обвинить меня в *какофонии*. . .».¹⁷

Те особенности поэзии Вяземского, которые не позволяли ему достигать высокого совершенства в своих стихах, сказываются и в произведениях, которые Пушкин высоко ценил. Одним из таких безусловно лучших стихотворений является «Первый снег» (1819). В нем имеются действительно замечательные строки, живописующие зимний пейзаж:

Здесь снег, как легкий пух, повис на ели гибкой;
Там, темный изумруд, посыпав серебром,
На мрачной он сосне разрисовал узоры.
Рассеялись пары и засверкали горы,
И солнца шар вспыхнул на своде голубом.
Волшебницей зимой весь мир преобразован;
Цепями льдистыми покорный пруд окован
И синим зеркалом сравнялся в берегах.
Раздался шум забав: пренебрегая страх,
Сбежались смельчаки с берегов толпой игривой
И, праздная зимы ожидаемый возврат,
По льду свистящему кружатся и скользят.

Но в этом же самом стихотворении встречаются и строки, напоминающие рядовых стихотворцев допушкинской поры:

Кладбищем зрелся лес; кладбищем зрелся луг,
Пугалище Дриад, приют крикливых вранов,
Ветвями голыми махая, древний дуб
Чернел в лесу пустом, как обнаженный труп. . .

(130)

Весьма симптоматична и скрытая полемика, которая содержится в III и IV строфах пятой главы «Евгений Онегин», как раз в связи со стихотворением Вяземского «Первый снег». Пушкин как бы проводит здесь границу между некоторыми существенными эстетическими особенностями своей поэзии и поэзии Вяземского.

Пушкин полемически противопоставляет свои картины «низкой природы» («изящного немного тут», — замечает он иронически) изображению зимы в стихотворении Вяземского. В черновой рукописи это противопоставление выражено с большей прямоотой:

Все это низкая природа —
Изящного немного тут,
И м<ожет> б<ыть> иного рода

¹⁷ П. А. Вяземский, Сочинения, т. I, стр. 12.

Картины в поле нас влекут
 Согретый Вдохновенья богом
 Другой поэт роскошным слогом
 Живописал нам п«ервый» снег
 [И рок«ошь»] зимних нег,
 Он вас пленит (я в том уверен)
 Рисуя в счастливых стихах
 Прогулки тайные в санях <...>

(VI, 380)

Принципиальное отличие стихотворения Вяземского «Первый снег» от картины зимы в шестой главе «Евгения Онегина» заключается в том, что в стихах Вяземского нет ничего, что выходило бы за пределы любования зимой как «праздником», который ласкает глаз и приносит удовольствия развлечений — охоты, прогулок и т. д. Такое восприятие зимы подчеркнуто и следующим мотивом:

О пламенный восторг! В душе блеснула радость,
 Как искры яркие на снежном хрустале.
 Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!

(131)

«Роскошный» слог стихов Вяземского с их стилистической сглаженностью, подчеркнутой красотой образов (например, конь — «Красивый выхонец кипящих табунов») и отсутствием локальных примет деревенской зимы противостоял «простонародному» слогу и «низким» образам пушкинских стихов. Народность Вяземского оставалась в пределах расцветивания этнографическими подробностями и не стала принципом художественной системы.

Итак, можно заключить, что Вяземский, принадлежавший к видным представителям «пушкинского круга», пожалуй, полнее, чем кто-либо из них, отразил противоречия «старого» и «нового» как в содержании, так и в поэтике своих произведений. Темпераментно выступая в первые десятилетия XIX в. против реакции в жизни и литературе и пользуясь в это время репутацией боевого литератора, находившегося в авангарде прогрессивного движения, ратовавшего за сближение поэзии с современной жизнью, Вяземский в дальнейшем не смог удержаться на этих позициях и в итоге своей длительной эволюции пришел в столкновение с новыми, демократическими силами. В лирике Вяземского, особенно в 20—30-е годы, есть несомненные удачи. Однако рассудочность, дидактика, элементы архаики значительно ограничивают ценность его наследия для читателя наших дней.

Н. М. ЯЗЫКОВ

Поэтическое творчество Николая Михайловича Языкова (1803—1846) долгое время представлялось в литературоведении и в критике односторонне и схематично: поэт, прославивший «буйную удаль», студенческую разгульную жизнь, радость вольных пиров и любви, — такова распространенная характеристика Языкова, проходившая во многих дореволюционных статьях критиков и историков литературы. Эта оценка настолько закрепилась за Языковым, что даже в 50-е годы его репутация как поэта, воспевавшего преимущественно «вино и нежную страсть» оставалась в сознании широких читательских кругов неизменной.¹

Надо сказать, что сам Языков способствовал своими самоопределениями укреплению такой репутации. В своих стихах он часто говорит

¹ Исключением явилась рецензия Н. А. Добролюбова на издание стихотворений Языкова, напечатанная в 1858 г. в «Современнике» (кн. 3, стр. 43—49). О ней см. далее.

о себе как о «поэте радости и хмеля», причем не только в период, когда стихи такого содержания были в его творчестве преобладающими, но и в позднейшие годы. Так, в 1833 г. в стихотворении «А. Н. Вульф» Языков, в какой-то мере подводя итоги своему пути и как бы оглядываясь назад, говорил о себе:

Питомец жизни своевольной,
Беспечно-ветренный поэт,
Терялся я в толпе сует,
Чужд вдохновенных наслаждений
И поэтических забот,
Да пил бездействия и лени
Снотворно действующий мед.²

В самом деле, в поэзии Языкова особенно 20-х годов, «буйство молодое», прославление эпикуреизма, эротики занимает большое место.

Советское литературоведение в основных чертах восстановило облик Языкова с исторической верностью. Правда, монографических исследований об этом поэте до сих пор нет (впрочем, не было их и в досоветской историографии, если не считать антинаучной и реакционной по своим установкам книги В. Я. Смирнова «Жизнь и поэзия Н. М. Языкова», изданной в Перми в 1900 г.). Но заслугой нашего литературоведения является прежде всего восстановление подлинного корпуса стихотворного наследия Языкова. Первое научное издание стихотворений Языкова вышло в 1934 г. под редакцией М. К. Азадовского.³ Здесь устранены многочисленные искажения в текстах и стихах Языкова, которые были в предыдущих изданиях, и, кроме того, впервые вошло 8 стихотворений, ранее не включавшихся ни в один из его сборников, и 25 опубликованных впервые. Текстологическая работа по изучению наследия Языкова продолжается.⁴

В советские годы появился ряд статей о Языкове в общих историко-литературных работах⁵ и как предисловия к сборникам его произведений. Тем не менее место Языкова в истории развития поэзии пушкинской поры нельзя считать достаточно определенным. Между тем именно произведения Языкова, его эволюция являются особенно благодарным материалом для исследования общих принципов и путей развития поэзии в эту эпоху. Для выяснения специфики языковской поэзии следует, как нам представляется, сопоставить общие принципы поэтической системы Пушкина с тем их претворением, которое она в той или иной степени получила в творчестве Языкова. Тем самым мы можем на материале поэзии Языкова прийти к более общим выводам о возможностях, которые были открыты перед поэтами «пушкинского окружения» художественной системой Пушкина, и о тех факторах, которые способствовали или препятствовали развитию этой системы. При этом, разумеется, художественная система Пушкина не должна рассматриваться как абсолютный эталон, в сравнении с которым оказываются малосущественными индивидуальное своеобразие и новаторские элементы в творчестве того или иного представителя «пуш-

² Н. М. Языков, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1964, стр. 333. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

³ Н. М. Языков, Полное собрание стихотворений, Редакция, вступительная статья и комментарий М. К. Азадовского, изд. «Academia», М.—Л., 1934.

⁴ В 1948 г. также под редакцией М. К. Азадовского вышло избранное «Собрание стихотворений» («Библиотека поэта». Большая серия). В 1964 г. во втором издании Большой серии «Библиотеки поэта» вышло «Полное собрание стихотворений» Языкова, подготовленное К. К. Бухмейер.

⁵ См., например: В. Н. Орлов. Языков. В кн.: История русской литературы, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 430—447.

кинского окружения; но поскольку Пушкин явился родоначальником новой русской поэзии, поскольку открытое им направление определило существенные творческие принципы поэтов, входивших в орбиту его влияния, в той или иной степени развивавших его темы, мотивы, образы, жанры, — постольку соотношение пушкинской поэтической системы с ее претворением у близких ему современников, не только вполне оправдано, но и необходимо. По отношению же к Языкову такой подход тем более оправдан, что Языков в своем развитии по-своему повторил ряд существенных фаз эволюции Пушкина как поэта.

Авторы дореволюционных работ судили о поэзии Языкова с позиций наивного биографизма, не учитывая, что герой поэзии Языкова далеко не тождествен самому поэту. «Вакхические мотивы» (в такой же, впрочем, степени, как прославление «уединения», «лени») были в романтической поэзии традиционными мотивами, и поэтому часто трудно отделить воображаемое в стихах этого направления от действительности. Характерным примером такого романтического «пересоздания действительности» является цикл стихов Языкова, посвященных А. А. Воейковой: содержание этих стихов, по свидетельству современников, никак не вяжется с подлинными отношениями между поэтом и той, которую он воспел в стихотворениях, ей посвященных («На петербургских дорогах...», «Забуду ль вас когда-нибудь...» и др.). Вот, например, по рассказу А. Вульфа, действительные факты: «Бывало недели в две раз придет к нам дикарь Языков, заберется в угол, промолчит весь вечер, полюбуется Воейковой, выпьет стакан чаю, а потом в стихах и изливает пламенную страсть к красавице, с которой и слова-то бывало не промолвит».⁶ Любопытно, что, воспевая Воейкову как свой «кумир» и «идеал», возбуждавший в нем пламенную страсть и вдохновлявший его, Языков в то же время иногда допускал в отзывах и стихах о ней оценки противоположного свойства: такова далеко не редкая противоположность между «Dichtung» и «Wahrheit». И уже на грани комизма находится романтическое преувеличение Языковым его отношений со знаменитой в конце 1820-х—начале 1830-х годов цыганкой Таней — Татьяной Дмитриевной, которой был увлечен и Пушкин. Посвященные ей пылкие стихотворения Языкова «Весенняя ночь» и «Перстень» являются не чем иным, как «творимой легендой»: это подтверждено не только современниками, но и воспоминаниями самой «цыганки Тани», которая в других случаях вовсе не была склонна к преуменьшению близости своих связей с выдающимися людьми того времени.

Подобные факты свидетельствуют о том, что не следует отождествлять романтическую биографию поэта, созданную в его стихах, с реальной жизненной биографией. И мы теперь знаем, что в лучшие годы жизни и в период расцвета поэтического творчества Языков не только принимал участие в пиршествах дерптского студенчества: он в это время жадно пополнял свое образование, много читал, серьезно интересовался такими науками, как история, философия, эстетика и даже политическая экономия. Именно в этот период в его поэзию проникают также мотивы свободолюбия, любви к родине, гордости ее великим прошлым. Вместе с тем уже тогда в мировоззрении и творчестве Языкова обнаруживались потенции, которые позднее привели его в лагерь реакции.

Периодизация развития поэзии Языкова в основных своих чертах является в советском литературоведении общепринятой. Первый период, именуемый «дерптским», охватывает 1820-е годы. В это время Языков воспринимался передовым поколением России как поэт оппозиционный, близкий вольнолюбивой молодежи, смелый и независимый. Второй период, с конца 20-х—начала 30-х годов, свидетельствует о переломе во взглядах

⁶ «Русский архив», 1867, №№ 5—6, стр. 720.

и творчестве Языкова. В это время начинается его отход от политических позиций, которые верней всего было бы назвать далеко идущим фрондерством (но никак не революционностью), отход, который в конце концов привел его в лагерь врагов демократии, защитников православия и официальной народности. Параллельно изменению мировоззрения Языкова происходит, как мы увидим далее, и существенные изменения в его поэтической системе, методе: поэт, который славился своей оригинальностью, ярким темпераментом, свежестью поэтического словаря, стал писать стихи, которые зачастую трудно было отличить от рифмотворчества таких эпигонов Пушкина, как Плетнев. Однако при всей безусловности и убедительности такой периодизации творчества Языкова эта схема является лишь первым шагом на пути к установлению ступеней развития, а затем и деградации его поэтической системы.

Общественно-политические условия и особенности литературного движения, определившие взгляды и творчество Языкова первой половины 20-х годов, с достаточной ясностью отразились в его произведениях. Подъем национального самосознания, вызванного Отечественной войной 1812 года, и развитие освободительной борьбы против абсолютизма и крепостничества, отразившееся в литературной деятельности всех представителей прогрессивного романтизма, во многом сказались в образах, мотивах языковской поэзии и в самой ее тональности. Пафос вольнолюбия и гражданского патриотизма, прославление гордой независимости характерно для стихов Языкова этого времени. Все это проявлялось не только в его непосредственно политической лирике (как, например, стихотворение «Свободы гордой вдохновенье ...» или «Еще молчит гроза народа ...»), но и в дружеских посланиях, в произведениях на темы русской истории, студенческих песнях. Характерна, например, декларация в послании «Н. Д. Киселеву» (1823) (по форме и некоторым мотивам это стихотворение безусловно связано с пушкинским стихотворением «К Овидию»):

... в тишине свободной
Научится летать мой гений благородный,
Научится богов высоким языком
Презрительно шутить над знатью и царем:
Не уважающий дурачеств и в короне,
Он, верно, их найдет близ трона и на троне!

Пускай пугливого тиранства приговор
Готовит мне в удел изгнания позор
За смелые стихи, внушенные поэту
Делами низкими и вредными полсвету —
Я не унижуся нерабскою душой
Перед могущею — но глупою рукой.

С достаточной ясностью о позиции Языкова в это время говорят и последние строки этого послания:

Для нас закон царя — не есть закон судьбы,
Прошли те времена — и мы уж не рабы!

(103)

В русле декабристской поэзии этого времени находится и трактовка Языковым исторических тем. Так, в стихотворении «Баян к русскому воину при Дмитрии Донском ...» (1823) наиболее острые сентенции напоминают соответствующие строки в стихах Рыльева, Кюхельбекера и других поэтов декабристского романтизма:

Рука свободного сильнее
Руки измученной ярмом, —
Так с неба падающий гром

Подземных грохотов звучнее,
Так песнь победная громчей
Глухого скрежета цепей!

(91)

В этом стихотворении характерны для подобного рода поэзии первой половины 20-х годов и прославление национально-освободительной борьбы русского народа, и идеализация личности Димитрия Донского (которой отдал дань и Рылеев). Студенческие песни Языкова, написанные во время пребывания в Дерптском университете, отличаются той же вольнолюбивой окраской, тем же соединением мотивов свободы, безудержного веселья, любви и вина, которые известны нам и по ряду лицейских стихотворений Пушкина.

Наш Август смотрит сентябрем —
Нам до него какое дело!
Мы пьем, пируем и поем
Беспечно, радостно и смело.
Наш Август смотрит сентябрем —
Нам до него какое дело?

Здесь нет ни скиптра, ни оков,
Мы все равны, мы все свободны...

(95)

Как известно, строка «Наш Август смотрит сентябрем» — иносказание, подразумевающее Александра I, было повторено Пушкиным.

В дальнейшем эти темы и мотивы получили у Языкова новое развитие. «Новгородская песнь 1170 г.» (1825) непосредственно включается в общий цикл декабристской вольнолюбивой лирики и воспроизводит эпизод из борьбы вольного Новгорода с южными князьями. В этом же году Языков пишет стихотворение «Родина», которое стало одним из образцов патриотической лирики. Высшим же выражением свободолюбия Языкова в период, предшествовавший восстанию декабристов, остаются две элегии 1824 г. — «Свободы гордой вдохновенье» и «Еще молчит гроза народа...» Обе они по своей направленности связаны со стихотворением Пушкина «Свободы сеятель пустынный». В них выражена та же горечь по поводу слабости политического протеста, смирения пред силой самовластья, которой пронизано и пушкинское стихотворение. В первой из элегий Языкова это чувство выражено с исключительной экспрессией:

Я видел рабскую Россию:
Перед святыней алтаря,
Гремя цепями, склонивши выю.
Она молилась за царя.

(125)

Вторая элегия заканчивается скорбным признанием:

О! долго цепи вековые
С рамен отчизны не спадут,
Столетия грозно протекут, —
И не пробудится Россия!

(141)

К чести Языкова, в период следствия, суда и расправы с декабристами он нашел в себе мужество откликнуться в своих стихах на события, потрясшие всю передовую Россию. Стихотворения «Присяга» (1825) и «Вторая присяга» (1826) были в то страшное время одним из немногих публичных выражений политического протеста. Присягу царю, «присягу рабства» поэт противопоставляет только единственно для него возможной присяге, «своей Харите». Но наивысшим взлетом всей вольнолюбивой ли-

рики Языкова является стихотворение, написанное им летом 1826 г. под впечатлением известия о казни Рылеева. Это стихотворение является не только обличением палачей, здесь впервые у Языкова возникает образ грядущей борющейся России:

Не вы ль, убранство наших дней,
Свободы искры огневые —
Рылеев умер, как злодей! —
О вспомяни о нем, Россия,
Когда восстанешь от цепей
И силы двинешь громовые
На самовластие царей!

(212)

Все это, казалось бы, дает основание считать Языкова фактически одним из поэтов, непосредственно выражавших настроения и идеи декабризма. Однако такой взгляд на Языкова, который порой встречается до сих пор в литературоведении, противоречит истине. Прежде всего характерно, что, кроме последнего стихотворения, мы нигде не найдем у него призывов к непосредственно активной борьбе. Начисто отсутствует у него и характерное для всей декабристской лирики и для Пушкина обличение крепостничества и признание необходимости его уничтожить. Критерием вольнолюбия во всей поэзии Языкова, связанной с гражданской темой, является лишь далекое прошлое. Характерно также, что ни одной самостоятельной гражданской темы Языков не выдвинул. Все мотивы и образы поэзии этого рода еще до него стали устойчивыми в гражданской поэзии, и он явился лишь их талантливым интерпретатором. Наконец, характерно, что мотивы прославления свободы, независимости, сопровождаются у Языкова не восхвалением борьбы с самовластьем и не призывами к этой борьбе, а утверждением прелестей уединения, отстранения от «сует».

Весьма характерно для позиции Языкова стихотворение «К халату» (1823), где мы читаем:

Царей проказы и приказы
Не портят юности моей —
И дни мои, как я в халате
Стократ пленительнее дней
Царя, живущего некстате. . .

(113)

В этом же стихотворении безразличие к бурлившей тогда политической борьбе выражено уже в форме непосредственной — о лирическом герое здесь говорится:

... Презрев слепого света шум,
Смеется он, в восторге дум,
Над современным Геростратом;
Ему не видятся в мечтах
Кинжалы Занда иль Лувеля,
И наша слава-пустомеля
Душе возвышенной — не страх. . .

(113)

Понятно поэтому, что с усилением реакции после восстания декабристов, когда поляризация общественных сил усилилась, когда резко проявились действительные позиции тех, кто оказался в русле политического подъема послевоенных лет, не столько в силу прочных убеждений, сколько под влиянием всей атмосферы идейно-политической борьбы и эмоционального подъема, Языков стал на путь разрыва со своим оппозиционным

прошлым, а затем окончательно порвал с ним. Переходом на новые позиции является стихотворение 1831 г. «Ау!», где поэт восклицает:

Пестро, неправильно я жил!

Смысл этих слов поэт далее разъясняет достаточно отчетливо:

Святых восторгов просит лира —
Она чужда тех буйных лет,
И вновь из прелести сует
Не сотворит себе кумира!

В полном согласии с реакционной платформой славянофильства, врагов передовой России, с которыми поэт себя отныне прочно связал, находятся следующие строки этого стихотворения:

О! проклят будь, кто потревожит
Великолепье старины;
Кто на нее печаль наложит
Мимоходящей новизны!
Сюда! на дело песнопений. . .

(311)

Перемена позиций Языковым, общественных и литературных, сказалась и на его отношении к роли поэта и даже на самой тональности его произведений. Свообразие трактовки Языковым темы поэта и поэзии особенно оттеняется при сравнении его стихов с произведениями на аналогичную тему Пушкина. От «Вольности», где «изнеженной лире» противопоставляется «свободы гордая певица» и «Пророка» до стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» — таков диапазон произведений Пушкина, посвященных героической гражданской роли поэта. У Языкова же лишь в 1823 г. его произведение «Муза» может быть сопоставлено с основными тенденциями пушкинского цикла:

Богиня струн пережила
Богов и грома и булаата;
Она прекрасных рук в оковы не дала
Векам тиранства и разврата.

(127)

Стихотворение 1825 г. «Поэт» уже лишено подобного рода окраски и ограничено ходовым противопоставлением «гения» «толпе». В 1827 г. мир поэта ограничивается «миром уединения» («К музе»). В дальнейшем же идея отрешенности от «опасностей и бед» и утверждение «православной дороги» как единственно правильной (послания «А. Дельвигу» и «А. Н. Вульф») определяют понимание Языковым назначения поэта. Конечно, декларативное отстранение от борьбы не помешало Языкову написать такие реакционные стихотворения, как «К ненашим», «К Чаадаеву» (1844), где с реакционно-националистических, славянофильских позиций обличались деятели, вступившие на борьбу против основ старой феодально-крепостнической России. Поэтому отказ Языкова от прежнего понимания роли поэзии был по существу демонстрацией разрыва с поколением передовой России первой половины 20-х годов, настроения которого он, хотя и с противоречиями и непоследовательно, в лучших своих стихах когда-то выражал.

Каковы особенности поэзии Языкова с точки зрения метода и стиля?

Как мы уже упоминали, его принадлежность к поэтам «пушкинского окружения» заставляет при определении специфики его поэтической системы исходить из сопоставления ее с пушкинской. В самом деле, при таком подходе с наибольшей четкостью можно охарактеризовать и связи

Языкова с Пушкиным, и те пределы этих связей, дальше которых Языков не мог пойти, и своеобразие этого поэта.

В начале своего пути Языков проделал эволюцию, во многом близкую пушкинской. Самые ранние его стихи до нас не дошли. Однако ряд стихотворений начала 20-х годов свидетельствует, что первыми учителями Языкова были поэты XVIII в., в особенности Державин, Карамзин, а затем Батюшков и Жуковский. В посланиях Языкова к Кулибину, к Очкину, «К брату» («Столицы мирный житель . . .»), в стихотворении «Мое уединение» и некоторых других мы слышим и интонации стихотворения Батюшкова «Мои пенаты», в них используется однообразный карамзинский поэтический словарь: здесь и «весна золотая», и «прохладный легкий ветерок», здесь и «сладостный поток», «унылая тоска», «грозный рок», «резвая веселость», «сонная волна лени», здесь и знакомый сентиментальный образ лирического героя:

Столицы мирный житель,
Враг лени и сует. . .

(«К брату»; 61)

Но уже в начале 20-х годов в поэзии Языкова все более укрепляются мотивы, характерные для поэзии романтизма, и вместе с тем свойственные только ему особые черты. Романтическим был и сам метод поэзии Языкова — раскрепощенность от догматических канонов классицизма и сентиментально-однотипной сглаженности сентиментализма; примат «воображения», диктат «души», «страсти»; новое отношение к слову, открывавшее бесконечные возможности его субъективно-экспрессивной окраски; отношение к творчеству как преимущественно к самовыражению, а к материалу творчества — действительности — как к импульсам для воспроизведения авторских переживаний. Эти особенности романтического метода претворялись по-разному у представителей различных течений романтизма.

У поэтов романтизма субъективистского они вели к разрыву между «объектом» и «субъектом» изображения, а в конце концов к иррационализму и мистицизму. У романтизма другого типа, ярчайшим представителем которого был Пушкин, экспрессивность основывалась на проявлении реальных свойств объекта, и субъективно-лирическое его восприятие не вело к разрыву с действительностью, а, наоборот, открывало беспредельные возможности соотношения изображаемого мира с миром собственных чувств и переживаний. Языков первыми же своими стихотворениями, которыми он уже вошел в сознание читателей как новый и яркий талант («Чужбина», «Н. Д. Киселеву», «Муза», «К халату», элегии, «Родина» и др.), доказал свою принадлежность именно к пушкинской ветви романтизма. Писал ли он на темы исторического прошлого, обращался ли к темам призвания поэта, поэзии природы или любви, — всюду субъективный мир поэта передавался через яркую и конкретную живопись при помощи воспроизведения ярких, точных деталей окружающего мира. Так, в элегии «Любовь, любовь! веселым днем . . .» самый образ любви и переживания поэта дается при посредстве целой цепи ассоциаций предметного мира, и благодаря этому отвлеченные представления становятся конкретными, зримыми, чувствуемыми. Характерно в этой элегии само строение метафорического образа, самобытного, «пышного», «торжественного», который воспринимается именно как языковский: любовь не только сравнивается с радугой, «лентой огнецветной» (которая в свою очередь метафорически раскрывается как «повязка сладостных дождей»), но оказывается еще «пышнее».

Одним из лучших и типичных для художественного метода Языкова стихотворением является его пейзажная зарисовка «Две картины». Образ Чудского озера дан здесь в двух ракурсах — во время восхода солнца

и в лунную ночь. Читатель как бы становится зрителем, не только созерцающим обе картины, но и как бы участвующим в их создании. Первые же строки словно красочные мазки живописца возбуждают в воображении необычайно отчетливо поэтические представления озаренного восходящим солнцем озера:

Прекрасно озеро Чудское,
Когда над ним светило дня
Из синих вод, как шар огня,
Встает в торжественном покое...

Дальше используются столь характерные для палитры Языкова краски: цветы радуги, пышность необозримой равнины, переливная роса, светлеющая, словно блески золота, тихий плеск парусов и, наконец, живая песнь, которая разносится по глади вод, — все это не только воссоздает изображаемый пейзаж, но и передает восторженное, напряженное мироощущение поэта. Такими чертами нарисовано и лунное озеро:

Прекрасно озеро Чудское,
Когда блистательным столбом
Светило искрится ночное
В его кристалле голубом...

(183)

Характерно, что и в изображении тихого ночного пейзажа Языков, следуя свойственной ему манере, также пользуется контрастными яркими красками: чернеющие образы лесов и безмолвная синяя пучина озаряются падающей с небесной высоты звездой, ее алмазными блесками. В этих совершенно конкретных картинах определяющей является их, с исключительной силой выраженная, эмоционально-эстетическая окраска, то, что сам Языков назвал выражением «живых восторгов». Насколько точно в этой автохарактеристике Языков определил своеобразие собственного поэтического мироощущения, свидетельствует уже то, что почти все, кто пытался в прозе или в стихах охарактеризовать особенности языковской поэзии, пользовались теми же определениями. В посланиях Языкову Баратынский говорил о его «восторге удалом», Ознобишин — о «восторгов дивных порывах», и даже граф Хвостов называл его «восторга сын». Экстатическое мироощущение Языкова имел в виду и Пушкин, когда говорил об «избытке чувств» в его поэзии, и Вяземский, называвший его стих «огнедышащим». Любопытно, что в «Послании к Языкову» Вяземский отметил особое значение для Языкова традиций державинской поэзии: «Державина святое знамя ты здесь с победой водрузил». И в самом деле, «торжественность», «пышность» языковской поэзии заставляют вспомнить не только общий колорит и тональность поэзии Державина, но и его теоретические установки, которые заключаются в «Рассуждении о лирической поэзии», где «высокость» или «выспренность лирическая» расшифровываются как «плод пылкого, высокого воображения, которое возносит поэта выше понятия обыкновенных людей и заставляет их, сильными выражениями своими, то живо чувствовать, чего они не знали...». Там «лирическое», «высокое» расшифровывается как непрерывное представление множества «картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг», здесь же защищается определение поэзии как «говорящей живописи».⁷

Определяя своеобразие поэзии Языкова, следует заключить, что она представляет собой сложный синтез принципов романтической лирики Пушкина с отмеченными выше и органически переработанными Языковым особенностями поэтики и эстетики Державина. Это своеобразие вырази-

⁷ Г. Р. Державин, Сочинения, т. VII, СПб., 1872, стр. 537—538, 564.

лось в произведениях Языкова прежде всего в том, что определяющей для его произведений явилась эмоциональная стихия, преобладание чувства над мыслью, восприятия над изображением. Именно потому живописная, образительная поэзия Языкова никогда не подымается до сложного раскрытия характера лирического героя, именно потому его стихи это, как правило, монологический рассказ о переживаниях, избегающий воспроизведения сюжетных ситуаций. Поэтому же попытки Языкова писать произведения в эпическом роде оканчивались неудачей: ливонские поэмы («Алла», «Меченосец Аран») не были завершены, замысел трагедии «Саул» остался неосуществленным, драматические сцены «Встреча нового года» (1840), «Странный случай» (1846) беспомощны во всех отношениях. Поэма «Сержант Сурмин» (1839) и стихотворная повесть «Липы» (1845) по стилю сбиваются на подражание «Графу Нулину» и «Домику в Колонне».

Сама способность к живописной образительности, которая достигает у Языкова высочайшего мастерства, все же реализуется преимущественно в деталях, а не является структурным элементом всей композиции, позволяющим глубоко раскрыть какое-либо явление или характер во всей сложности, противоречивости, в диалектике переходов от одних состояний к другим. Поэт как бы одним, поразительно метким взглядом схватывает отдельные черты изображаемого. Но это его умение служит, как правило, лишь выражению собственных ощущений. При этом Языков добивается редкой динамичности, многообразия ассоциаций в обрисовке деталей образа. Для подтверждения этого достаточно привести лишь несколько примеров. Ощущение мгновенного солнечного восхода Языков передает, говоря о полях:

С них белой скатертью слетают
И сон и утренняя мгла...

А вот одномоментное восприятие молнии:

Зубчатой молнии бразда
Огнем рассыплется пурпурным,
Все видно: цепь далеких гор,
И разноцветные картины
Извивов Сороти, озер,
Села, и берега, и долины!

Об усталости от светской суеты:

... в сердце, музою любимом,
Порой, как пламени струя,
Густым задавленная дымом,
Страстей при шуме нестерпимом
Слабеют силы бытия...

Даже когда Языков хочет передать ощущение звучащей мелодии, он прибегает к динамике зрительно ощущаемого движения:

... звуки стройно подымались,
И в трелях чистых и густых
Они свивались, развивались —
И сердце чувствовало их!

Но способность к исключительно яркой экспрессивности, будучи сильной стороной поэтического дарования Языкова, часто оборачивалась его слабостью, поскольку не была соединена с глубиной и широтой мысли. Здесь мы подходим к определению тех весьма существенных границ, которые отделяют пушкинскую художественную систему от языковской, при всей близости их в отмеченных выше моментах. В романтизме Пуш-

кина с самого начала были выражены потенциальные возможности выхода за пределы романтического метода. Хотя Пушкин и не был удовлетворен «Кавказским пленником», но все же характерно, что он ставил себе в этой поэме аналитические задачи раскрытия зависимости героя от среды, обусловленности его образа мыслей и чувств. Симптоматично, что он включил в поэму совершенно реалистические картины жизни горцев. В дальнейшем, с развитием пушкинского романтизма, реалистические тенденции усиливались: он шел к тому синтезу аналитических и эмоционально-живописных изобразительных элементов творческого метода, которые позже гениально сформулировал в следующих словах: «... глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения». Пушкин сумел достигнуть этого идеала поэтического творчества благодаря широте охвата действительности, при которой сферой поэзии становилось все самое существенное в жизни человека — гражданский патриотический подвиг, мечты и горе народа, лирика природы и любви. Поэтому вся поэзия Пушкина воспринимается нами при всех ее противоречиях как целостное жизненное единство. Языков, хотя оригинально, талантливо, но смог усвоить и развить только одну из сторон пушкинского романтизма, и благодаря этому довольно быстро исчерпал возможности своей поэтической системы. Преобладание в поэтическом творчестве эмоций без осознания объективной сущности, объективных качеств изображаемого, без освещения изображаемого глубокой мыслью суживает границы не только эпической, но даже лирической поэзии. Это великолепно понимал Пушкин, который представил читателям свой проникнутый единым лирическим дыханием роман как итог «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Односторонность усвоения Языковым пушкинской системы привела в конце концов к ослаблению даже самого поэтического языка, поражавшего современников своей самобытностью. В рецензии на «Невский альманах» 1830 г. Пушкин писал о Языкове: «С самого появления своего сей поэт удивляет нас огнем и сияю языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом. Кажется нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить живостью, ему свойственную» (XI, 117). Смелость и неожиданность оборотов Языкова поистине замечательны: «звучит лесная глубина», «откровенное вино», «незанимательная травля», «мед ожиданий», «неопытная кровь», «бестелесная мечта» — эти приемы обращения со словом, так же как и многочисленные неологизмы (например, снеговершинный, мимоходящий, перепрыг, искрокипучий, водобег, миговой, своенародность, тьмочисленный, бурноногий), несомненно, способствовали расширению средств поэтического выражения. Но именно в ы р а ж е н и я!

Симптоматично, что еще при жизни Языкова не только критически относившиеся к нему литераторы, но и друзья приходили к заключению о том, что самые сильные стороны таланта Языкова зачастую оборачивались его слабостью. Ксенофонт Полевой признавал, что стих Языкова «закален громом и огнем русского языка... Немногие из стихотворцев русских умели так счастливо пользоваться богатством выражений и неожиданностью оборотов нашего могучего языка...». Но вместе с тем Полевой подчеркивал, что достоинства Языкова можно выразить словами: «он поэт выражения». «Мы не нашли в нем никаких глубоких, многообъединяющих идей», — продолжал Полевой, отмечая свойственную поэту «односторонность».⁸ Белинский писал, что «Языков много способствовал расторжению пуританских оков, лежащих на языке и фразеологии»,⁹ и

⁸ «Московский телеграф», 1833, ч. L, № 6, стр. 237.

⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 561.

в то же время на многих примерах показал, что «односторонность его поэзии, недостаточность в нем идейного содержания, часто приводила к риторике и к предпочтению мысли — эффектности формы».¹⁰ Белинский, полемически заостривший свою критику Языкова в период острой борьбы со славянофильством, увлекся, утверждая, что «поэзия Языкова это не более как разноцветный огонь, отразившегося на льдине солнца», что его произведениям свойственна холодность.¹¹ Однако основная мысль критика об ограниченности содержания поэзии Языкова как причине появления в его стихах позднего периода риторики и повторений была подхвачена и Добролюбовым, который дал более объективную оценку стихотворениям Языкова, особенно сочувственно отметив (в пределах цензурных возможностей) период его творчества, когда он «лучшую часть своей деятельности посвящал изображению чистой любви к родине и стремлений чистых и благородных». «Те же чувства, — продолжал Добролюбов, — выражаются и в других стихотворениях ранней поры Языкова. Но, к сожалению, источник их был не в твердом, ясно сознанном убеждении, а в стремительном порыве чувства, не находившего себе поддержки в просвещенной мысли...». «Языков не мог удержаться сознательно на этой высоте, на которую его поставило непосредственное чувство; у него не доставало для этого зрелых убеждений...».¹²

С другой стороны, и друзья поэта из славянофильского лагеря также осознавали эти слабости поэзии Языкова, хотя и пытались направить его совсем по другому пути. Так, например, в одном из писем Языкову И. Киреевский в 1830 г. признал, что в его «Пловце» (стихотворение написано в 1829 г.) впервые проявилось соединение чувства и мысли.¹³

Причины слабости и односторонности поэзии Языкова, постепенного обеднения его таланта заключались, конечно, не только в ограниченности романтического метода, а прежде всего в социальной позиции поэта. На это указывал еще Вяземский в посвященной его творчеству статье 1847 г., отмечая, что «стих его не кидался в боевую жизнь, не кипел общими страстями, не отвечал на все упования и сетования современного человека, как стих Байрона и Пушкина».¹⁴ Связь социальной позиции Языкова, его поворот вправо с несомненным ослаблением поэтического таланта легко прослеживается путем анализа однотипных образов стихотворений разных периодов.

Для примера возьмем образ пловца, к которому Языков трижды возвращался. Стихотворение «Пловец» 1829 г., написанное в пору, когда поэт еще находился во власти вольнолюбивых настроений, — подлинный гимн буре:

Будет буря, мы поспорим
И помужествуем с ней...

(281)

— таков главный мотив этого произведения, прославляющего мужество и бесстрашие борца, сильного душой; недаром оно стало одной из любимых песен демократического студенчества. Через два года Языков пишет новое стихотворение под тем же названием, но уже с другой идейно-эмоциональной направленностью. Изображение бурного моря завершается умиротворяющей концовкой:

Пронесися, мрак ненастный!
Воссияй, лазурный свод!

¹⁰ Там же, т. VIII, стр. 451—459.

¹¹ Там же, стр. 459.

¹² Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1934, стр. 350, 351.

¹³ См.: Н. М. Языков, Полное собрание стихотворений, стр. 794.

¹⁴ П. А. Вяземский. Избранные стихотворения. М.—Л., 1935, стр. 634.

Разверни свой день прекрасный
Надо всем простором вод
Смолкнут бездны громогласны,
Их волнение падет!...

(320)

И, наконец, в 1839 г., когда Языков отрешился от идеалов молодости, его третье стихотворение «Пловец» является диаметрально противоположным первому по содержанию: он прославляет теперь уже не мужество борца с бурной стихией, а предусмотрительность лирического героя, который успел проделать свой путь на челне еще «до бури вод» и поэтому

... желанный брег
Увидел он, и вкусит дома
Родной веселый пир и сладостный ночлег.
Хвала ему! Он отплыл рано:
Когда дремали небеса...

(354)

Идея этого стихотворения обусловила вялость поэтического словаря, интонации, ритма. Здесь нет той стремительности стихотворного темпа, которой так славилась поэзия Языкова в пору расцвета его таланта. Несомненно, что всем лучшим в своем творчестве Языков обязан творческому усвоению принципов Пушкина и его непосредственному влиянию, которое особенно проявилось во время пребывания Языкова в Михайловском летом 1826 г.

В своем первом послании к Языкову («...издревле сладостный союз...»), написанном в Михайловском в 1824 г., Пушкин говорит о своей близости к нему. Слова о «союзе» поэтов, безусловно, свидетельствуют о том, что Пушкин ощущал родство вольнолюбивой поэзии Языкова к своему творчеству. (Это становится особенно бесспорным, если учесть, с одной стороны, смысловое наполнение формулы «союз поэтов» в литературе декабристского периода, а с другой стороны, откровенно-доверительный тон послания, написанного от имени изгнанника, жертвы «самовластья»). Кроме того, послание Языкова Пушкину, написанное в августе 1826 г. после возвращения из Тригорского, всем своим содержанием свидетельствует о восторженном отношении его к Пушкину, дружба которого для поэта «святее царской головы». Об этом же говорит и стихотворение Языкова «Тригорское», посвященное пребыванию у «свободного поэта, непобежденного судьбой». Стихотворение это вызвало восторженный отзыв Пушкина. Однако наивысший подъем свободолюбия Языкова, который относится к этому времени (ведь именно во время пребывания вместе с Пушкиным Языков написал свое стихотворение на казнь Рылеева), оказался кратковременным и неустойчивым. Восторг, выраженный Языковым в посвященных Пушкину стихах, не был результатом глубокой убежденности, как и вольнолюбивые мотивы ранних его стихов. Попытки Пушкина в дальнейшем привлечь Языкова к участию в литературной борьбе оказались безуспешными. С другой стороны, в отзывах Языкова о Пушкине проявляется отчетливое отрицательное отношение к наиболее зрелым произведениям и прежде всего к «Евгению Онегину». Отрицательные суждения Языкова о Пушкине Б. В. Томашевский мотивирует тем, что здесь «говорил какой-то инстинкт самосохранения: оригинальность Языкова, его стремление идти своим путем, заставляла сопротивляться подавляющему влиянию Пушкина, которое он бессознательно на себе испытывал».¹⁵ Имеются и другие объяснения. Так, например, С. Бобров считал, что Языков

¹⁵ Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 526—527.

«был исполнен естественной реакцией на недостаточную революционность пушкинской формы». ¹⁶ Наконец, Н. О. Лернер говорил, что в основе резкой критики Языковым пушкинских произведений «лежала горькая зависть...» ¹⁷ Мы полагаем, что причины заключались прежде всего в глубоком расхождении социальных позиций двух поэтов. Подтверждение этому мы видим не только в эволюции взглядов Языкова, но и в его выпаде против Пушкина (до сих пор не отмеченном в литературе), который содержится в «Сказке о пастухе и диком вепре». Как известно, «Сказки» Языкова вообще принципиально отличны от пушкинских «Сказок» как по идейной направленности, так и по форме: в них нет ничего народного, начисто отсутствует демократическая тенденция. Однако в «Сказке о пастухе и диком вепре», несомненно, на сатирически заостренную пушкинскую «Сказку о золотом петушке» намекал Языков, мотивируя выбор своего сказочного сюжета:

Какую ж сказку! Выберу смиренно
Не из таких, где грозная вражда
Царей и царств и гром, и крик военной,
И рушатся престолы, города;
Возьму попроще, где б я беззаботно
Предаться мог фантазии моей,
И было б нам спокойно и вольготно. . .

(435—436)

Что же касается отказа Языкова видеть какие-либо достоинства в «Евгении Онегине», то в этом случае единственной причиной является непонимание и неприятие пушкинского реализма. Подходя к пушкинскому роману с узких позиций романтического метода, Языков возмущался отсутствием в этом произведении вдохновения, «рифмованной прозой». ¹⁸ По этой же причине непонятным казался для Языкова и смысл «Повестей Белкина».

В одном из наиболее интересных памятников русской демократической критики 50-х годов XIX в., в статье «Лирическая поэзия и последователи Пушкина», было пронизательно подмечено и значение для Языкова общения с Пушкиным, и значение последующего расхождения с великим поэтом: «В тригорском уединении Языков нашел гораздо больше разнообразия и пищи духовной, нежели в песнях студенческого населения Дерпта. Все осмыслилось для юного поэта через сообщество Пушкина. И если б фатальное стечение обстоятельств не отвлекло Языкова в другую сторону... то без сомнения талант Языкова получил бы широкое развитие и не впал бы он в те крайности, которыми поражают последующие его произведения». ¹⁹ Но лучшими своими стихами Языков занял место в ряду ярких и самобытных представителей русской лирики.

Е. А. БАРАТЫНСКИЙ

1

Творчество Евгения Абрамовича Баратынского (1800—1844) — одно из наиболее своеобразных и специфических явлений русского романтического движения. ¹

¹⁶ С. Б о б р о в. Н. М. Языков. О мировой литературе. М., 1916, стр. 5.

¹⁷ «Русский библиофил», 1914, вып. 1, стр. 85.

¹⁸ Языковский архив, вып. 1. Письма Н. М. Языкова к родным 1822—1829, Пб., 1913, стр. 187.

¹⁹ «Московское обозрение», 1859, кн. 2, стр. 180—181.

¹ Характеристика Баратынского дана в статьях И. Н. Медведевой («Ранний Баратынский») и Е. В. Купреяновой («Баратынский тридцатых годов») в кн.: Е. А. Ба-

Баратынский — романтик, поэт нового времени, впитавший его горести и скорби, обнаживший внутренне противоречивый, сложный и раздвоенный душевный мир современного ему человека; художник, при всей своей внешней сдержанности, вкладывавший в искусство большую личную страсть, «судороги сердца». Мысль Баратынского, полная тревоги и беспокойства, тесно связана с глубоким внутренним чувством. Пушкин, проникательно уловивший главную особенность его поэзии, писал:

«Он у нас оригинален — ибо мыслит». Но тут же дополнял: «... между тем как чувствует сильно и глубоко».²

Это удивительное, выросшее на русской почве сплетение рационализма с высокой одухотворенностью и взволнованностью,³ присущими романтическому движению, породило и совершенно новое качество лиризма поэта.

Впоследствии, характеризуя поэзию нового времени, Белинский видел своеобразие ее в том, что ее лиризм «проникнут мыслительностью», что она отличается своей анализирующей, рефлектирующей сущностью. «Лирический поэт нашего времени, — писал он, — более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает... Мысль — вот предмет его вдохновения».⁴ В русской литературе этот процесс кристаллизации нового качества лиризма наглядно отразился в творчестве Баратынского — одного из виднейших создателей поэзии мысли.

При всех достижениях русской романтической поэзии до Пушкина и Баратынского возможности ее были ограничены: она сосредоточивалась на изображении условного чувствительного героя с его «жизнью сердца» — любовью преимущественно: мечтательной, меланхолической — в духе Жуковского, либо эпикурейской чувственной — в духе Батюшкова. Поэзия эта сделала немало для раскрытия душевной жизни человека, но человека отвлеченного, человека вообще. Самую область любви, душевную, эмоциональную сферу, она изолировала, отрывала от других сторон внутренней жизни человека, от его интеллекта. В свою очередь интеллектуальная сфера жизни человека находила свое выражение в отвлеченных понятиях, в стихотворных изложениях абстрактных философских истин.

Эпоха бурных потрясений и сдвигов первой четверти XIX в. вторглась в самые сокровенные уголки человеческой жизни, разрушая одновременно метафизическую разьединенность эмоциональной и интеллектуальной сфер внутреннего мира человека. Перед искусством в целом, в том числе и перед поэзией, встала задача раскрыть всю сложность духовной жизни человека новой эпохи, внутренне противоречивого, не только чувствующего, но и остро мыслящего, создать образ интеллектуального героя. Задача эта, подсказанная временем, явственно осознавалась и Пушкиным, утверждавшим, что «умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения».⁵ Пушкин, однако, на первых порах склонен был связать эту

ратынский, Полное собрание стихотворений, т. I, Изд. «Советский писатель», Л., 1936; глава о Баратынском в «Истории русской литературы» (т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953). См. также вступительные статьи к изданиям сочинений поэта: И. Медведовой (Гослитиздат, М., 1945), К. Пигарева (Гослитиздат, М., 1951), Е. Купряновой («Советский писатель», Л., 1957), Л. Озерова («Советский писатель», Л., 1958). Сохраняет свое значение, несмотря на устарелость общей концепции, работа М. Л. Гофмана «Поэзия Баратынского» (Пгр., 1915).

² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 185. (Далее: Пушкин).

³ По складу художественного мышления молодой Баратынский в чем-то близок Грибоедову. Примечательно, что стихотворную «Надпись» Баратынского («Взгляни на лик холодный сей») традиция связывает с портретом Грибоедова.

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 268. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

⁵ Пушкин, т. XI, стр. 34.

задачу главным образом с развитием прозы. Заявляя еще в 1822 г., что проза «требуется мыслей и мыслей», Пушкин тут же оговаривал: «... стихи дело другое» (при этом он, однако, добавлял: «... впрочем в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится»⁶).

Создав образ мыслящего, интеллектуального героя средствами лирики, Баратынский тем самым сделал очень важный шаг в развитии русской поэзии, он расширил ее границы, углубил ее возможности.

В раннем творчестве Баратынского наибольшее значение имели его элегии. Развитие русской элегической поэзии начала века было тесно связано с именами Жуковского и Батюшкова, опыт которых не мог не учитывать Баратынский — поэт, которому суждено было вдохнуть в элегию новую жизнь,⁷ сделать ее необычайно гибкой, искренней, глубокой. Не случайно, определяя историческое место раннего Баратынского, Пушкин ставил его рядом с Жуковским и выше Батюшкова.

Влияние Батюшкова, а также Парни и других французских элегиков явно сказывается в ранней любовной лирике поэта; отзвуки батюшковских тем дают себя знать в элегиях медитативного типа (особенно в «Финляндии»), а также в дружеских посланиях, нередко окрашенных в элегические тона. Однако Баратынскому остались в сущности чужды «изящный эпикуреизм» «легкой поэзии» Батюшкова, ее культ вакхического упоения жизнью, бурного «языческого» сладострастия. В общем ключе раннего творчества Баратынского более весомым и значительным оказалось влияние поэзии Жуковского, овеванной настроениями грусти, печали. В самом переплетении радостного приятия жизни с мотивами тоски, разочарования заключалась особая прелесть музыки раннего Баратынского — «певца пиров и грусти томной» (по известному определению Пушкина).

Очень рано обнаружилось глубокое своеобразие Баратынского; новаторство его проявилось не в частности, а в самом характере поэтического видения мира, в особенности духовной жизни героя его поэзии: последний не только выражает свои эмоции, но и анализирует, размышляет; он предстает как человек, полный колебаний, противоречий, внутреннего смятения.

Стержневой темой, которая проходит через раннее творчество Баратынского, определяя особый ее драматизм, является столкновение героя, полного мечтательных идеалов и неясных стремлений, с суровой действительностью, с холодным жизненным опытом, вызывающим глубокое разочарование, тяжелые нравственные потрясения. Тема эта, подсказанная историей и приобретающая особую остроту в условиях развертывавшегося движения декабристов, сама по себе не была новой. Мимо нее не могли пройти ни Жуковский, ни Батюшков. Но именно сравнение ее интерпретации в творчестве названных поэтов и Баратынского особенно наглядно обнаруживает глубокое своеобразие последнего.

Элегический герой Жуковского уходит от жестокой действительности в мир меланхолических мечтаний, он бежит от ее ударов в «страну очарованья». В творчестве Батюшкова лирический герой также стремится укрыться от реальных жизненных бурь в свой «хижине», в мире светлых видений. Иное решение проблемы идеала и действительности намечается у Баратынского. Герой его поэзии уже не может тешить себя иллюзиями, довольствоваться самообманом. «Все можно возратить — мечтанья невозвратны». Карточный домик наивного «оптимизма», связанный с уходом от трагических сторон действительности в «счастливую Аркадию», в мир «золотых снов», бесповоротно рухнул. Герой Баратынского взглянул на

⁶ Там же, стр. 19.

⁷ См.: И. Л. Альми. Элегии Е. А. Баратынского 1819—1824 годов. (К вопросу об эволюции жанра). «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 219, Л., 1961.

мир трезво, настороженно, без наивных «восторгов» и «сладостного» мечтательства, с беспощадным лучом холодной, анализирующей мысли:

Живых восторгов легкий рой
Я заменю холодной думой.

Сила Баратынского, его смелость как художника заключались в том, что бегству от действительности он предпочел свет трагической правды. На этой основе и складывался новый характер лиризма. «Слепые ощущения» уже недостойны высокого искусства. Подлинное чувство — это не «чувственность», оно непременно должно быть осознанным, осмысленным. Мысль — вот что, естественно, выдвигается Баратынским на первый план. В лирике лишено иллюзий и обольщений мире герой Баратынского остро чувствует свое одиночество. В лирику Баратынского рано вторгается своеобразно истолкованная романтическая тема неба и земли:

Но в искре небесной прияли мы жизнь
Нам памятно небо родное.⁸

В отличие от традиционной элегической поэзии с привычными для нее мотивами увядания, пресыщенности, неспособности к наслаждениям в лирике Баратынского выдвигается принципиально иное понимание самого разочарования, вскрывается его жизненная подоснова. Герой Баратынского сам стремится к радостям жизни, но суровая действительность лишает его их:

И я, певец утех, пою утрату их,
И вокруг меня скалы суровы
И воды чуждые шумят у ног моих
И на ногах моих оковы.

(I, 46)

Уже один этот образ человека с оковами на ногах, томящегося среди «чуждых вод», вносит в характеристику героя Баратынского штрих столь необычный, что выводит его далеко за пределы привычной элегической традиции. Пусть таких образов немного у поэта, но они необычайно весомы и создают тот подтекст, вне которого значение и содержание ранней лирики Баратынского было бы неизмеримо обеднено. За столкновением героя с «враждебной судьбой», «самовластным роком», за образами «оков», «чуждых вод», «суровых скал» стоял реальный личный опыт автора — поэта с судьбой опального ссыльного, и именно это, пережитое, выстраданное поэтом, придавало стихам особую внутреннюю убедительность, ту моральную силу, которая отделяла их резкой гранью от произведений эпигонствующих элегиков.

Поэзия Баратынского с самого начала насыщена внутренней тревогой, беспокойством, душевной болью, она отмечена трагическим колоритом.

Корни этой трагической интонации и внутренней противоречивости поэзии раннего Баратынского — в самой тогдашней действительности, в особенностях общественно-литературной позиции поэта.

Баратынский, росший в атмосфере зарождавшегося декабризма, вольнолюбивых надежд и политических споров, характеризовавших духовную жизнь молодого поколения, на всю жизнь возненавидел деспотизм, рабство, тиранию, произвол, Поэт был дружен со многими декабристами.⁹ Рылееву и Бестужеву, издателям «Полярной звезды», в которой деятельно

⁸ Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, т. I, изд. «Советский писатель», 1936, стр. 77 («Дельвигу»). (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

⁹ О связи поэта с декабристскими кругами см.: И. Н. Медведева. Ранний Баратынский.

сотрудничает Баратынский, доверяет он подготовку и издание сборника своих стихотворений.

Свободолюбивые и оппозиционные настроения то сильнее, то глуше, но непрерывно звучат в его произведениях.

Наибольшей остроты оппозиционность Баратынского достигла в эпиграмме «Отчизны враг, слуга царя», направленной против Аракчеева. А незадолго перед событиями на Сенатской площади, в 1824 г., Баратынский написал «Бурю» — стихотворение, насыщенное мятежной символикой, жадной бурь.

Однако при всем своем вольнолюбию и отрицательном отношении к деспотическому режиму Баратынский, с его расплывчатыми общественными идеалами, остался в стороне от политической деятельности декабристов. Поэтому непосредственно политическая, гражданская тема занимает в его творчестве довольно скромное место. Баратынский стремится утвердить в своем раннем творчестве человеческое достоинство, честь, независимость свободной личности, ее влечение к дружбе, любви — ко всему тому, что противостояло развращающему влиянию светского общества и официального режима. Эти мотивы, связанные в какой-то мере с традициями «легкой поэзии» Батюшкова, в обстановке раннего декабризма приобретали несомненный оппозиционный и вольнолюбивый смысл. Это особенно видно на примере юношеской поэмы «Пирры», сконцентрировавшей в себе мотивы многих лирических стихотворений поэта.

По мере развития декабристского движения и усложнения общественно-политической обстановки в стране все сильнее проступала двойственность позиции Баратынского, его внутренние колебания. В творчестве поэта неприятные действительности все больше переплетаются с неверием в революционные пути и средства ее преобразования, с отсутствием «живой веры», определенных положительных идеалов.

Противоречивость позиции Баратынского достигает особой остроты в 1823—1824 гг., когда в связи с вступлением декабристского движения в высшую фазу и резким усилением идеологической борьбы в стране в творчестве поэта назревает какой-то кризис, появляется ощущение переживаемого рубежа, перелома.

Сознание исчерпанности прошлого, необходимости новых идеалов, жизненных целей и вместе с тем отсутствие последних порождало то ощущение неразрешимой антиномии, которое составляет господствующее настроение лирики Баратынского этих лет («Истина», «Две доли», «Признание»). Оно сквозит в афористических формулах, составляющих смысловые центры его философских медитаций и элегических стихотворений.

Надежд своих лишен я прежней цели,
А новой цели нет.

(I, 8)

Особенность позиции Баратынского заключалась в том, что отсутствие новых идеалов, «живой веры» не приводило его к примирению с действительностью. В стихотворениях Баратынского этих лет настойчиво подчеркивается, что в душе поэта нет полного разрыва с прошлым, что оно продолжает оставаться для него дорогим. Его «души разуверенье свершилось не вполне, в ней «слепое сожаленье живет о старине» («Истина»). Одной из основных тем его ранней лирики становится анализ собственной раздвоенности, противоречивости, колебаний — того, что объективно отражало состояние души человека, стоящего на историческом перепутье.

Далекий от политической деятельности декабристов, Баратынский на первый план выдвигает воспитание моральной силы и стойкости человека,

мужества его духа перед лицом враждебных сил, способности пройти через нравственные испытания, сохранив чувство достоинства и чести:

Душа моя не ведает боязни,
Души моей ничто не изменит.

(I, 112)

Отсюда — настойчиво повторяющаяся в ранней лирике Баратынского мысль о том, что человеку необходимо испытать страдания, — они нужны в той мере, в какой столкновение с ними духовно закаляет его, укрепляет нравственно:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам.
Не испытав его, нельзя понять и счастья.

(I, 116)

Подобный моральный аспект проблемы отношения личности к действительности, основанный не столько на идее активной борьбы против враждебных сил, сколько внутреннего сопротивления им, нравственной самозащиты, позднее, после 1825 г., в условиях жестокой реакции, приобретает новый смысл и значение.

2

В ранней поэзии Баратынского выделяется два основных раздела: лирика личная, психологическая, и лирика философская. Хотя они тесно связаны между собой — в интимную лирику нередко проникают философские раздумья, а в философских элегиях запечатлен опыт человека, испытавшего наряду с общими жизненными потрясениями тревоги сердца, — в каждом из них нашли выражение свои стороны дарования Баратынского, сумевшего, по словам Пушкина, слить «поэзию с метафизикой».

В начале 20-х годов известность Баратынского была связана в первую очередь с его любовными элегиями. Любовная лирика Баратынского — явление совершенно необычное. Ее оригинальность, глубокая самобытность особенно очевидны на фоне достижений предшественников, в первую очередь Жуковского и Батюшкова, в поэзии которых лирика любви занимала исключительное место. Но лирика эта, при всей ее эмоциональности, оставалась более или менее отвлеченной, оторванной от непосредственных человеческих судеб и конкретных человеческих характеров. Самый психологизм этой лирики оказывался ограниченным, ибо душевный мир героя был лишен внутренней противоречивости, подлинной сложности.

Баратынский же впервые в русской поэзии запечатлел в своей любовной лирике историю сложных человеческих отношений, раскрыв их через конкретные и разнообразные ситуации и коллизии.¹⁰ В его элегиях появляются, пусть пока еще намеченные пунктирно, подлинно драматические сюжеты. За каждой из его «психологических миниатюр» возникают подчас контуры целого романа. Обычно в элегиях Баратынского дается кульминация этих отношений, имевших свою длительную предысторию. Обстоятельства и причины, приведшие к ней, лишь намекаются.

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей —

здесь возникает цепь вопросов о том, что предшествовало таким взаимоотношениям героев. Стихотворение вызывает у читателя раздумья, которые еще более усиливаются его концовкой:

¹⁰ Проблема психологизма элегий Баратынского освещена в названных работах Е. Н. Купреяновой, И. Н. Медведевой, И. Л. Альми.

В душе моей одно волнение,
А не любовь пробудишь ты.

(I, 25)

В лирике Баратынского нет обычного для любовных элегий томления неразделенной любви с ее сладкой тоской и мечтательной меланхолией. Его лирика драматична, она повествует обычно о разлуке, о разрыве между героями. «Расстались мы» — уже эта энергичная короткая фраза, открывающая стихотворение «Разлука», намечает ситуацию, которая затрагивает обе стороны. Сложная история отношений героя и героини, завершающаяся разрывом, раскрывается и в «Оправдании».

Прости ж навек! но знай, что двух виновных,
Не одного, найдутся имена
В стихах моих, в преданиях любовных.

(I, 35)

Заключительные строки эти особенно значительны: в пережитой драме виновны оба ее участника.

Чувство любви Баратынский раскрывает в такой его сложности и противоречивости, при которых рассудок нередко оказывается бессильным. Любовь — «отрава сладкая», она сплетается с ненавистью, жестокостью, взаимными обидами, она вызывает одновременно радости и муки, к ней примешивается чувство горечи:

Мы пьем в любви отраву сладкую.

(I, 90)

Своеобразие интимной лирики Баратынского заключалось и в совершенно ином по сравнению с традиционной элегической поэзией характере героя, отношении его к жизни, в том числе и к самой любви.

В отличие от героев поэзии Жуковского и Батюшкова, для которых смысл жизни — в любви, герой Баратынского уже не может быть счастлив только одной любовью. В элегических стихотворениях поэта настойчиво звучит внутренняя полемика с Жуковским и ранним Батюшковым, прославлявших в качестве высшей ценности жизни любовное чувство. «Она — в сем слове милом Вселенная твоя», — писал Жуковский (послание «К Батюшкову»). У Батюшкова образ возлюбленной неотступно следует за героем, мысль последнего прикована к ней, в любви он находит моральную опору и спасенье:

Так я, любовью упоенный,
Покину равнодушно мир

(«Ответ Гнедичу»)

Баратынскому это чуждо. Герой его напрасно тщится воскресить в памяти образ возлюбленной, утешиться любовью: «Безжизненны мои воспоминанья» (I, 36). В спасительность любви при всем своем желании он уже не может верить: «Уж я не верую в любовь» (I, 25). Этот необычный поворот темы получил особенно яркое выражение в прославленных элегиях «Разуверение» и «Признание».

Опыт любовной лирики Баратынского оказался важным не только для последующего развития поэзии, но и русского психологического романа.

3

Психологизм, стремление раскрыть движения сердца, проявившийся с наибольшей силой в любовных элегиях, составляет лишь одну грань поэтического дарования Баратынского.

Подлинное своеобразие поэта, наметившееся уже в ранний период его творчества, выражалось в том, что личные темы у него неразрывно сплетаются со стремлением к максимально обобщенному и в этом смысле философскому осмыслению жизни. Даже в любовных элегиях интимная тема нередко связывается с более общими вопросами бытия. Так, например, элегия «Признание» завершается мыслью, которая связывает психологическую драму героя с проблемой зависимости личности от власти «судьбы», соответственно с чем и сама драма получает более глубокий смысл:

Невластны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

(I, 37)

Но то, что в любовных элегиях звучало приглушенно, как одна из особенностей поэта, развилось в полную меру в его философских медитациях.

Создавая их, Баратынский опирался на достижения всей предшествующей философской поэзии. В жанровом отношении его ранние опыты связаны в первую очередь с медитативной элегией начала века. Подготавливая сборник, поэт включил все стихотворения медитативного типа в один раздел. В открывающем этот раздел стихотворении «Финляндия», восходящем к элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции», появляется тема, которая станет ведущей в философской лирике Баратынского: человек и время, человек и судьба. Тема эта раскрыта Баратынским иначе, чем в медитативной лирике его предшественников.

В названной элегии Батюшкова картины «угрюмой древности» призваны подтвердить мысль автора о силе времени и ничтожестве человека: «Все время в прах преобразило!». Стихотворение заканчивается дидактическим поучением:

Здесь тлеют праотцев останки драгоценны:
Почти их гроб святой.

Элегия же Баратынского полна лирического движения, в центре ее личность автора, которая и определяет развитие лирической темы («вокруг меня», «дайте мне», «голос мой», «мне слышится», «я вечен», «зачем я»), этим утверждается в качестве высшей ценности живая человеческая индивидуальность. Стихотворение оказывается явно полемичным — в самом глубоком философском смысле. Традиционная элегическая точка зрения о ничтожестве человека перед лицом всеразрушающего времени («Для всех один закон, закон уничтоженья») вызывает энергичное возражение поэта:

Но я, в безвестности, для жизни жизнь любя,
Я, беззаботливый душою,
Вострепещу ль перед судьбою?
Не вечный для времен, я вечен для себя.

(I, 6)

Полемика здесь ведется не только с Батюшковым, но и с Жуковским. Последняя строка («Не вечный для времен, я вечен для себя») звучит как ответ формуле Жуковского: «Нам счастья нет: зато и мы — не вечны» («Тургеневу, в ответ на его письмо»).

Утверждая в качестве высшей ценности человеческую личность, Баратынский, как уже было сказано, приходит к идее зависимости ее от более могущественных законов, от власти судьбы («Не властны мы в самих себе»). Тем самым Баратынский вносит существенный корректив в идею

логическую и художественную систему романтизма с ее пафосом абсолютно свободной, не признающей над собой никаких ограничений личности.

Проблема свободы и необходимости в лирике Баратынского выражена не формулами научной философско-исторической мысли (в то время в России лишь зарождавшейся), а поэтическими образами эпохи романтизма, как тема судьбы и ее роли в жизни человека, всего поколения. Тема столкновения героя с «судьбой», «роком» проходит через многие произведения поэта.

Трагическая тема власти жестокого, злого рока над людьми в мире, где не остается места для обманчивой веры в благостное Провидение, получила наиболее полное выражение в одном из самых значительных произведений ранней философской лирики Баратынского — «Дельвигу» («Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти», 1821). С невиданной дотоле силой Баратынский обнажил здесь трагедийность существования. На фоне тогдашней поэзии особенно значительно звучали полные невыразимой душевной горечи строки, поражающие особой серьезностью тона, упругостью ритмов, весомостью слов:

Нужды непреклонной слепые рабы,
Рабы самовластного рока!
Земным ощущениям насильственно нас
Случайная жизнь покоряет.

(I, 77)

Трагизм этих строк не означал примирения. Весь строй произведения мужественный. Авторская позиция выражена в нем эмоционально, всей душевной энергией, вложенной в стихи. Примечательно, что поэт называет здесь людей «земными детьми Прометея» — детьми титана, воплотившего мощь духа. Стихотворение насыщено мужественным стоицизмом, который присущ Баратынскому с его призывами смотреть «бестрепетно в глаза судьбе» (I, 112), смело встречать ее удары: «Враждующей судьбы не страшен вам удар» (I, 276).

В отличие от традиционной элегической поэзии Баратынский воспринимает и воспроизводит смерть во всей ее жестокой наготы:

Ужасный вид! Как сильно поражен
Им мыслящий наследник разрушенья!

(«Череп», I, 10)

Она рассматривается им как необходимое звено всеобщего потока жизни. В подобном толковании, близком к естественнонаучному, тема эта получит свое развитие в последующих произведениях поэта («Смерть», «Последняя смерть»).

Уже в раннем творчестве Баратынского возникает проблема демонизма как своеобразное отражение сомнений, разочарований в процессе поисков истины. Проблема эта лежит в основе ряда философских медитаций, таких как «Истина», «Две доли». Написанные в один год с пушкинским «Демоном», они развивали, хотя и в ином плане, во многом аналогичный комплекс мотивов — появление мучительных сомнений, разрушающих под влиянием отрезвляющего опыта непосредственную наивность восприятия мира, обостряющих его дисгармоничность. О «превратном гении», навещавшем поэта, «питавшем и раздувавшем» «несогласные восторги», пишет Баратынский, вспоминая эти годы, в стихотворении «В дни безграничных увлечений» (1831). Образ «чадного демона» будет преследовать воображение поэта и далее.

Хотя собственно философских медитаций в раннем творчестве Баратынского сравнительно немного, именно они выражают ведущую тенденцию его поэтического развития, связанную с все большим проникновением в его лирику философских раздумий, именно в них проявляются наиболее характерные особенности художественного мышления поэта, определившие «необщее выражение» его музыки. Этот вид поэзии сам Баратынский вскоре начинает считать основным. Не случайно сборник стихотворений 1827 г. открывался разделом медитативных и философских элегий — ответ их падал и на другие произведения. Этот раздел представлял собой в сущности первую попытку создания единого стихотворного цикла, т. е. осуществления того художественного принципа, который ляжет в основу поздней лирики и найдет гениальное решение в «Сумерках».

Обращаясь в 1824 г. к А. Бестужеву и Рылеву с просьбой взять на себя заботы по изданию сборника стихотворений, Баратынский писал им: «Я желал бы, чтобы мои пьесы по своему расположению представляли некоторую связь между собою, к чему они до известной степени способны».¹¹ Принцип циклизации, о котором писал Баратынский и который не мог еще быть осуществлен в полном виде в названном сборнике, не являлся чем-то случайным: он коренился в особенностях художественного мышления поэта, в общих тенденциях тогдашней романтической поэзии.

Начиная с Жуковского, в центре романтической поэзии стоял образ героя, с которым почти сливался авторский образ; лирика разворачивалась как поэтический дневник, объединенный единством личности, индивидуальностью некоего человеческого характера, имеющего свою биографию, наделенного неповторимыми чувственными приметами. В преображенном виде, на иной, реалистической основе, этот принцип сохранил свое значение и в творчестве Пушкина.¹²

Лирика Баратынского — это лирика иного типа. Глубоко индивидуальная, неповторимая, она, тем не менее, не объединяется единой личностью, единым человеческим характером, единым образом «автора». Поэзия Баратынского — это не лирический дневник, по которому можно судить о биографии автора, ее конкретных событиях и фактах в их естественной, временной, хронологической последовательности и связи. Напротив, все реально-биографическое в произведениях поэта отсекается. Проследив эволюцию лирики Баратынского, можно заметить, как поэт настойчиво освобождал свои стихотворения от конкретно-биографических деталей, стремясь придать каждому факту максимально обобщенный философский смысл. Судить по стихам Баратынского о характере биографии автора, о ее реальных событиях невозможно. Это относится даже к его любовным стихотворениям. Реально-биографический подтекст или комментарий для понимания таких стихотворений, как «Разуверение» или даже «Признание», неважен — в отличие, например, от стихотворений «Сожженное письмо» или «Под небом голубым» Пушкина. С еще большей наглядностью это проявилось в поздней лирике Баратынского.

Пушкинское стихотворение «Осень» во многом биографично, оно запечатлело черты личности поэта, его характера («Я не люблю весны...»). Стихотворение «Осень» Баратынского не имеет собственно биографического характера, знание биографических деталей и обстоятельств мало что

¹¹ Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. Подгот. текста и примеч. О. Муратовой и К. Пигарева. Гослитиздат, М., 1951, стр. 469—470. (Далее письма цитируются по этому изданию, ссылки даны в тексте с указанием страниц).

¹² Л. Я. Гинзбург. Пушкин и реалистический метод в лирике. «Русская литература», 1962, № 1.

дает для его понимания. Это же может быть отнесено соответственно к стихотворениям Пушкина «Вновь я посетил» и Баратынского «На посев леса».

Пушкинское стихотворение конкретно-биографично, в центре его — неповторимая личность поэта. В стихотворении Баратынского этого нет. И тот факт, что появление его связано с реальными биографическими обстоятельствами (с посадкой леса, которую производил поэт), ничего не добавляет к пониманию содержания стихотворения. Вот почему хронологический принцип оказывался для Баратынского несущественным, он свободно переставлял стихотворения внутри книги или раздела, что было бы невозможным, если бы они носили характер лирического дневника.

Баратынский приходит в конечном итоге к принципу поэтического цикла, скрепленного не характером «героя» или образом «автора», а развитием идей, диалектикой мысли. Отдельные стихотворения в таком случае приобретают подлинное значение не изолированно, но в связи с другими, как этапы в процессе развития мысли, отражающие колебания, сомнения, взлеты и падения последней. В известной мере подобный характер определяет уже и раздел философских медитаций первого сборника 1827 г. Открываясь стихотворением «Финляндия» с его мужественным восклицанием «Вострепещу ль перед судьбой?», проводя далее читателя через тернии сомнений, колебаний, горечь отчаяния в стихотворениях «Истина», «Две доли», «Череп», цикл завершается символической «Бурей», насыщенной мятежным духом. Получается своеобразная сюита, в которой мотивы отчаяния неразрывно сплетаются с мотивами борьбы и в конечном итоге побеждаются ими. Следовательно, что особенно примечательно, последние воспринимаются не как случайный вывод, а как результат напряженных поисков ищущей, пытливей и страдающей мысли поэта.

5

Своеобразие художественного мышления Баратынского, новое качество утверждаемого им лиризма обусловили и соответствующий характер стиля, стиховой речи, образного строя творчества поэта. Обнаженной эмоциональности, патетическому излианию чувств Баратынский противопоставил максимальную сдержанность, сосредоточенность, силу внутреннего напряжения мысли и чувства. «И в сердце разуму отчет стараюсь дать», — провозгласил он в послании Гнедичу 1822 г. Истинный поэт, по мнению Баратынского, должен обладать не только «пламенем воображения творческого», но и «холодом ума поверяющего».¹³ Поэтому в противоположность «сладкопоющим» (по определению Баратынского) поэтам школы Жуковского (сюда следует отнести и Батюшкова с его «звуками италианскими»¹⁴) с их принципами «напевности», «пленительной сладости», песенного, мелодического звучания стиха, Баратынский в своем творчестве, полном внутреннего драматизма, ориентируется прежде всего на смысловую выразительность слова,¹⁵ его содержательность, его насыщенность мыслью. Каждое слово Баратынского необычайно весомо и емко.

Отсюда — особый лаконизм Баратынского, внутренняя сосредоточенность, динамическое напряжение и энергия его стиха, его интонационное разнообразие. Вместо постепенного мелодического развития темы и связанной с этим монотонии у Баратынского — постоянная смена интонационных

¹³ Е. А. Баратынский, Полное собрание сочинений, т. II, Пгр., 1915, стр. 212.

¹⁴ Определение Пушкина (Пушкин, т. XII, стр. 267).

¹⁵ См.: Ю. Н. Верховский. Вступительная статья. В кн.: Поэты пушкинской поры. М., 1919.

оттенков стиховой речи, подвижность и разнообразие ритмических рисунков, отражающее развитие авторской мысли. В отличие от плавного течения стиховой мелодии, завершающейся обычно кадансом, характерного для лирики Жуковского,¹⁶ у Баратынского стихотворение нередко завершается своеобразным интонационным взрывом — особой стиховой формулой, афористической концовкой. Подобные формулы звучат либо как итог предшествующего, закономерный вывод, либо, напротив, как слом привычной интонационной линии.

Стиховые формулы располагаются не только в конце стихотворения. Ранний Баратынский вообще тяготеет к афористическим формулировкам, выделяющимся на общем фоне стихотворной ткани и концентрирующим в себе энергию авторской мысли: «Я встретить радость мнил — нашел одну печаль»; «Я все имел, лишился вдруг всего»; «Не вечный для времен, я вечен для себя» и т. п. Как видим, чаще всего такие формулы строятся на основе приема контрастного сопоставления или противопоставления однотипных понятий или однородных слов.

Замена мелодического, напевного принципа интонационным привела к тому, что Баратынский смело включает в ранние стихотворения разговорные фразы («Итак, мой милый, не шутя»; «Поверь, мой милый друг»; «Приятель строгий, ты не прав»), разрывает плавное течение стиха односложными словами, которые становятся под ударение («итак», «увы», «нет»), нагнетает однотипные риторические фигуры («Виновен я; я был неверен ей», «Виновен я; я славил жен других»).

Все это придает стихотворной речи Баратынского свободное, не скованное никакими условностями развитие, необходимое для выражения мысли.

Уже в ранний период Баратынский, как неоднократно отмечалось, использует разнообразные средства поэтической выразительности — открытые или скрытые анафоры («Не вечный для времен, я вечен для себя»), звукопись («И и в дальнейшем прахе их богов лежат низверженные лики») и пр. При этом в отличие от принципа «сладкогласия» предшественников Баратынский нередко прибегает к нарочито «жесткой» инструментовке стиха, подчеркивающей его смысловую весомость. Таково, например, возвращенное сравнение:

Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,
Волхва словами пробужденные,
Встают со скрежетом зубов.

(I, 15)

Лирика Баратынского, запечатлевшая сложный, насквозь противоречивый мир человека, утратившего гармонию, резко отличается от поэзии школы Жуковского своим драматизмом: лирическая тема раскрывается в стихотворениях Баратынского через борьбу, столкновение идей, голосов, через внутренний диалог. Иногда форма столкновения разных точек зрения присутствует в обнаженном виде (например, в «Истине»), чаще же она носит характер внутреннего спора; но в том и другом случае форма эта органична для Баратынского — в ней отражается самый процесс, движение авторской мысли, ее сомнения, колебания.

6

Катастрофа на Сенатской площади явилась для Баратынского огромным потрясением; хотя поэт был далек от политической деятельности декабристов и не верил в революционные пути преобразования России,

¹⁶ См.: Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пгр., 1922.

круг декабристов был его кругом, а идеи свободы и ненависти к деспотизму были близки ему.

Мысли о декабристах, о дружеских связях с ними, о собственном прошлом продолжают непрестанно возникать у Баратынского, являясь одновременно выражением и верности поэта вольнолюбивым настроениям юности, и оппозиционного, критического отношения его к наступившей реакции. Перекликаясь с Пушкиным, Баратынский писал в 1827 г. о друзьях-«братьях»:

Я братьев знал; но сны младые
Соединили нас на миг:
Далече бедствуют иные,
И в мире нет уже других.

(«Стансы», I, 158)

Поэт тянется к тем, кто так или иначе был причастен к вольнолюбивому прошлому. Встречи с Чаадаевым, М. Орловым, общение с П. А. Вяземским, Пушкиным, Дельвигом — таковы наиболее характерные связи Баратынского последекабрьских лет. Вместе с тем в поисках сил, оппозиционных к николаевскому режиму, Баратынский сближается одно время и с деятелями нового поколения, с кругом так называемых любомудров, пропагандировавших шеллингианскую философию.

Но отношения Баратынского с любомудрами отличались сложностью.¹⁷ Полного единства между ними не было никогда. К философским, теоретическим доктринам любомудров Баратынский, как и Пушкин, оставался в сущности равнодушен. Сообщая Пушкину, что «московская молодежь помешана на трансцендентальной философии», Баратынский писал: «Нравится в ней собственная ее поэзия, но начала ее, мне кажется, можно опровергнуть философически» (486).

Глубокое отличие Баратынского, чьи воззрения формировались в атмосфере декабризма, от русских шеллингианцев проявлялось во всем, в том числе и в области искусства. Восприняв в своем творчестве некоторые идеи любомудров, носившие общеромантический характер, Баратынский вместе с тем все больше и больше расходится с ними в интерпретации и решении основных проблем эстетики и художественной практики.

Ратуя еще задолго до знакомства с любомудрами за сближение поэзии с философской мыслью, за ее интеллектуальность, Баратынский само отношение поэзии и философии, их связи между собой понимал иначе, чем они. Стихотворения Баратынского являются не изложением философских доктрин или образными иллюстрациями к ним, а естественным, свободным выражением неповторимой поэтической мысли.

Баратынский создал свою художественную систему, которая не укладывалась в рамки особой, своеобразно понятой любомудрами «поэзии мысли». Характерно, что когда в 1827 г. вышел в свет сборник стихотворений Баратынского, то он был в целом отрицательно оценен на страницах «Московского вестника», органа шеллингианцев. С. Шевырев признал Баратынского «скорее поэтом выражения, нежели мысли и чувства».¹⁸ Правда, впоследствии о произведениях позднего Баратынского Шевырев отзывался уже иначе. В «Осени», например, писал он, «сходятся два поэта: прежний и новый, поэт формы и поэт мысли».¹⁹ И все же Баратынский никогда не был для любомудров чистым «поэтом мысли», в нем всегда продолжал сохраняться неприемлемый им «поэт формы» — та реальная художественная система, которая роднила его с Пушкиным; ведь и Пушкина они считали поэтом формы, а не мысли.

¹⁷ См.: Е. Н. Купреянова. Баратынский тридцатых годов, а также: Л. Я. Гинзбург. Лирика Баратынского. «Русская литература», 1964, № 2.

¹⁸ «Московский вестник», 1828, ч. I, стр. 70—71.

¹⁹ «Московский наблюдатель», 1837, ч. XII, стр. 321.

Поэзия Баратынского и в годы сближения его с кругом «Московского вестника» пронизана острым чувством современной действительности. ее дисгармоничности. Баратынский осознает невозможность полного отрешения от реального мира. Какой бы буйной ни была фантазия поэта, она в конечном итоге неизбежно подчинена его законам. Он писал в стихотворении «Фея» (1829):

Знать, миру явному дотол
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон!

(I, 125)

Баратынский глубоко рационалистичен, его поэзия носит аналитический характер; Баратынский говорит об исследовании жизни («Две области: сияния и тьмы исследовать равно стремимся мы», I, 234). Чуждым Баратынскому был и культ спокойствия, созерцательности, умиротворенности, проповедовавшийся русскими шеллингианцами. Жизнь и в годы общения его с любопудрами продолжает восприниматься им в ее реальных волнениях, конфликтах, борении страстей. «Где нет борьбы, там нет и заслуги», — провозглашал он в предисловии к «Наложнице» (II, 172). Поэтическая философия жизни Баратынского допускала многое, но одно она исключала бесповоротно — покой. «Жизнь для волнения дана: жизнь и волнение — одно» — эта поэтическая формула, провозглашенная в 1840 г. («Мудрецу»), органически вытекала из всего творческого опыта Баратынского.

7

Исторические условия, сложившиеся в результате декабристской катастрофы, оказали сильнейшее воздействие на творческую эволюцию Баратынского. В это время в русском обществе происходит постепенная перегруппировка сил, процесс идейного и литературного размежевания; все отчетливей утверждаются в литературе принципы реализма и народности. Эта ведущая тенденция художественного развития эпохи нашла свое наиболее полное выражение в творчестве Пушкина.

Эволюция Баратынского в известной мере шла параллельно пушкинской. И все-таки это были разные пути. Всеобъемлющий гений Пушкина и муза Баратынского по-разному отразили эпоху, общественные процессы, связанные с развитием и крушением декабризма. В отличие от Пушкина Баратынский навсегда остался на позиции романтизма. Историзм, народность, широкое включение в сферу искусства картин реальной действительности, образов простых людей — все это лишь в очень незначительной степени, скорее косвенно отразилось в творчестве поэта (преимущественно — в эпосе), не затрагивая основ художественного метода Баратынского.

Поиски поэтом новых тем, нового содержания поэзии сопровождаются в творчестве Баратынского также и поисками новых форм, жанров. Перу Баратынского принадлежит ряд поэм, наиболее значительными из которых являются «Эда» (1824), «Бал» (1825—1828), «Наложница» (1829—1830). Баратынский пришел к созданию особого типа романтической поэмы (сюжетно тяготеющей к стихотворной повести), в которой бытовой план органически переплетается с философским;²⁰ в центре его эпоса стоят морально-философские проблемы, связанные со стремлением показать особую сложность, раздвоенность, внутреннюю противоречивость современного

²⁰ См.: И. Тойбин. Поэма Баратынского «Эда». «Русская литература», 1963, № 2.

человека и его душевной жизни, тесное переплетение добра и зла. Поэт вводит образы «порочных», демонических героев, объятых разрушительными страстями. Все это явилось своеобразным развитием тенденций, намечившихся еще в ранней лирике поэта. Поэмы Баратынского, в частности «Бал» с центральным образом героини, смело нарушающей приличия и условности великосветского общества, поднимали новые в тогдашней русской литературе темы и в неменьшей степени, чем лирика, расчищали почву для последующего развития русского психологического романа.

Наряду с опытами в области большой эпической формы, в эти годы в творчестве Баратынского наблюдается развитие и эволюция малых стихотворных форм — лирических фрагментов, миниатюр, альбомных и антологических стихотворений. Исключительное внимание уделяет поэт эпиграмме.

После 14 декабря 1825 г. перед Баратынским с особой остротой встала проблема поэтического самосознания. В условиях, когда, по словам Герцена, «людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние»²¹ Баратынский продолжал утверждать высокую нравственную ответственность поэта, важную роль искусства в поддержании стойкости и бодрости духа человека, в противодействии разлагающей атмосфере реакции. «Совершим с твердостью наш жизненный подвиг, — призывал Баратынский. — Дарование есть поручение. Должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия» (Письмо к П. А. Плетневу, июль, 1831, 496).

В обстановке наступившей жестокой реакции в произведениях Баратынского, хотя и в новой форме, сохранялась верность идеалу высокого назначения поэта и искусства, обоснованного в его поэзии еще до событий на Сенатской площади. Настоящий поэт в понимании Баратынского — пророк и наставник, учитель. «Прости, наставник и пророк!», — восклицает он в стихотворении «К...» («Не бойся едких осуждений», 1827). К образу поэта-пророка Баратынский будет обращаться и позднее.

Огромное значение в поэзии Баратынского этих лет занимает проблема высокого эстетического идеала, тема гармонии и красоты. Поэт неоднократно говорит о «законах вечной красоты», в душе его хранится идеал «соразмерностей прекрасных» («В дни безграничных увлечений»), он ощущает «гармонии таинственную власть» («Болящий дух врачует песнопенье»). Идея самоценности красоты для Баратынского была неразрывно связана с неприятием наступившей реакции. Баратынский приходит к формуле, в которой эстетическое и этическое неразделимы: он провозглашает единство «любви, добра и красоты». Эстетический идеал гармонии и красоты сливался с романтической мечтой поэта о прекрасном мире, противостоящем холодному прозаическому миру, реакционной действительности последекабрьских лет. Мечта эта принимает в его творчестве разные формы. Нередко Баратынский обращается к многократно воспетой в мировой литературе Италии («Княгине З. А. Волконской», «Небо Италии, небо Торквато»). То душа его устремляется в «милую страну», овеянную воспоминаниями детства и юности («Есть милая страна, есть угол на земле» — «Запустение»), где расцветают любовь, дружба и поэт надеется обрести вечную, «несрочную весну».

Во всех случаях романтический идеал, контрастно оттеняя суровую картину реальной действительности, несет с собой не успокоение, но, напротив, еще сильнее подчеркивает трагические противоречия. Может быть, особенно это видно на примере стихотворения «Княгине З. А. Волконской». Здесь «царству виста и зимы» николаевской реакции, где «атмосферу и умы сжимает холод одинакой, где жизнь какой-то тяжкий сон»,

²¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 214.

противопоставляется «юг прекрасный», романтическая Италия, в которой «октавы Тассовы звучат», «Рафаэль дышит на холсте», а жизнь «игрива и легка». Но тем сильнее чувство печали, охватившее поэта, — его «скорбный дух не уврачеван», «тяжкая тоска сжимает сердце поневоле».

Эпоха, наступившая после 14 декабря, необычайно обострила интерес к проблемам философского характера. Повсеместно идет пропаганда философских знаний, выдвигается, в частности, требование создания новой философии истории. Баратынский также был захвачен веянием времени — еще в 1826 г. он заявлял в письме к Пушкину: «Нам очень нужна философия» (485).

Вся эта умственная работа, споры и дискуссии научно-философского и философско-исторического характера не могли не преломиться и в лирике поэта.

«Гамлетовские» раздумья, связанные с темой смерти и роли судьбы, намечившиеся еще в ранних медитациях Баратынского, теперь, на рубеже 20-х и 30-х годов, углубляются, приобретая определенный философско-исторический и натурфилософский подтекст («Последняя смерть», «Смерть», «На смерть Гёте» и стихотворение «К чему невольнику мечтания свободы»). В истолковании Баратынского смерть неизбежный и необходимый элемент бытия, вечный и справедливый закон природы. Только благодаря ей в природе поддерживается равновесие сил и восстанавливается та естественная гармония, без которой была бы невозможна сама жизнь.

Не только к природе подходил Баратынский с мерой гармонии, «соразмерностей прекрасных». Перед ним вставал также идеал гармоничного человека, в котором интеллект, чувства и страсти уравновешены между собой, лишены губительной односторонности. Наиболее отчетливо выразил он его в стихотворении «На смерть Гёте». Белинский писал, что в стихах Баратынского о Гёте «заключается высший идеал человеческой жизни и все, что можно сказать о жизни внутреннего человека» (IV, 488).

Баратынский видел, однако, что реальная действительность с ее неустойчивостью разрушает гармоническую цельность человека, порождает «раздробленность», приводит к одностороннему развитию в нем одних качеств, способностей, страстей в ущерб другим. Баратынский скорбит о том, что «железный век», нарушая естественную гармонию, равновесие сил в человеке, порождает, в частности, и одностороннее, а потому и губительное развитие в нем интеллекта в ущерб чувству. В этом Баратынский усматривал даже одну из возможных причин будущей гибели человечества: со временем одностороннее умственное развитие людей может достигнуть такого уровня, при котором произойдет полная атрофия их чувственных, телесных органов, и они не смогут поддерживать свое существование.²²

Тема эта, затронутая мельком еще в юношеском стихотворении «Н. И. Гнедичу»:

Еще не породив прямого просвещенья,
Избыток породил бездейственную лень,

(I, 118)

была развернута им в стихотворении «Последняя смерть» (1827), перекликающимся в некоторых отношениях с романтическими видениями Байрона «Сон» и «Мрак». Перед мысленным взором поэта возникает страшная картина будущего человечества, предстает «последняя судьба всего живого». Вслед за «дивным веком», в котором в полную меру проявилось могущество человеческого разума, одержавшего, казалось бы, блистательную победу над стихиями («Вот разума великолепный пир! ... Вот до чего

²² См. замечания А. Лаврецкого в кн.: История русской литературы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 298.

достигло просвещенья!») наступает иная эпоха: обнаруживаются трагические результаты развития одной лишь «умственной природы».

Эта тема стала отныне одной из значительнейших в творчестве поэта. Баратынский трагически ощущает разорванность человека, который, «чувство презрев», доверился уму («Приметы»), он будет писать о тягостном состоянии «Недоноска» с его гипертрофией духовного начала («Я из племени духов») и т. д.

Тема «раздробленности» человека, односторонности его развития, тревожившая не только одного Баратынского,²³ объективно отражала реальный исторический процесс, который вызывался наступлением буржуазных отношений, враждебных гармоническому развитию личности, неоднократно затрагивавшийся в литературе. Но в понимании путей, ведущих к торжеству цельности и гармонии, в понимании перспектив исторического развития общества взгляды Баратынского оказались глубоко противоречивыми. Баратынский не видит различия между законами, направляющими развитие природы и человечества; история общества оказалась поэтому мистифицированной, в ней не осталось места для подлинного социального развития и прогресса. Слепая сила природы — смерть — направляет, корректирует нарушенное равновесие, в том числе и в жизни человечества, открывая каждый раз начало новому циклу, новому кругообороту. Подобный круговорот природы и исторической жизни, лишенный реального прогресса, движения, невольно вызывает у Баратынского скорбную мысль о тягостном однообразии бытия, о некоей дурной бесконечности: «О бессмысленная вечность!», — восклицает поэт в «Недоноске» (1835). Через некоторое время он вновь необычайно выразительно формулирует эту мысль:

На что вы дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

(I, 218)

Слабость исторической философии Баратынского была вскрыта Белинским, который в известной своей статье особо останавливается, в частности, на принципиальном различии между исторической жизнью человеческого общества, движущегося по пути прогресса, и процессом развития природы, имеющим характер кругооборота: «Дерево совершает вечно однообразный круг развития... Не таково общество:... хотя его *завтра* и всегда заключено в его *вчера*, однако *завтра* никогда не походит на *вчера*, если только общество живет *историческою*, а не одною *эмпирическою* жизнью» (VI, 457).

Среди философско-исторических проблем, приобретших особую остроту после 1825 г., одной из наиболее значительных была проблема соотношения свободной воли и необходимости. Сама жизнь обнаружила несостоятельность как рационалистических теорий, так и романтической веры во всемогущество индивидуальной героики. Все сильнее пробивает себе дорогу идея детерминированности истории, закономерности ее развития.

Споры и дискуссии на эти темы, имевшие не только теоретическое, но и практическое значение, проникали и в художественную литературу: один из наиболее наглядных тому примеров — новелла Лермонтова «Фаталист». Волновали они и Баратынского.

Идея детерминированности, как отмечено выше, была поставлена им еще в ранних его медитациях, но прямым откликом на полемику вокруг проблемы соотношения свободной воли и необходимости явилось стихотво-

²³ См., например, наброски В. Ф. Одоевского к утопии «Петербургские письма» (В. Ф. Одоевский. Романтические повести. Л., 1929, стр. 387).

ренис «К чему невольнику мечтания свободы?»). Построенное в обычной для Баратынского форме спора голосов, отражающего диалектику авторской мысли, стихотворение это с несомненностью свидетельствует, что толкование идеи необходимости в духе проповеди смирения и покорности вызывало внутреннее сопротивление поэта. В ответ на аргументы сторонников отречения человека от своих страстей, воли, желаний и призывы к смирению как якобы необходимому условию счастья, подкрепляемые ссылками на примеры из жизни природы (реки текут «в указанных берегах», небесные светила движутся «назначенным путем», даже ветер «неволен, и закон его летучему дыханью положен»), следует резкое возражение:

Безумец! Не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам?
И не ее ли глас
В их гласе слышим мы?

(I, 128)

Так же, как и в ранних произведениях «Истина» и «Две доли», противоречие и здесь не снимается. Трагически звучит диссонирующий аккорд, которым завершается стихотворение.

8

Искания позднего Баратынского привели его к созданию знаменитой книги «Сумерки», опубликованной в 1842 г. и явившейся одним из высочайших взлетов русской лирической поэзии XIX в. Именно в «Сумерках» — гениальном цикле философской лирики, объединенном единой темой и единым авторским настроением, наиболее полно раскрылись мощь и глубина поэзии Баратынского.

Нигде своеобразнейший лиризм мысли, страстность философских раздумий, атмосфера интеллектуализма, высокой духовности не достигают такого напряжения, такой поразительной силы, как в этой книге. Лирика «Сумерек» с ее суровым трагическим строем явилась чутким отражением времени: за стихами «Сумерек» стоял опыт истории, слышалось холодное дыхание «железного века», образ которого не случайно становится главным в книге. «Железный век» — это не только «век торгаш» с его властью денег и прозаичностью отношений, но одновременно и обобщенное выражение давящей атмосферы реакционных сил николаевского царствования.

Обстановка «промежуточной», кризисной эпохи с ее общей неустойчивостью, неясностью перспектив порождала «сумеречные» настроения — то тревожное состояние, когда наступает «страшное прояснение мысли» и в почти воспаленном, до предела обостренном сознании поэта с жестокой беспощадностью обнажается «правда без покрова» — «он видит свет, другим не откровенный». О таком состоянии писал Баратынский еще в «Последней смерти»:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье.

(I, 165)

Подобное состояние было знакомо и Пушкину (ср. в «Страннике»: «Я оком стал глядеть болезненно-отверстым»; в «Медном всаднике»: «Прояснились в нем страшно мысли»), но особенно — раннему Лермон-

тову, который неоднократно писал о «сумерках души», о «страшном полусвете»:

Есть время — леденеет быстрый ум;

Есть сумерки души...

(«1831-го июня 11 дня»)

На этой же почве вырастали и «Сумерки» Баратынского — «Сны зимней ночи», как хотел первоначально назвать их поэт.

В год появления книги Баратынского была написана статья Герцена «По поводу одной драмы», начинавшаяся словами: «Отличительная черта нашей эпохи есть grübeln.²⁴ Мы не хотим шага сделать, не выразумев его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... Это болезнь промежуточных эпох».²⁵ В «Сумерках» Баратынского эта «болезнь» новой эпохи также не могла не найти своего отражения. Но отразилась она глубоко своеобразно — вне традиционного «самопознания» с его изощренным психологизмом, «рефлектированием», самоанализом и самоуглублением — всего того, что стало характерным для нового поколения русской интеллигенции и было еще чуждо пушкинскому времени. В «Сумерках» нет «психологизма». Баратынский осуществил здесь свой давнишний принцип — принцип лирического цикла, сюиты, но не «психологической», личной, связанной обычно с историей любви, а философской. Он пришел к созданию «книги идей», где каждый единичный факт максимально обобщается, переключается в высокий план лирико-философских раздумий. Печать своеобразного «симфонизма» лежит на этой книге с ее максимализмом образов, грандиозностью развертывающихся картин, общим трагическим восприятием мира.

Трагедийность «Сумерек» — это не просто «пессимизм». Корни ее не в случайных, сугубо личных переживаниях поэта, а в истории, в «железном веке», шаги которого наполняют эту книгу ощущением огромной тревоги.

Стихотворения, составившие «Сумерки», создавались в период с 1834—1835 по 1842 г. Это были годы, во многих отношениях переломные в истории общественного самосознания, время сурового исторического опыта, характерное не только физическими жертвами самовластья (расправа с Чаадаевым, гибель Пушкина, Лермонтова, трагическая судьба Полжева), но и страстными идейными исканиями лучших представителей последекабрьской общественной мысли (Чаадаев, Белинский, Герцен). Жизнь ставила вопросы, перспективы решений которых были еще очень смутны.

Характеризуя обстановку этих лет, Герцен писал: «Поэзия, проза, искусство и история показали нам образование и развитие этой нелепой среды, этих оскорбительных нравов, этой уродливой власти, но никто не указал выхода».²⁶

Неприятие действительности и ощущение отсутствия выхода характеризуют также и книгу «Сумерки», несущую на себе неизгладимую печать времени. Далекий от вырвавшихся в недрах общества прогрессивных демократических сил, автор «Сумерек» защищает завоевания передовой дворянской культуры от захлестывающей ее стихии буржуазного «мещанства», продолжая сохранять связи с вольнолюбивыми настроениями декабристского поколения. Не случайно, конечно, «Сумерки» открываются посвящением «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» — «звезде разрозненной плеяды». Для понимания позиции Баратынского посвящение это имеет принципиальное значение: поэт демонстративно подчеркивает свою связь

²⁴ Раздумывать (нем.), — Ред.

²⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. II, стр. 49.

²⁶ Там же, т. VII, стр. 230.

с пушкинским окружением, свою верность памяти декабристов. К ним обращена его мысль:

Ищу я вас, гляжу, что с вами?
Куда вы брошены судьбами,
Вы, озарившие меня
И дружбы кроткими лучами,
И светом высшего огня?

(I, 199—200)

«Свет высшего огня», свет славного прошлого продолжает озарять и в новых условиях сумеречную музу поэта.

9

Судьба искусства и положение поэта в условиях надвигающегося «железного века» — такова стержневая тема, которая проходит через весь лирический цикл, через его наиболее значительные опорные произведения. Возникнув в первом же стихотворении «Последний поэт», она затем усложняется, варьируется, обрастает все новыми и новыми мотивами («Приметы», «Недоносок», «Бокал», «Ахилл», «Толпе тревожный день приветен...»), затем снова постепенно суживается («Что за звуки...», «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!», «Скульптор») и после предфинальной «Осени», в которой как бы кратко повторяются главные мотивы всего цикла, завершается «Рифмой», возвращающей читателя, но уже на иной основе, к исходной теме. Таким образом, создается стихотворная сюита, в которой поэт проводит читателя через тернии своих сомнений, колебаний, раздумий, через весь трудный путь познания — от «Последнего поэта» к «Рифме».

Подобное построение книги стало возможным потому, что проблема искусства понимается Баратынским не в узком плане, но имеет для него всеобъемлющее значение, она вбирает и своеобразно преломляет острейшие вопросы современности: «поэзия» и «проза», идеал и действительность, художник и жизнь. Этот расширительный и глубокий характер проблемы определяется уже в самом начале книги, в стихотворении «Последний поэт», являющемся в известном отношении ключевым для всего сборника.

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.

(I, 201)

Стихотворение это — страстный отклик поэта на тему, подсказанную всем ходом русской жизни, в которую все ошутимее вторгались буржуазные отношения, несшие с собой власть чистогана, дух торгашества, корыстолюбия. Тема эта, затронутая Баратынским еще в юношеском послании «Богдановичу» («Торговой логики смысленный приговор»), стала одной из наиболее значительных в литературе и публицистике этих лет, в том числе в творчестве ведущих писателей эпохи (Пушкин, Гоголь). Самый образ «железного века», идущего на смену «золотому», получает широкое распространение. К нему обращаются и Пушкин («Разговор книгопродавца с поэтом»), и Дельвиг («Конец золотого века»), и П. А. Вяземский («Три века поэтов»). Но, пожалуй, ни у кого из русских поэтов того времени тема эта не получила столь философски значительного и беспо-

шадно трагического освещения, как в названном стихотворении Баратынского. В «Последнем поэте» Баратынский отразил одну из сторон реального исторического процесса: буржуазный строй действительно нес с собой сугубую «прозаичность» отношений, холодный расчет, меркантильность, все то, что противоречило высоким духовным устремлениям личности; он оказывался в этом смысле действительно враждебным поэзии жизни.

Все это Баратынский передал в своих стихах с необычайной художественной зоркостью, языком точным и сильным. Он говорит об увлечении одним «насущным» и «полезным», о роскоши и богатстве, прикрывающих внешней позолотой, словно мишурой, прозаичность и наготу отношений.

«Какие чудные, гармонические стихи!», — восклицал Белинский, читая стихотворение «Последний поэт». Но, соглашаясь с Баратынским, что «дух меркантильности уже чересчур овладел» веком, что он «слишком низко поклоняется златому тельцу» (VI, 469—470), Белинский вместе с тем решительно выступил против общей философско-исторической концепции поэта, его попыток односторонне и метафизически абсолютизировать наблюдаемые факты, перенести их в абстрактный план вместо диалектического и конкретно-исторического подхода к ним.

Рассматривая явления, порождаемые «железным веком», отвлеченно и без всякой дифференциации, Баратынский приходит к огульному отрицанию его; самое наступление этого века воспринимается лишь как величайшая трагедия человечества. Для Белинского с его историзмом и диалектикой мышления подобный взгляд был неприемлем. В развитии буржуазных отношений он видел не только их отрицательные стороны, но и те черты, которые в то время являлись прогрессивными. Белинский рассматривает «железный век» с точки зрения поступательного движения человечества, лишь как один из этапов на пути к будущему.

Баратынский справедливо видел, что вторгавшийся «железный век» разрушал гармоническую цельность человека, порождая различные формы одностороннего, однобокого его развития, в том числе одностороннее развитие интеллекта в ущерб чувственной непосредственности восприятия бытия. Он с горечью пишет о том, что, «чувство презрев», человек слишком «доверил уму, вдался в суету изысканий» («Приметы»). В стихотворении «Все мысль да мысль», Баратынский восклицал:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

(I, 225)

Но и в данном случае слабость поэта заключалась в том, что разрыв между чувством и разумом рассматривается им отвлеченно, как некое извечное явление, а потому и бесконечно трагичное, поэт не видит перспектив его преодоления, путей, ведущих к достижению гармонии и цельности.

10

В «Последнем поэте», открывающем «Сумерки», речь идет не только о наступлении железного века, но и о другом. «Век шествует путем своим железным» — этим подчеркивается сама неотвратимость исторического развития, строгая закономерность поступи истории.

Сознание неумолимой власти истории и ее законов, наполняющее «Сумерки» и поднимающее книгу на высоту подлинной трагедийности, приводит Баратынского к выводу: возврат к идеализированному, патриархальному прошлому невозможен; с наивными иллюзиями не считается история, шествующая «путем своим железным». Это относится и к про-

стодушному поэту, чье отвлеченное, мечтательное искусство оказывается несостоятельным перед лицом новых задач. Наивный поэт — мечтатель, «питомец Аполлона», идеализирующий «дни незнания», желающий вопреки всему сохранить «поэзии ребяческие сны», стремящийся найти некую «немую глушь» с тем, чтобы уйти от общества или создать в своем воображении отъединенный мир, в котором хранить «свои мечты, свой бесполезный дар», — исторически обречен. Скрываться от истории нельзя.

Стопы свои он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край; но свет
Уж праздного вертепа не являет
И на земле уединенья нет!

(1, 202)

Даже в Греции, этом «первобытном рае муз» все неузнаваемо изменилось:

Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз.

Эта неотвратимость поступи истории передается в стихотворении всей его художественной структурой, самой ритмической организацией. Пятистопный ямб с самого начала подчеркивает торжественную размеренность ее шагов: «Век шествует путем своим железным». Стихотворение строится в духе своеобразной античной трагедии: основные строфы, написанные пятистопным ямбом, чередуются в нем с хорейскими строфами, которые звучат аналогично «хору». Внутренний драматизм и напряжение усугубляются в стихотворении столкновением двух голосов: чем легче, чем подвижней наивный голос простодушного поэта («И зачем не предадимся Снам улыбчивым своим?»), тем резче сменой ритма оттеняется контрастный голос толпы, «поклонников Урании холодной»: «Суровый смех ему ответом...».

Взаимоотношения поэта и «толпы» — одна из наиболее острых тем в литературе 30-х годов. В творчестве эпигонствующих романтиков она раскрывалась обычно в духе извечного, рокового разлада между ними и неперменного осуждения «толпы», которая не в состоянии понять и оценить небесный дар поэта. Баратынский же раскрывает более сложную картину их взаимоотношений. Так, уже в «Последнем поэте», обнажая разрыв между толпой, занятой «насушным и полезным», и мечтательным поэтом с его «бесполезным даром», Баратынский далек от прямолинейной идеализации последнего и огульного осуждения толпы. Он видит слабость и самого поэта, и его искусства. Ведь поэт этот «простодушный», наивный, витающий в мире грез, призывающий предаться «снам улыбчивым», верить «откровениям сострадательных небес». Такой художник несостоятелен перед новым веком; характер самого искусства неизбежно должен измениться. Белинский в этой связи заметил: «Впрочем, поэт говорит не о поэзии, но о *ребяческих снах поэзии*, а это — другое дело!» (VI, 467).

За темой трагического разрыва между поэтом и толпой, художником и действительностью стоял личный опыт Баратынского, в поэзии которого наряду с неприятием наступившей реакции заключался и несомненный разлад с современностью, с ее передовыми силами.

Сам поэт все больше и больше тяготился своим общественным и литературным одиночеством, отсутствием связи с живой почвой, широкой читательской аудиторией. Противоречивое, неустойчивое состояние духа поэта нашло отражение и в стихотворении «Недоносок», многозначительный образ которого становится одним из важнейших в «Сумерках». «Промежуточность», одиночество, сознание бессилия тяготят и мучают недоноска, мечущегося между небом и землей. Где пути преодоления этого тягостного состояния?

Еще в 1832 г. Баратынский писал П. А. Вяземскому: «Время индивидуальной поэзии прошло, другой еще не созрело». (521). А в письме к И. В. Киреевскому в том же году: «Для создания новой поэзии... недоставало новых сердечных увлечений, просвещенного фанатизма» (520). Усматривая пример подобной поэзии в гражданской лирике О. Барбье, Баратынский тут же оговаривался: «Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас» (520). Баратынский сознает, что только «живая вера», «просвещенный фанатизм», т. е. четкие гражданские убеждения, могут дать поэту необходимую для большого активного искусства идейную и моральную силу. Он сравнивает поэта — «бойца духовного», сына «купели новых дней» — с Ахиллом («Ахилл»), заявляя:

И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал!
(I, 219)

Не обретя такой «живой веры», Баратынский, однако, до конца сохранил свою оппозиционность. В самый разгар николаевской реакции он продолжал находить опору в воспоминаниях о вольнолюбивой поре своей молодости. Чем ярче были эти воспоминания, тем резче оттенялось трагическое одиночество поэта в настоящем. На этом контрастном сопоставлении строится стихотворение «Бокал», в котором заново возникает тема юношеских «Пиров», «Полный влагой искрометной» бокал напоминает поэту «сердцу милые преданья». Но тогда, в прошлом, поэт имел возможность встречаться на «пирах» с «братъей шумной», теперь же перед ним — увы! — «бокал уединенья».

Тема «немотствующей пустыни», отсутствия живой среды, внимающей поэту — тема пушкинского «Эхо» («Тебе ж нет отзыва») — проходит через «Сумерки» и примыкающие к ним стихотворения. Соответственно этому приобретают особую значительность и смысловую емкость образы «сеятеля» и «жатвы», которые становятся опорными в ряде произведений Баратынского. На них и связанных с ними ассоциациях основано одно из центральных стихотворений книги — «Осень». Большое, в шестнадцать строф, стихотворение это полно обнаженной символики, в основе которой соотношение двух планов — реального и метафорического: «досужий селянин», «оратай», собирающий осенью свой урожай, «плод годовых трудов», и поэт — «оратай жизненного поля», вступивший в «осень дней» с надеждой «собрать жатву дорогую» в «зернах дум»:

Ты так же ли, как земледел богат?
И ты, как он, с надеждой сеял;
И так, как он, о дальнем дне наград
Сны позлащенные лелеял...
(I, 231)

Увы, надежды поэта-сеятеля оказались обманутыми, тщетными, он — лишь «бесплодных дебрей созерцатель», в удел ему достался лишь «дар опыта, мертвящий душу клад». Это был опыт не только личный, но и исторический. Душа поэта переполнена огромной, невыразимой болью; в глубинах его сердца — с трудом сдерживаемый «воплъ тоски великой». Особенно трагичен конец стихотворения («Зима идет...»), писавшийся под непосредственным впечатлением вести о гибели Пушкина и явившейся для Баратынского наглядным подтверждением горестной участи поэта в условиях николаевской России. Примечательно, однако, что в написанном вскоре же после опубликования «Сумерек» стихотворении «На посев леса» символическая картина зимы получает уже совсем другой смысл и толкование:

Уж та зима главу мою сребрит,
Что греет сев для будущего мира.

(I, 245)

Тема жатвы, о которой мечтает Баратынский, его представление о взаимоотношениях между поэтом и читателями выражены наиболее полно в стихотворении «Рифма», не случайно завершающем собой сборник «Сумерки». Здесь дан идеал поэта — вождя, оратора, трибуна, управляющего народным мнением. По сравнению с этим идеалом, воссозданным на материале античности, особенно остро ощущает Баратынский отсутствие живого человеческого отклика поэту в современном мире, «среди гробового хлада света»:

Но нашей мысли торжищ нет,
Но нашей мысли нет форума!

(I, 235)

Не находя отзыва в настоящем, поэт все чаще обращается мыслью к будущему. Пусть его трагедийная лира не понятна современникам — плоды, взращенные поэтом, не исчезнут. С верой в торжество жизни, в грядущую жатву засеивает он «зародыши елей, дубов и сосен» («На посев леса»).

Постепенно, вместе с усилением общественного подъема, взгляд Баратынского на жизнь, его мироощущение становятся более светлыми — особенно под влиянием заграничного путешествия, предпринятого в 1843 г., и встреч с русской эмиграцией на Западе. Таким светлым, бодрым настроением проникнуто замечательное стихотворение «Пироскаф». Морская стихия здесь уже лишена злобы, ненависти, как то было в ранней «Буре». Здесь, напротив, «пеною здравия брызжет мне вал». А пироскаф, детище человеческого разума, создание его научного гения, гармонично сливается с природой.

11

Бесстрашное обнажение глубин бытия, трагедийности современного мира, сплетаемое с «тоской великой» по идеалу, неудержимым влечением к нему, составляет важнейшую особенность позднего творчества Баратынского. Трагический мир «Сумерек», полный диссонансов, словно просвечивается образами и мотивами иного плана. Чем сильнее разлад и дисгармония окружающего мира, чем острее душевная боль, вызванная им, тем неотразимей свет идеала «соразмерностей прекрасных», к которому устремлен поэт. С этим тяготением к идеалу связана одна весьма существенная особенность образного строя «Сумерек»: книга обильно насыщена мотивами и образами античности, которые органически вплетаясь в поэтическую ткань, придают ей совершенно необычный колорит. По существу весь сборник пронизан античными ассоциациями, придающими ему строгий «классический» облик, резко выделяющий его на фоне тогдашней романтической поэзии 30-х годов.

Античность в творчестве Баратынского предстает в ее суммарном, недифференцированном, обобщенном виде. Задача поэта — не конкретно-историческое воспроизведение картин древности. Образы и ассоциации античного мира служат у Баратынского утверждению высокого эстетического идеала, возвышающегося среди хаоса и трагического разлада современной ему действительности.

Сложность и своеобразие общественно-литературной позиции позднего Баратынского (все усиливающийся разлад с современностью и не-

ясность перспектив) нашли свое отражение в самом характере образной и стилистической системы, претерпевших значительные изменения по сравнению с юношеским творчеством, характеризовавшимся еще осязаемым влиянием традиций карамзинизма. Резко усилилась общая метафоризация поэзии Баратынского.

Пересечение двух планов — прямого и переносного, слом привычных ассоциаций и связей, усложненность синтаксических оборотов, употребление необычных лексических форм, преимущественно с архаической окраской — таковы основные черты своеобразного индивидуального стиля позднего Баратынского.

Мы имеем здесь дело с художественной символикой, при которой оба плана — прямой и иносказательный — оказываются неразрывно слитыми между собой. Тенденция к высокой философской символике, к насыщению образов зыбкими, смутными, до конца не определяемыми ассоциациями, наметилась в творчестве Баратынского еще с середины 20-х годов. Она становится особенно наглядной при сопоставлении тематически близких произведений Баратынского и Пушкина. В литературе неоднократно сравнивалась пушкинская «Телега жизни» со стихотворением Баратынского «Дорога жизни».

В стихотворении Пушкина традиционная аллегория (жизнь — дорога, время — ящик) раскрывается в шутовском, бытовом, нарочито-прозаическом тоне, что подчеркнуто и фразеологически: «телега жизни», «полегче, дуралей!». Совсем иной характер имеет стихотворение Баратынского. Бытовой план («с корчмы довозят до корчмы») переключается здесь в иной, более высокий. Вместо пушкинского «лихого ящика» здесь появляется образ судьбы с ее «золотыми снами» — «роковыми прогонами», которыми расплачивается человек на жизненном пути. От пушкинского шутовского тона у Баратынского не осталось и следа. Напротив, печать глубокого драматизма лежит на этом стихотворении, передающем чувство разлада между мечтой и действительностью.

Через творчество позднего Баратынского проходят, варьируясь, устойчивые, неоднократно повторяющиеся образы и понятия, полные символики и многозначительных ассоциаций: буря, звезда, пир, бокал, жатва, но особенно настойчиво — тема «золотых снов».

Хотя поздняя лирика Баратынского основана преимущественно на смысловых ассоциациях, на неожиданных поворотах мысли, в ней рассеяны также отдельные, необычайно яркие, зримые, конкретно-чувственные образы: «Хрустела под ногой замерзлая трава» («Запустение»), «Красен круглый лист осины», «С шумом жернова ожившей мельницы крутятся» («Осень»).

Смысловой значительности, важности развиваемых в философской лирике идей соответствует самый характер стиля, интонации стиха. В позднем творчестве Баратынский особенно часто обращается к ораторской, патетической интонации, его стих звучит необычайно торжественно, величественно. Фразы, а нередко и целые строфы строятся как сложные синтаксические периоды, подобно могучим словесным глыбам, требующим от читателя определенных усилий («Осень»). Преодолевая стилистическую сглаженность, Баратынский ориентируется на необычный, затрудненный язык, в котором в органическом единстве причудливо сочетаются разнообразные элементы. Поэт широко пользуется славянизмами (днесь, стогны, град, врата) или словами с архаическим оттенком. Часто Баратынский прибегает к сложным эпитетам, придающим речи торжественный характер (золотоверхий, златочешуйчатый, бурноподобный, душемутительный). Но, может быть, наиболее своеобразие стилистической системы позднего Баратынского заключается (как это от-

мечено, в частности, Е. Н. Куприяновой) в удивительно смелом сочетании высокой, трагической патетики с сугубо прозаическими, казалось бы самыми обыденными словами и выражениями, которые используются в непривычном смысловом и стилистическом значении; будучи включенными в иную поэтическую систему они теряют свою бытовую окраску, свою обыденность. В контексте стихов Баратынского естественными оказываются и «ухо мира», и «вой... падения» звезды, и «лысина бессилья», и «ощупай возмущенный мрак» и многое другое. Все эти и подобные им образы, появление которых стало возможным в связи с особым пониманием Баратынским соотношения между простым и «необыкновенным», неизменно воспринимаются читателем в высоком трагическом ключе.

Поэтические находки и открытия позднего Баратынского намного опередили свое время.²⁷

Резко индивидуальный, своеобразный стиль поздней лирики Баратынского при всей его усложненности, обнаженной метафоричности — результат не холодного экспериментаторства, а явление глубоко органичное, за ним — цельность поэтической индивидуальности большого самобытного художника, вложившего в каждое слово, в каждый образ «судороги сердца», душевную боль, искренность выстраданных им чувств и мыслей. Сложность стиля Баратынского — это не внешняя, чисто орнаментальная изощренность, но выражение глубинной сложности его поэтической мысли.

Хотя высокий трагический пафос, яркая метафоризация слога и общая синтаксическая усложненность составляют наиболее характерные черты «Сумерек», или далеко не исчерпывается стилистическая структура цикла. Наряду с такими стихотворениями, как «Осень», где названные особенности проявились наиболее обнаженно, в «Сумерки» включены и произведения строгого антологического стиля, слышатся также отзвуки одических или, напротив, бытовых, разговорных интонаций. Все это, однако, не нарушает художественного единства цикла и не приводит к стилистическому разнобою — в отмеченном качестве нашла свое выражение, соответствующая содержанию книги, ее эмоциональная и стилистическая полифония.

Книга «Сумерки», отразившая разлад поэта с современностью, прошла почти незамеченной, и только Белинский откликнулся на ее выход известной статьей, в которой, резко критикуя позицию Баратынского, признал его вместе с тем наиболее крупным поэтом пушкинского окружения. После смерти Баратынского наступили долгие десятилетия почти полного забвения его произведений. И лишь в конце прошлого и начале нынешнего века вновь возродился интерес к Баратынскому, в том числе и со стороны деятелей символистского направления, обьявивших поэта своим предтечей и соответственно интерпретировавших его творчество в духе своих собственных воззрений.

Творчество Баратынского, большого и чуткого художника, одного из создателей философской лирики, оказывало и продолжает оказывать заметное влияние на развитие отечественной поэзии. Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Блок, Брюсов — каждый из них так или иначе учитывал литературный опыт Баратынского — поэта, чье наследие, бесспорно, составляет одну из важных и значительных страниц русской культуры.

²⁷ Отмечено, в частности, что «ухо мира» Баратынского «отдаленно предсказывает» метафору Маяковского: «Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо» (Л. Я. Гинзбург. Лирика Баратынского, стр. 35).

В поэзии 20-х годов XIX в. заметная роль принадлежит Антону Антоновичу Дельвигу (1798—1831) — сверстнику и другу Пушкина, поэту и литератору, одному из виднейших поэтических деятелей тех лет. Его творчество дает основание говорить о нем, как об интересной и своеобразной поэтической индивидуальности. Но его значение в современной ему литературной жизни шире — начиная с 1824 г. он неизменно выступал как объединитель литературных сил, как организатор и издатель «Северных цветов», лучшего альманаха 20-х годов, «Литературной газеты», как признанный и авторитетный судья поэтических талантов, как литератор с самостоятельными и ясными воззрениями на искусство. Дельвиг, как и Пушкин, был одним из первых русских литераторов, целиком посвятивших себя поэзии и литературному труду, сделавших литературное творчество своей профессией.

Из лицея Дельвиг вышел с основательными знаниями русской и немецкой литературы, особенно поэзии. Державин был любимейшим поэтом Дельвига-лицейста. «Небесных песней похититель» в своей жизни и поэзии воплощал для него идеал поэта: «На сильных он метал перуны и добродетель прославляя» («К поэту-математику»). По словам Пушкина, «с Державиным он не расставался»,¹ влияние поэзии Державина отчетливо ощущается в первых произведениях Дельвига, таких как «Дщерь хладна льда! Богиня разрушенья...» и ода «На взятие Парижа», в которой Дельвиг прямо называет Державина своим учителем:

О вдохновенный певец,
Пиндар Российский, Державин!
Дай мне парящий восторг!
Дай, и вовеки прославлюсь,
И моя громкая лира
Знаема будет везде!²

Чувствуется в ранних стихах Дельвига (таких, как «Аполог», 1812; «К голубку», 1813) и воздействие сентиментально-песенной поэзии Дмитриева, Нелединского-Мелецкого. Но значительнее всего, в конце лицейского периода, по-видимому, было влияние поэзии Батюшкова, сказавшееся в целом ряде стихотворений этого времени — в общем эпикурейском тоне, в родстве художественных идей и образов, в размере их («Тихая жизнь», «Бедный Дельвиг», «Застольная песня» («Други, други, радость...»), «Богиня Там и бог Теперь», «Дифирамб», «Элизиум поэтов»). Эти стихи, однако, отражают целый комплекс поэтических впечатлений, и влияние Батюшкова сочетается в них с воздействием античной поэзии и немецких поэтов конца XVIII в. Так, стихотворения в эпикурейском, точнее горадианском духе, близкие по своему настроению к лирике Батюшкова, имеют и более прямой источник — лирические оды Горация. Как вспоминал Пушкин, первыми опытами Дельвига в стихотворстве и были подражания Горацию — оды «К Диону», «К Лилете»,

¹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 273. (Далее: Пушкин). — Пушкину же принадлежит рассказ о намерении Дельвига в день публичного экзамена в Лицее в 1815 г., на котором должен был присутствовать Державин, «дождаться его и поцеловать ему руку, написавшую „Водопад“» (там же, т. XII, стр. 158).

² А. А. Дельвиг, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1959, стр. 77. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

«Дориде». «В них уже заметно необыкновенное чувство гармонии и той классической стройности, которым никогда он не изменял».³

С другой стороны, в таких стихотворениях, как «К фантазии», «Элизиум поэтов», «Богиня Там...» сказывается знакомство Дельвига с поэтическими декларациями Карамзина и Батюшкова. В последних наибольшее впечатление произвела на него мысль о поэте, его возвышенной миссии и его судьбе, занявшая столь важное место в лицейской поэзии Дельвига. Он постоянно возвращается к ней в целом ряде стихотворений — «К поэту-математику», «К А. С. Пушкину», «Элизиум поэтов», «Пушкину» («Кто, как лебедь цветущей Авзонии...»), «На смерть Державина». Уже в этих ранних стихах поэт предстает как песнопевец и пророк, способный провидеть будущее:

Судьбой открыта
Грядущих дней
Ему завеса...

(93)

Но эта двойная способность не безусловна — дар поэзии и провидения истины требует от поэта верности своему гению, смелости следовать за ним, душевной чистоты. Тот, кто почувствовал в себе огонь поэзии, не должен искушаться славой, ни гражданской («Тот в советах не мудрствует»), ни военной («На стены побежденных знамена не вешает»), ибо ему в удел дана слава более громкая и мудрость более глубокая:

... Паллада туманное облако
Рассеивает от взоров — и в юности
Он уж видит священную истину
И порок, исподлобья взирающий!

(«Пушкину», 109—110)

Подобное избранничество не сулит поэту легкого пути, но только смелое следование своему дарованию дает поэту силу «грозы презреньем» отвечать зависти, гонению и клевете.

До сих пор вызывает удивление то обстоятельство, что эта концепция поэтического служения развита мальчиком-поэтом преимущественно в стихотворениях, обращенных к такому же мальчику («К А. С. Пушкину», «Пушкину», «На смерть Державина»), которому он предрек быть приемником славы великого Державина.

Позднее эти первоначальные представления получили в творчестве Дельвига еще более определенное и цельное выражение — в таких двух стихотворениях, как «Поэт» (1820) и сонет «Вдохновение» (1822). Однако в них явственно ощутимо воздействие той концепции поэтического вдохновения, с которой Дельвиг познакомился, по-видимому, в это время — концепции, изложенной в статьях К. Н. Батюшкова. Второе из этих стихотворений особенно близко мыслям Батюшкова о вдохновении как кратком миге, приготовлением к которому служит вся жизнь поэта.

Оба эти стихотворения относятся ко времени деятельного участия Дельвига в трудах Вольного общества любителей российской словесности и начала дружеских отношений его с П. А. Плетневым. Дружба с Плетневым и интерес последнего к поэзии Батюшкова, по-видимому, сыграли свою роль в увлечении Дельвига батюшковской концепцией вдохновения. Кроме того, знакомство с нею совпало по времени с обстоятельствами, как бы подтверждающими воззрение Батюшкова, — ссылкой Пушкина и спорами о поэзии Пушкина в среде членов Вольного общества. Первое из названных стихотворений, «Поэт», прочитанное Дельвигом на одном

³ Пушкин, т. XI, стр. 274.

из заседаний Общества, было как бы призывом к другу быть «выше Рока» и довериться своему призванию и неизбежной судьбе поэта.

В Вольное общество любителей российской словесности Дельвиг был принят осенью 1819 г., а через год произведен в действительные члены Общества и избран членом цензурного комитета. В этот период вполне определились как литературные взгляды его, так и сфера собственных поэтических интересов. Среди молодежи, вошедшей в состав Общества в 1819—1824 гг., он и Кюхельбекер были самыми опытными в поэтическом мастерстве и самыми искусственными в вопросах истории поэзии и эстетической мысли, и оба они (а затем, с отъездом Кюхельбекера, один Дельвиг), естественно, заняли ведущее положение среди молодых членов Общества, в числе которых были А. А. Крылов, П. А. Плетнев, Е. А. Баратынский, Н. М. Коншин, В. И. Туманский, К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, а позднее А. С. Грибоедов и Н. М. Языков. Именно здесь начал складываться круг будущих участников дельвиговского альманаха «Северные цветы».

2

На мысль об издании альманаха натолкнул Дельвига удачный опыт Рылеева и Бестужева, издавших в 1823 и 1824 гг. две книжки «Полярной звезды» — первое в России издание подобного рода. Обширные и разнообразные литературные связи — с кругом литераторов-лицеистов, с поэтами и писателями салона Жуковского, постоянным посетителем которого был Дельвиг, с поэтами Вольного общества, наконец, с теми, кого вербовало ему имя его друга Пушкина, — позволили Дельвигу сделать свой альманах образцовым среди всех подобных изданий 20—30-х годов. Важнейшее назначение альманаха как типа издания Дельвиг видел в том, чтобы в русских условиях «быть годовыми выставками литературных произведений».⁴ Таким образом, по замыслу издателя, «Северные цветы» должны были стать — и стали — ежегодным собранием всего лучшего, что создавалось в русской поэзии в течение года.

Однако Дельвиг не только собирал, но и отбирал «цветы» для своего альманаха, ибо среди разнообразия и многообразия материала, объединенного, казалось бы, только требованием новизны и художественного достоинства, вполне определенно сказалась тенденция времени и литературные воззрения издателя. В первой книжке альманаха наряду с прочими произведениями были помещены три переведенные Гнедичем греческие простонародные песни, сербские песни из сборника Вука Караджича, переведенные Востоковым, целый ряд переводов из греческой антологии; к ним тесно примыкает «Песнь о вещем Олеге» Пушкина. В этом ряду приобретают важное значение и собственные произведения издателя — две его «русские песни» и идиллия «Купальницы». Так в дельвиговском альманахе нашла отражение важнейшая художественная проблема поэзии того времени — проблема народности, национальности поэзии. Представлена она не в теоретическом, эстетическо-философском плане, а как целый ряд конкретных высокохудожественных образцов воспроизведения поэзией особенностей культуры, верований, образа мыслей трех различных народов — греков, сербов и русских. Понятие народности, бывшее в 20-е годы одним из важнейших требований и лозунгов романтизма, для Дельвига было наполнено уже в это время более глубоким содержанием, являясь неотъемлемым элементом поэзии объективной. Народность поэзии была в его представлении тесно связана с исторической верностью ее и означала прежде всего верность воспроизведения жизни

⁴ Так сформулирована цель подобных изданий в статье Дельвига об альманахе «Радуга» в «Литературной газете» (1830, № 2).

народа. В своих «русских песнях» он, однако, ставил себе задачу, более узкую и специальную, — «подражания простонародным русским песням».⁵

К «русским песням» Дельви́г обратился сравнительно поздно — уже в 20-е годы. Первые две песни появились в «Полярной звезде» на 1823 год, и с этого времени почти ежегодно одна-две песни Дельви́га являлись в печати. В 1829 г. они вошли в собрание его стихотворений.

Интерес к народной поэзии был характерной чертой литературной жизни той эпохи. По свидетельству Максимовича, Дельви́г «на ту пору был, без сомнения, одним из первых знатоков»⁶ народных русских песен. Его песни свидетельствуют, насколько внимательно вслушивался он в строй народной песни, ее настроение, ее стиль. Песни Дельви́га — несомненно новый этап в усвоении богатств народной песни литературной, книжной поэзией. Они во многом превосходят опыты в этом роде И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова и являются характерным выражением уровня фольклорных знаний своей эпохи. Но бурное развитие фольклорных интересов и изучения фольклора в обществе уже скоро оставило далеко позади фольклоризм начала 20-х годов, чем, в частности, объясняется резкость отзывов Белинского, А. Григорьева и других о поверхностности народного элемента в поэзии Дельви́га.

Все песни Дельви́га очень близки по интонации. Большой частью это жалоба доброго молодца или красной девицы на «грусть злодейку», на «злые толки» злых людей, на то, что «не видеть более прежней воли с прежней радостью». Эта элегическая тональность песен Дельви́га не случайность — он разделял характерное для своего времени мнение о преобладающем в русских народных песнях элегическом настроении.

«Русские песни» свидетельствуют, что Дельви́г уловил целый ряд стилистических особенностей народной песни (параллелизм образной системы, сравнения, повторы) и народно-поэтических оборотов речи. Но в целом народность песен Дельви́га — это народность в трактовке Карамзина и Жуковского, допускающей в литературу лишь известный узкий круг тем, образов, стилистических и лексических оборотов народной поэзии. Некоторая изысканность чувств и мотивов, как и изысканность речи, лишили его песни простоты, смелости и непосредственности народной песни. Однако, несмотря на эту «ненародность», они заняли прочное место как в репертуаре профессиональных певцов, так и в бытовом певческом репертуаре городских низов.⁷

Вопрос народности решался Дельви́гом и в иди́ллиях, которые по праву считаются в его творчестве важнейшими по значению. Их немного — в сборник 1829 г. вошли иди́ллии «Цезиф» (1814—1817), «Дамон» (1821), «Купальницы» (1824), «Друзья» (1826), «Титир и Зоя» (1827) и «Конец золотого века» (1828); позднее в «Северных цветах на 1830 год» появилась еще одна — «Изобретение ваяния». Как и «русские песни», иди́ллии — жанр, к которому Дельви́г в своем творчестве обратился сравнительно поздно, уже в 20-е годы, хотя серьезное знакомство с этим жанром относится еще к лицейскому периоду, свидетельством чему является первая иди́ллия «Цезиф» — перевод одноименной иди́ллии немецкого поэта Клейста. Обращение Дельви́га к иди́ллии в начале 20-х годов симптоматично — именно в этот период гора-

⁵ Именно это выражение, применительно к русским песням Дельви́га, употреблено было Плетневым, особенно близким к Дельви́гу в те годы, в двух статьях его, написанных в 1825 г. — «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах» (П. А. Плетнев, Сочинения, т. I, СПб., 1885, стр. 189) и рецензии «Северные цветы на 1825 год» (там же, стр. 211).

⁶ «Современник», 1854, т. 47, отд. III, стр. 22.

⁷ См. об этом: Б. В. Томашевский. А. А. Дельви́г. В кн.: А. А. Дельви́г, Полное собрание стихотворений, стр. 50—51.

цианские идеалы, характерные для его лицейского творчества, все более отходят на второй план, уступая увлечению поэзией древней Греции. Это увлечение, характерное для всего последующего творчества Дельвига, становится со временем все серьезнее.⁸ С другой стороны, обращение Дельвига к жанру идиллии в 1811 г. совпадает по времени с весьма существенным событием литературной жизни 20-х годов — с работой Н. И. Гнедича над переводом идиллии Феокрита «Сиракузянки». Перевод этот, снабженный чрезвычайно интересным предисловием переводчика, в печати появился лишь в 1832 г., но Дельвиг, хорошо знавший Гнедича прежде всего по литературным собраниям Жуковского, несомненно знал и об этой работе, и, главное, о теоретических посылах Гнедича. Противопоставляя идиллии Феокрита созданиям его последователей в литературах римской и новейших, Гнедич указывал, что «род поэзии идиллической, более нежели всякий другой, требует содержания народных, отечественных; что не одни пастухи, но все состояния людей, по роду жизни близких к природе, могут быть предметами сей поэзии», чему пример — «Сиракузянки» Феокрита, где в тесной раме самого простого действия заключены «образ жизни, нравы семейные, обычаи народные, военные, дела царствования Птолемея, обряды религии, великолепие ее празднеств».⁹ Вообще «идиллия греков, по самому значению слова, есть вид, картина, или то, что мы называем сцена; но сцена жизни и пастушеской, и гражданской, и даже героической».¹⁰

Эти теоретические положения Гнедича существенны и для понимания идиллий Дельвига, несомненно знавшего и разделявшего взгляды Гнедича. Особенно обращает на себя внимание подчеркнутый последним объективный характер изображения жизни, свойственный жанру идиллии. Спокойная, повествовательная интонация характерна и для идиллий Дельвига; каждая из них, действительно, представляет собой «сцену», «картину» из жизни пастухов древней Греции, действие в ней, как правило, драматизовано, представляя собой беседу двух, трех и более участников, из которых каждый независим от воли автора. Сцены эти, обычно несколько идеализованы, но какой-либо нарочитости, искусственности этой идеализации не ощущается благодаря выбору соответствующих сюжетов. Сюжеты дельвиговских идиллий сами как бы диктуют необходимость такой идеализации, по своему возвышенному («Друзья»), мифологическому («Купальницы») или легендарному («Титир и Зоя») характеру. При всей неизбежной условности этой «античной» идиллии, созданной в XIX в. и не претендующей при этом даже на реставрацию археологических деталей, Дельвиг сумел придать ей некоторые черты, созвучные поэзии древних. По словам Пушкина, глубоко свойственное Дельвигу «чутье изящного» позволило ему «угадать» и передать в своих произведениях удивительную гармоничность античной поэзии — «эту роскошь, эту негу, эту прелесть, более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях».¹¹

⁸ Греческого языка Дельвиг не знал, и источником для ознакомления с греческой поэзией служили для него, по свидетельству Пушкина, «латинские подражания или немецкие переводы». Однако выход в свет «Илиады» в переводе Гнедича (1829) подал Дельвигу мысль приняться за изучение греческих классиков. По свидетельству М. А. Деларю, он намерен был выучиться греческому языку, чтобы оценить перевод «Илиады». Он так же хотел перевести Анакреона, а потом «Одиссею», которую предпочитал даже «Илиаде» (В. П. Гаевский. Дельвиг. «Современник», 1854, т. 47, отд. III, стр. 55).

⁹ Н. И. Гнедич. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия, Л., 1956, стр. 184.

¹⁰ Там же; стр. 183.

¹¹ Пушкин, т. XI, стр. 58.

Обращение к этому жанру было плодотворно для Дельвига также и попыткой создать *русскую идиллию*. Первым опытом создания отечественной идиллии явились «Рыбаки» Гнедича (1821). Ему принадлежит и замечание о емкости этого жанра, его способности воспроизводить самые различные стороны народной жизни и быта, причем не только далекого прошлого, греческой античности, но и жизни своего времени и своего народа. В истории развития этого жанра он же отметил удачный опыт германских поэтов — Фосса, Гебеля и др. С творчеством германских поэтов-идилликов Дельвиг был хорошо знаком еще с лицейских времен, и именно их достижения избрал себе в качестве образца. Идиллия Гнедича в сравнении с идиллиями немцев была решена в слишком условном и условно-народном стиле. Несомненно, что во многом этому способствовал и избранный им размер — гекзаметр.

В основу своей идиллии «Отставной солдат» (1829) Дельвиг взял сюжет, волновавший его еще с лицейских времен,¹² — возвращение раненого солдата, участника войны 1812 года, к своим родным местам. Действие ее еще более драматизовано, чем в прежних идиллиях Дельвига; это уже в полном смысле «сцена» — от начала до конца живой разговор двух пастухов и присевшего отдохнуть возле их костра увечного солдата. Свободно владевший гекзаметром, Дельвиг для своей «русской идиллии» избрал иной размер, пятистопный ямб — размер, который в это время стал признанным размером романтических трагедий. Гораздо естественнее и живее звучит и язык дельвиговской идиллии:

С о л д а т

... Кашицу себе
Для ужина варите? Хлеб да соль!

П а с т у х и

Спасибо, служба! Хлеба кушать...

(207)

или:

С о л д а т

Вздор мелешь, малый! Уши вянут! Полно!
Старухи врут вам, греясь на печи,
А вы им верите!...

(209)

«Отставной солдат» остался единственным опытом русской идиллии в творчестве Дельвига. Однако значительность его несомненна — в смысле художественного постижения народности это стихотворение стоит гораздо выше русских песен Дельвига. Кроме того, оно свидетельствовало о поисках объективных форм отражения действительности в поэзии, что весьма характерно для направления развития таланта Дельвига.

3

В 20-е годы в русской литературе Дельвиг был одним из числа немногих литераторов, понимавших, что постижение объективного метода изображения действительности является первоочередной задачей, стоящей перед современной русской литературой, что свойственный романтической поэзии субъективный метод слишком сужает возможности литературы. Почти все его критические выступления в «Литературной газете» в той или иной степени затрагивают вопрос о двух методах изо-

¹² См.: Пушкин, т. XII, стр. 338.

бражения жизни в художественной литературе, о субъективном, лирическом, и объективном, эпическом, гораздо более трудном для автора, требующем от него наблюдательности, внимательного изучения жизни и людей, его окружающих, но являющемся условием истинно художественных произведений. Не случайно его как критика более всего привлекают жанры поэмы и романа. Дельвиг неоднократно указывал на необходимость для поэта и романиста хорошо знать изображаемую действительность, понимать отношения людей во всей их глубине и тонкости и в изображении их руководиться этими своими реальными наблюдениями, ибо «наблюдения и опытность» помогают «созидать характеры», а «истина вдохновений», при условии действительного поэтического таланта, является залогом создания «поэзии истины». Поэтический вымысел обязательно означал для Дельвига также и верность истине и действительности. В этом смысле чрезвычайно характерно то, что сказано им о вышедших в 1830 г. поэмах «Нищий» А. Подолинского, «Безумная» И. Козлова и «Рождение Иоанна Грозного» Е. Розена.¹³ Всем трем поэмам, в разной степени, недостает простоты и естественности как в сюжетных ситуациях, так и в персонажах, отдающих театральностью, ходульностью, а иногда, как в поэме Подолинского, лишенных простого смысла. Но в этой форме поэзии недостаток в создании, некоторая фальшивость обрисовки героев и обстоятельств искупается верностью тона авторского лиризма, «изобилием чувств» самого поэта, глубиной чувств, им испытываемых под впечатлением изображаемых им событий. Такова поэма Козлова, в которой, несмотря на театральность рассказа героини, «каждый стих звучит не фистулою, но чистыми, полными тонами, прямо изникающими из прекрасного сердца».¹⁴ И характерно для Дельвига противопоставление этой поэзии воображения и чувств, лучшим образцом которой в русской литературе явились юношеские поэмы Пушкина, «поэзии высшей, в которой вдохновенное соображение всему повелитель», поэзии, «чуждой безотчетных увлечений и блестящих эффектов, но богатой поэзией истины»¹⁵ («Полтава» и «Борис Годунов» Пушкина).

Еще более явственно это предпочтение, отдаваемое поэзии объективной — «поэзии истины», проявилось во всем, что писал Дельвиг в 1830 г. об историческом и нравоописательном романе своего времени. Здесь он первый указал на некоторые особенности этого жанра, приобретавшего все большее значение в литературе. В своих рецензиях Дельвиг акцентировал вопросы, существеннейшие для становления объективного метода в историческом и бытоописательном романе, такие как вопрос об авторской позиции в романе, о цели исторического романа, о требованиях, предъявляемых критикой и читателями к персонажам романа. Он энергично возражал против авторского произвола, против явных претензий автора «быть судьбою исторического лица, им избранного»;¹⁶ неустанно развивал мысль о том, что главная цель романиста, в том числе исторического, должна состоять не в воссоздании исторических или археологических примет времени, но «в живом изображении жизни человеческой, этой невольницы судеб, страстей и самонадеянности ума»,¹⁷ т. е., следовательно, в воссоздании и объяснении исторических характеров, и здесь уже на автора не должны влиять ни его

¹³ «Нищий». Соч. А. Подолинского. «Литературная газета», 1830, № 22; «Безумная». Русская повесть в стихах. Соч. И. Козлова. «Рождение Иоанна Грозного». Поэма в трех частях. Соч. барона Розена. «Литературная газета», 1830, № 68.

¹⁴ А. А. Дельвиг, Сочинения, СПб., 1895, стр. 140.

¹⁵ Там же, стр. 142. (Курсив наш, — Ред.).

¹⁶ Там же, стр. 123.

¹⁷ Там же, стр. 125.

пристрастия, ни антипатии, ибо «от характеров романа требуется одной естественности».¹⁸ Для того времени была также чрезвычайно важна и свежа мысль Дельвига о том, что для персонажей романа или повести вовсе не обязательно быть героями добродетели или злодейства, но необходимо, чтоб это было лицо оригинальное, означенное чертами резкими и характерными и годное «для изучения нравственного».¹⁹

Эти суждения свидетельствуют о большой самостоятельности критической мысли Дельвига. Но они же свидетельствуют и о том, насколько привлекал его творчески стиль эпически-повествовательный, те возможности, которые раскрывал писателю жанр романа, повести, поэмы-повести в стихах, идиллии и др. Именно в этом направлении шло развитие поэтического таланта Дельвига, и вполне закономерно, что один из последних замыслов его (оставшийся неосуществленным, как и большая часть его замыслов) — психологическая повесть.

4

Поэтический талант Дельвига был менее независим, чем талант критический. Здесь он оставался, как правило, в пределах проблем, выдвинутых его эпохой. Однако и в сфере этих проблем он шел своим путем, искал своих решений и рядом с более одаренными поэтами, своими современниками, оставался соревнователем, а не эпигоном. Так, лиризму Дельвига чрезвычайно близко и родственно элегическое настроение, которое выражается в нем, в самом общем смысле, как предчувствие и ожидание неизбежных утрат и страданий. Оно легко ощутимо и в романах, и в песнях Дельвига, и в его сонетах. Но при всем том жанр элегии — в период его господства, когда дань этому жанру эпохи отдали его ближайшие друзья и единомышленники, — занял в его творчестве крайне незначительное место. Он написал всего три элегии — «На смерть***», «Элегия» («Когда, душа, просилась ты») и «Разочарование». Преобладающее место в его лирике заняли романс и песня, более свободные в выражении разнообразных состояний души. Но наряду с тем Дельвиг ввел в употребление столь редкую и трудную лирическую форму, как сонет. В начале 20-х годов им написаны были пять сонетов («Вдохновение», «Н. М. Языкову», «Сонет» («Златых кудрей приятная небрежность»), «Сонет» («Я плыл один с прекрасною в гондоле») и «С. Д. П-ой» («В Испании Амур не чужестранец»)), принадлежащие к числу лучших стихотворений Дельвига. Заслуга Дельвига в усвоении сонета русской поэзии была отмечена Пушкиным в заключительных стихах сонета — своеобразной «Истории» этой формы:

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Поэтическое творчество Дельвига, его работу над стихом характеризует стремление к разработке новых строфических и метрических форм, к обновлению и обогащению средств поэзии.²⁰ Мастер стиха, он вполне владел своим предметом, и четкость, и правильность метрического рисунка таких сложных строф, как строфы его «Видения» или «Дифирамба (На проезд трех друзей)», свидетельствуют о верности и музыкальности его слуха. Ценным вкладом в развитие русского стихосложения стали и разработанные им образцы гекзаметрического стиха, так же как и метрика его «русских песен».

¹⁸ Там же, стр. 126.

¹⁹ Там же, стр. 129.

²⁰ См. об этом: Б. В. Томашевский. А. А. Дельвиг, стр. 54—57.

1

Если о поэтическом наследии некоторых поэтов можно говорить, давая общую характеристику всему их творчеству в целом, применимую с некоторыми оговорками почти к любому периоду их развития, то в отношении Пушкина (1799—1837) это полностью исключено, так как каждый этап его поэзии раскрывал все новые и новые стороны его поэтической индивидуальности, как бы намечая все новые и новые рубежи русской поэзии.

Эта особенность пушкинской поэзии была ясна уже Белинскому. «Пушкин, — писал он, — от всех предшествовавших ему поэтов отличается именно тем, что по его произведениям можно следить за постепенным развитием его не только как поэта, но вместе с тем как человека и характера. Стихотворения, написанные им в одном году, уже резко отличаются и по содержанию и по форме от стихотворений, написанных в следующем».¹

Общий характер поэтического развития пушкинской поры определялся сложными процессами русской жизни периода Отечественной войны и формирования идеологии дворянской революционности. Складывавшаяся в этих условиях новая историческая обстановка обуславливала и новые формы общественного самосознания, новый характер эстетического отношения человека к окружающей действительности.

Не случайно, что романтическая поэзия Батюшкова, воссоздававшая противоречивый психологический образ человека начала XIX в., с лежащим в его основе сложным переплетением чувства полноты жизни и одновременно ощущения трагизма существования, так остро воспринималась современниками.

Характеризуя поэзию Батюшкова, Белинский писал, что «такие стихи («Вакханка», — *Ред.*) и в наше время превосходны; при первом же своем появлении они должны были поразить общее внимание, как предвестие скорого переворота в русской поэзии. Это еще не пушкинские стихи; но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских... Так все готово было к появлению Пушкина» (VII, 228).

В этот период развития русской поэзии, когда старое уже уходило, а новое только намечалось, но еще не складывалось в стройную систему, как бы ожидая появления гения, способного привести к синтезу все жизнеспособные элементы и тенденции предшествовавшего этапа и на почве достигнутого определить пути дальнейшего движения, и явился Пушкин.

Его поэтическое развитие шло небывальными темпами. От первых напечатанных стихотворений до начала работы над «Русланом и Людмилой» прошло всего три года. За это время Пушкин проделал огромный путь. Вся его ранняя поэзия — непрерывный рост и непрестанное уче-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 271. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

ничество у самых разнообразных поэтических школ и индивидуальных поэтических стилей.

Здесь — и подражание яркой и красочной бытовой живописи Державина, и воспроизведение «оссиановской» традиции русской поэзии, и эротическая мадригально-пасторальная струя, навеянная поэзией французских лириков-эпикурейцев и их русских подражателей, и карамзинско-дмитриевская сентиментальная традиция, и подражания балладной поэзии Жуковского, и явное воздействие элегического стиля Батюшкова, и блестящая имитация народной песенности, преломленной сквозь призму сентиментальной чувствительности и гусарской романтики Дениса Давыдова.

Речь идет не о простых реминисценциях, столь естественных для поры поэтического созревания Пушкина, но о рождении на основе всех достижений предшествовавшей Пушкину и современной ему поэтической традиции поэзии совершенно нового качества и невозможной для всех других поэтов — современников Пушкина — художественной высоты. На всем протяжении своего творческого пути Пушкин бережно сохранял и развивал наиболее значительные художественные достижения как предшествовавшей, так и современной ему поэзии. На этой основе он создавал свой непревзойденный поэтический стиль, который в свою очередь начал оказывать могучее воздействие на всю современную ему поэзию и даже на некоторых из недавних его поэтических учителей.

Самые ранние суждения Пушкина о поэзии неустойчивы и противоречивы. Характерным их моментом является демонстративное противопоставление себя как поэта великосветским стихотворцам и нарочитое снижение традиционных поэтических формул классицизма.

Вскоре Пушкин начинает отделять себя уже не только от поэтов классицизма, но и от прославленных поэтов-современников, у которых в то же время не перестает учиться.

В духе легкокрылой моды, навеянной французской эротической поэзией, он начинает изображать себя в качестве поэта, творческий процесс которого не составляет для него никакого труда:

Что нужды, если и с ошибкой
И слабо иногда пою?
Пускай Нинета лишь улыбкой
Любовь беспечную мою
Воспламенит и успокоит!
А труд и холоден и пуст;
Поэма никогда не стоит
Улыбки сладострастных уст.²

(1817)

Однако и в таких стихотворениях уже проглядывало то специфически пушкинское начало, которое для старших поэтических современников Пушкина являлось залогом небывалого в русской поэзии развития творческих возможностей, заложенных в гениальном мальчике-поэте.

Показательно в этом отношении стихотворение «Блаженство» (1814). Начало его — вполне традиционно: роца — непременно сумрачная, трава — душистая, ручеек — светлый, пастушок — влюбленный и т. д. Но уже образ выбежавшего из роци Сатира останавливает внимание своей живописностью:

Розами рога обвиты,
Плещ на черных волосах,
Козий мех, вином налитый,
У Сатира на плечах.

² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 41. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

Бог лесов, в дугу склонившись
Над искривленной клюкой,
За кустами притаившись,
Слушал песенки ночной. . .

(I, 54)

Если такие картинные детали, как обвитые розами рога и волосы, увитые плющем, прямо ведут к анакреонтике Державина и особенно к «Вакханке» Батюшкова, то такие строчки, как

Бог лесов, в дугу склонившись
Над искривленной клюкой, —

несомненно пушкинские. Они возникли как реминисценция детских образных представлений, связанных с традиционными обитателями лесов в русских народных сказках, с Бабой-Ягой, самое имя которой привычно ассоциируется с неизменным ее атрибутом — клюкой. Так античные книжные образы переплетались с образами из русских народных сказок, слышанных в детстве.

В процессе художественного и идейного развития Пушкина исключительно велика была роль впечатлений, связанных с Отечественной войной 1812 года. Яркое отражение военно-патриотический пафос этих лет получил в одном из значительнейших стихотворений пушкинской лицейской поэзии — «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814).

Стихотворение это поразительно для пятнадцатилетнего мальчика. Неся на себя явные черты ученичества, оно в то же время замечательно и как свидетельство уже складывавшейся собственной и самобытной системы молодого поэта. Таково его начало, являющееся необыкновенно тонким и органическим сплавом поэтических стилей Державина, Жуковского, Батюшкова и Оссиана, приобретающих под пером Пушкина новое поэтическое качество и новое звучание.

Навис покров угрюмой ночи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почил дол и рощи,
В седом тумане дальний лес;
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышет ветерок, уснувший на листьях,
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в серебристых облаках.

(I, 78)

Чтение «Воспоминаний» на лицейском экзамене 1815 г. было триумфом молодого поэта. Жуковский писал П. А. Вяземскому «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. . . Это надежда нашей словесности. . . Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет. . . Он теперь бродит вокруг чужих идей и картин. Но когда запасется собственными — увидишь, что из него выйдет!».³

В свою очередь Вяземский писал Батюшкову: «Что скажешь о сыне Сергея Львовича? Чудо и все тут. Его „Воспоминания“ скружили нам голову с Жуковским. Какая сила, точность в выражениях, какая твердая и мастерская кисть в картинах. Дай бог ему здоровья и учения, и в нем будет прок, и горе нам. Задавит, каналья! Василий Львович, однако же, не поддается и после стихов своего племянника, которые он всегда прочтет с слезами, не забывает никогда прочесть и свои, не чувствуя, что по стихам он племянник перед тем».⁴

³ «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 33.

⁴ «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 98, Труды по русской и славянской филологии, III, 1960, стр. 311—312.

В том же году Державин на вопрос С. Т. Аксакова о его занятиях сказал: «...нового не пишу ничего. Мне время прошло... Скоро явится свету второй Державин: это Пушкин, который уже в лице перещеголял всех писателей».⁵

Если немногие пушкинские стихотворения 1813 г. сохраняют характерные черты его поэтического детства, то поэзия 1814—1815 гг. отражает расцвет поэтического отрочества Пушкина, а 1816 г. является первым годом блистательных свершений пушкинской поэтической юности.

Воспевание радостей жизни и любви — таков основной пафос пушкинской ранней поэзии. Это вполне соответствовало тому идеалу поэта — певца легких наслаждений, какой казался Пушкину в это время наиболее близким и его характеру, и цели жизни вообще, и особенностям его поэтического дара.

Однако это воспевание наслаждений постепенно сменяется элегическими настроениями, которые начинают звучать в пушкинской поэзии все сильнее и сильнее по мере приближения к концу 1816—началу 1817 г.

Стремление к творческой самостоятельности и поиски собственного поэтического пути становятся определяющими моментами пушкинской поэзии последних лицейских лет. Пушкин постепенно освобождается от воздействия посторонних поэтических систем, влияния традиционной и привычной поэтической фразеологии. Показательно появляющееся стремление поэтически характеризовать отдельные черты и образы живых людей, в первую очередь своих товарищей, как это проявляется, например, в «Пирующих студентах» (1814). Говоря о Малиновском, Пушкин находит слова и выражения, характерные для гусарского «давыдовского» стиля:

Бутылки, рюмки разобьем
За здравие Платова,
В козачью шапку пуиш нальем —
И пить давайте снова!...

В этом стихотворении намечается и стремление не только рассказывать о чем-нибудь, но и живописать словами, как это сказывается в строках о гитаре Корсакова:

Как сладостно в стесненну грудь
Томленье звуков льется!...

и особенно — о скрипке Яковлева:

Теперь скрипеть тебе струной
Расстроенной скрипцицы...

(I, 61)

Конкретные характеристики появляются и в других стихотворениях этого времени. Отдельные образы стихотворения «Городок» (1815) кажутся выхваченными из жизни. Таков портрет измученного непрерывными службами в страстную неделю дьячка:

Не ведал я покоя,
Увы! ни на часок,
Как будто у наоя
В великий четверток
Измученный дьячок.

(I, 95)

Начиная с этого времени темы и мотивы, приносившиеся в пушкинскую поэзию книжной традицией, постепенно количественно снижаются,

⁵ С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. II, ГИХЛ, М., 1955, стр. 318.

тогда как темы, приходившие из жизни, количественно возрастают. Следует отметить появляющееся в отдельных пушкинских стихотворениях этих лет стремление к воспроизведению некоторых элементов, так называемой «народности», правда, еще достаточно книжной и наивной. В первую очередь — это знаменитый «Романс» (1814).

В этом незрелом стихотворении есть большая искренность:

Дадут покров тебе чужие
И скажут: «Ты для нас чужой!» —
Ты спросишь: «Где ж мои родные?»
И не найдешь семьи родной.

Последняя строфа монолога матери социально остра, а ее заключительные строки полны нежности:

Ты спишь — позволь себя, несчастный,
К груди прижать в последний раз.
Закон несправедлив, ужасный
К страданью присуждает нас.
Пока лета не отогнали
Беспечной радости твоей —
Спи, милый! горькие печали
Не тронут детства тихих дней!
(I, 85)

«Романс» сразу же получил широкое распространение, ибо то, о чем он рассказывал, правдиво отражало целую сторону жизни крепостного крестьянства. Внебрачные дети были обычным явлением. В большинстве случаев их ожидала участь, описанная в «Романсе».

К тому же разряду лицейских стихотворений, отличающихся стремлением к воспроизведению отдельных сторон народной жизни, должен быть отнесен и «Козак» (1814). После традиционного описания коня, который, конечно, «верный» и с «долгой гривой», вдруг появляется нечто свежее, несомненно возникшее на основе детских «захаровских» впечатлений от родной природы и русской деревни:

Вот пред ним две, три избышки, —
Выломан забор;
Здесь дорога к деревушке,
Там — в дремучий бор.
(I, 47)

Так постепенно сквозь толщу всякого рода подражательности и книжности — неизбежных спутников ученичества — пробивается и дает свои первые ростки то неповторимо пушкинское поэтическое видение мира, которое потом расцветет в безмерно прекрасной, подлинно народной и яркособытной зрелой поэзии Пушкина.

2

Растущее самосознание молодого поколения, к которому принадлежал Пушкин, год от года становилось сложнее того психологического типа, какой был воспроизведен в поэзии Державина и сентименталистов. Эволюционировавшее общественное самосознание формировало новый тип человека с иными эмоциями и иными духовными запросами.

Черты этого нового психологического склада отчетливо отразились на содержании и художественных особенностях первой поэмы Пушкина.

Показательно, что тяготение Пушкина к крупным поэтическим жанрам начало сказываться еще с лицейских лет («Монах», «Бова», «Тень Фонвизина»). Период между лицеем и ссылкой почти целиком заполнен рабо-

гой над «Русланом и Людмилой», годы южной ссылки — над циклом романтических поэм и первыми главами романа в стихах.

Поэтом крупных жанров воспринимали Пушкина и современники. «У Пушкина, — писал Белинский, — мало, очень мало мелких стихотворений; у него по большей части всё поэмы: его поэтические тризны над урнами великих, то есть его «Андрей Шенье», его могучая беседа с морем, его вещая дума о Наполеоне — поэмы» (I, 72). В высшей степени характерно, что такие пушкинские стихотворения, как «Андрей Шенье», «К морю» и «Наполеон», расценивались Белинским как поэмы. Так называемые «мелкие стихотворения» при этом рассматривались им в качестве связующих звеньев, соединяющих поэмы и лирику в один поэтический поток, единый в своей сложности и разнообразии. В этом отношении вся предшествовавшая «Руслану и Людмиле» пушкинская лирика являлась как бы подступом к этой поэме.

Представляется не соответствующим действительности распространенное мнение о задачах, какие якобы ставил перед собой Пушкин в этой поэме. Их видели в стремлении Пушкина к воспроизведению традиционного сказочного колорита «богатырской» поэмы, построенной на былинно-фольклорном материале, в его ученическом желании «померяться силами» в воспроизведении «богатырского» сюжета со своими предшественниками и старшими современниками — от Радищева до Жуковского и Батюшкова, которые действительно задумывали нечто подобное.

Однако уже самая трактовка этого традиционного «богатырского» сюжета Пушкиным говорит о совершенно ином отношении автора к своему материалу, чем это имело место у его предшественников.

Новизна пушкинской поэмы всецело характеризуется центральным по существу образом поэмы, вводимым Пушкиным в поэзию, — образом автора-рассказчика — блестящего представителя самого культурного слоя тогдашней молодежи, жизнелюбивого, остроумного и свободомыслящего молодого человека, тонко разбирающегося в сложных проблемах современных литературных споров, не боящегося подчас довольно острого эротизма и изящной двусмысленности.

В этом отношении пушкинская поэма не имела образца. «Душенька» Богдановича, которую часто называли в качестве такого образца, построена на несколько иной основе. В ней нет образа рассказчика, в такой степени отражавшего бы дух своего времени, как это имеет место в поэме Пушкина. Основной пафос поэмы Богдановича и причина ее большого успеха у читателей — в шутовском отношении к серьезному мифологическому сюжету, в той занимательности содержания, какой русские читатели были далеко не избалованы, в вольности ряда эротических картин и в замечательной для своего времени легкости стиха.

Но даже и с учетом этих несомненных достоинств поэмы Богдановича пушкинская поэма производила впечатление исключительной новизны как по своему содержанию, так и по еще небывалому для того времени изяществу и красоте стиха.

Основная прелесть поэмы и ее новаторство состояли в тонком воспроизведении авторского отношения ко всей окружающей действительности, к сегодняшней злобе дня, к острым литературным спорам, к вопросам любви, дружбы и т. д.

Все это осуществлялось через непосредственное общение с читателем путем впервые вводимой в таком объеме и с такими задачами системы лирических отступлений.

Принципом эмоциональной окраски повествования, введением самостоятельного образа повествователя и всей системой лирических отступлений Пушкин намечал пути не только к своим романтическим поэмам, но и к начатому на юге же роману в стихах.

Именно в связи с этой первой поэмой Пушкина и начинает создаваться впечатление не только необыкновенного мастерства, но и исключительной новизны творчества молодого поэта.

В конце 1818 г. Батюшков, слушавший чтение Пушкиным отрывка из «Руслана и Людмилы», был «поражен неожиданностью и новостью впечатления».⁶

Ощущение какого-то нового поэтического мира, приоткрывавшегося все более и более в пушкинской поэзии, усиливалось с каждым новым произведением молодого поэта.

Небывалую новизну в послании к Жуковскому (1818) почувствовал и сам адресат: «Чудесный талант! — писал он Вяземскому — Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение!».⁷ О том же писал и Вяземский в ответном письме к нему: «Стихи чертенка-племянника чудесно хороши... *В дыму столетий!* Это выражение город... Знаешь ли, что Державин испугался бы дыма столетий? О прочих и говорить нечего!».⁸ Батюшков «судорожно сжал в руках листок бумаги, на котором читал *Послание к Ю-ву (Поклонник ветреных Лаис, 1818 г.)* и проговорил: «О! Как стал писать этот злодей!».⁹

Намеченные в авторском образе поэмы черты современника продолжали развиваться и дополняться в последующей пушкинской поэзии. Образы автора и его друзей в элегиях и посланиях этих лет становились объективным отражением характерных черт человека той эпохи.

В сложных и противоречивых условиях начала века сама историческая, социальная и культурная обстановка дворянского общества создавала определенный духовный склад. «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году, — вспоминал Пушкин. — Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые его слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — все в нем было необыкновенно привлекательно» (VIII₁, 461). Эти строки характеризуют не одного Грибоедова, но и вполне определенный психологический тип. Достаточно вспомнить пушкинскую характеристику Онегина, соединенную с автохарактеристикой, чтобы почувствовать духовную родственность всех этих трех лиц:

С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм...

(VI, 23)

В ореоле этой типичности образ Онегина воспринимался и современниками: «... описание воспитания героя, столицы, портреты людей, коих ты узнаешь с первого разу...», — писал П. А. Муханов Рылееву о первой главе «Евгения Онегина».¹⁰

Образ молодого современника, создававшийся в поэзии Пушкина этого периода, как бы раздваивается на два родственных, но все же отличных друг от друга типа. С одной стороны, это — образ достаточно пресыщенного светской жизнью, свободно мыслящего и критически относящегося

⁶ М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 163.

⁷ «Русский архив», 1896, № 10, стр. 208.

⁸ П. П. Вяземский. А. С. Пушкин. (1816—1825). По документам Остафьевского архива. СПб. 1880, стр. 27—28.

⁹ П. В. Анненков. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. В кн.: Сочинения Пушкина, т. I. СПб., 1855, стр. 55 — Анненков ошибся: стихотворение Пушкина «Юрьеву» написано в 1820 г.

¹⁰ М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I, стр. 435.

ко всему окружающему молодого человека, порой даже остро ощущающего свой духовный разрыв с обществом.

Другой аспект создававшегося в поэзии Пушкина образа современника — это образ свободолюбца и патриота, подлинного героя декабристской эпохи. В первую очередь это автор «Вольности» — поэт, ставящий своей задачей

... воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

(II, 45)

Ода «Вольность» (1817) полностью соответствовала конституционным устремлениям ранних декабристских организаций. В то же время эмоциональная сила ее стихов оказывалась несравненно более глубокой, чем политические выводы стихотворения в целом. К кому бы ни обращались ее строки:

Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу...

... Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты богу на земле —

(II, 47)

они неизбежно должны были восприниматься в аспекте полного и решительного отрицания монархической власти как античеловечной и не соответствующей идеалу высокой справедливости.

Поэтика «Вольности» соответствует тем задачам, какие Пушкин ставил перед собой в этой оде. Если в недавнем послании к А. И. Тургеневу Пушкин определял свой еще элегический стиль формулой «изнеженные звуки»

И лишь изнеженные звуки
Люби, сей милой сердцу муки,
В струнах незвонких нахожу, —

(II, 40)

то в «Вольности» уже утверждается решительный отказ от этих «изнеженных звуков», которыми можно передавать лишь «муку любви», но никак не пафос высоких гражданских идеалов:

Беги, сокройся от очей,
Цыгеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица? —
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

(II, 45)

В соответствии с этим вся словесная структура оды строится на иных принципах. На смену «изнеженным звукам» недавних элегий («Глас уединенный», «Унылое сердце», «Горькое наслаждение», «Горести несчастливой любви») приходит суровая патетика гражданских олицетворений, усиленная пафосом ораторской речи («Неправедная Власть», «Рабства грозный Гений», «Кровавая плаха Вероломства»). Широко вводится соответствующая теме «высокая» словесная архаика («Возвышенный галл», «Падшие рабы», «Немощные слезы»).

Именно эта ода, более чем какое-либо другое пушкинское произведение этого времени, свидетельствовала о том, насколько прав был И. И. Пу-

щин, вступивший к тому времени в тайное общество, говоря, что Пушкин уже в то время «по-своему проповедовал в нашем смысле».¹¹

Высокая гневная речь, обличающая крепостнические порядки самодержавно-монархического строя ведется и в «Деревне» (1819) от лица «друга человечества», поднимающего голос страстного протеста от имени всего человечества. В высокой патетике этой речи сказывалось отражение характернейших традиций гражданского стиля европейского просвещения. Поэты складывавшейся в России дворянской революционности провозглашали свои гражданские и этические лозунги, во многом опираясь на словесные формулы, уже созданные революционной борьбой во Франции конца XVIII в. Эти формулы, приобретающие на русской почве новое качество и наполнявшиеся русским национальным содержанием, создавали сложную поэтику олицетворений отвлеченных понятий, столь характерную для русской гражданской поэзии конца XVIII—начала XIX в.:

Друг человечества¹² печально замечает
Везде Невежества убийственный Позор.
Не видя слез, не внемля стона,
На пагубу людей избранное Судьбой,
Здесь Барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.

(II, 90)

Высокий ораторский пафос «Деревни» еще более подчеркнут характерным строем вольного разностопного ямбического стиха, столь неуместного для прежней мечтательной и медитативной элегической пушкинской лирики конца лицейского периода.

Создававшийся такими стихотворениями образ благородного и неподкупного борца за счастье народа всецело соответствовал задаче создания характера положительного героя эпохи — задаче огромной политической важности, поставленной перед поэзией всем движением декабристов. Но если в конечном счете наиболее крупные поэты декабризма, решая эту задачу, далеко не всегда поднимались до конкретизации освободительных идей, как таковых, в художественно воплощенном живом человеческом образе, то именно гражданская поэзия Пушкина создавала этот образ на основе сложного и органического синтеза живых и глубоко индивидуальных человеческих эмоций с высокими политическими идеалами:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.
Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

(II, 72)

Новизна и свежесть поэзии Пушкина этого времени отнюдь не ограничивалась создаваемым ею обобщенным и типическим образом молодого свободолобивого современника.

Этот образ, порою сливающийся с авторским, приобретал и неповторимо индивидуальные черты частного человека, сложного и противоречивого в своих земных страстях, чувствах и переживаниях — от невероятно смелого и ничем не прикрытого описания страстного любовного экстаза:

¹¹ И. И. Пущ и н. Записки о Пушкине. М., 1925, стр. 113.

¹² Ср. название газеты Марата — «Друг народа».

... И я в обители твоей...
 По скорой поступи моей,
 По сладострастному молчанию,
 По смелым, трепетным рукам,
 По воспаленному дыханию
 И жарким, ласковым устам
 Узнай любовника — настали
 Восторги, радости мои!...
 О Лида, если б умирали
 С блаженства, неги и любви!

(I, 253)

до диаметрально противоположного, глубокого и трепетного отражения совершенно иного аспекта любовного чувства:

И так уж близок день страданья!
 Одиц, в тиши пустых полей,
 Ты будешь звать воспоминанья
 Потерянных тобою дней!
 Тогда изгнаньем и могилой,
 Несчастный! будешь ты готов
 Купить хоть слово девы милой,
 Хоть легкий шум ее шагов.

(II, 144)

Все это было подлинным открытием совершенно нового поэтического мира, так непохожего на всю предшествовавшую поэзию.

Новый этап русской поэзии, открывавшийся Пушкиным, в основе своей определялся тем, что на смену многочисленным, торжественным одам «на случай» поэзии классицизма, на смену чувствительным и довольно однообразным сердечным излияниям сентиментализма, на смену исключительности переживаний и мистической печали романтизма Жуковского в русскую поэзию вошли и стали основным предметом ее самые простые человеческие чувства, равно доступные всем и равно испытанные всеми.

3

Стремительность поэтического развития Пушкина от завершения «Руслана и Людмилы» (1820) до начала работы над первыми главами «Евгения Онегина» (1823) поразительна. Каждое следующее его произведение открывало для русского общества новые и новые художественные миры. Расширение диапазона поэзии Пушкина в «южный» период его творчества (1820—1824) вступало в противоречие с традиционными жанрами, оказывавшимися недостаточными для передачи чувств и переживаний данного периода его развития. Поэтому в поэзии Пушкина этого времени происходит характерный процесс стирания граней между традиционными поэтическими жанрами. Этому сопутствует и процесс упрощения всей стиховой структуры лирического стихотворения.

В этот период в поэзии Пушкина возникал цикл чрезвычайно своеобразных лирических стихотворений с антологической окраской, отнюдь не являвшихся простыми подражаниями древним образцам, но говоривших языком тонких и сложных ассоциаций о глубоко личных переживаниях поэта:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
 На утренней заре я видел Нереиду.
 Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
 Над ясной влагою — полубогиня грудь
 Младую, белую как лебедь, воздымала
 И пену из власов струею выжимала.

(II, 156)

Объединяя большинство стихотворений подобного рода под рубрикой «Подражания древним», а иногда и соединяя некоторые из них под общим заглавием «Эпиграммы во вкусе древних» (так в автографе объединены стихотворения «Нереида» и «Редеет облаков летучая гряда»), Пушкин следовал в понимании характерных особенностей творчества древних поэтов общепринятым взглядам своего времени, которые отличительной чертой античной поэзии считали так называемую «пластичность», т. е. умение звуками и их сочетаниями создавать почти зрительное представление описываемого предмета. Говоря о шестистопном ямбе, выбранном Пушкиным для своих антологических стихотворений, Белинский писал, имея в виду пушкинскую «Нереиду»: «Пушкин воспользовался им, словно дорогим паросским мрамором, для чудных изваяний, *видимых слухом*. . . *Прислушайтесь* к этим звукам, — и вам покажется, что вы *видите* перед собой превосходную античную статую» (VII, 324).

Как своеобразный внутренний протест против изгнания насильственного в пушкинской поэзии периода южной ссылки начинает создаваться лиризм изгнания добровольного:

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них;
Вдохнув, оставил я другие заблужденья,
Врагов моих предал проклятию забвенья,
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину.

(II, 187)

Во многом в связи с этим в стихотворениях этих лет («Из письма к Гнедичу», «Чедаеву», «К Овидию») начинает звучать имя другого поэта-изгнанника — Овидия, образ которого в сознании Пушкина овеялся ореолом симпатии, как поэта, подвергшегося несправедливому гонению.

С такой смысловой наполненностью и лирической окрашенностью образ Овидия входит в поэзию Пушкина, а сама тема Овидия в изгнании приобретает глубоко личный характер.

«Златой Италии роскошный гражданин» Овидий оказался сломленным тяжестью изгнания:

Ты в тяжкой горести далекой дружбе пишешь:
. . . О други, Августу мольбы мои несите,
Карающую длань слезами отклоните. . .

(II, 219)

Этому надломленному образу противопоставлен мужественный авторский образ:

Суровый славянин, я слез не проливал. . .

Имея в виду мольбы Овидия об освобождении, Пушкин в конце белого автографа, сравнивая себя с римским поэтом, писал:

Не славой — участью я равен был тебе.
Но не унизил ввек изменой беззаконной
Ни гордой совести ни лиры непреклонной.

(II, 221)

Так, намеченная антитеза двух характеров разрешалась утверждением не пассивного — овидиевского, а активного — пушкинского — отношения к действительности.

Вторжение живой жизни в пушкинскую поэзию, приводившее к утверждению в качестве основного содержания ее не традиционный книжный поэтический образ, но конкретную земную действительность во всем мно-

гообразии ее проявлений — от мировой трагедии завоевателя («Наполеон») до увиденной сквозь чашу оливковой рощи на утренней заре купающейся в море молодой девушки («Нереида») ¹³ приводило к ломке прежних романтических представлений о действительности и к необходимости выработки новых воззрений на жизнь, в самых глубоких ее философских основах.

В этом отношении стихотворение «Демон» (1823) далеко не являлось случайным в поэзии Пушкина этих лет.

Основной мотив «Демона» — противопоставление наивной и чистой юношеской веры в жизнь развещающему скепсису человека, разочаровавшегося в жизни, — явственно намечен уже в одном из вариантов исповеди Пленника Черкешенке:

В те дни, когда холмы, дубравы,
Глухих морей и ветра шум,
Девичий взор и гимны славы
Еще пленяли жадный ум...

(IV, 357)

Этот мотив и будет развит в начальных строках стихотворения:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья...

(II, 299)

Характеристика же противоположного этому светлomu мировосприятию холодного и равнодушного скепсиса, данная в завершающих строках стихотворения, всецело соответствует обобщенному образу современника из нескольких, привлечших внимание Онегина, романов,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой.
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

(VI, 148)

Образ пушкинского демона как средство художественной конкретизации и образного воплощения отвлеченной идеи переоценки мира, обобщенной до большой философской глубины, включался в соответствующую традицию мировой литературы, последним звеном которой был гётевский «Фауст». Это, по-видимому, намеревался подчеркнуть и сам Пушкин в незавершенной заметке 1825 г. о своем стихотворении: «Недаром великий Гёте называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения?» (XI, 30).

В аспекте общественно-исторической проблематики эпохи понял стихотворение Пушкина и Белинский, писавший еще при его жизни, что «это стихотворение, в котором так неизмеримо глубоко выражена идея сомнения, рано или поздно бывающая уделом всякого чувствующего и мыслящего существа» (I, 366). Сравнивая пушкинского демона как характерное явление

¹³ Строка этого стихотворения: «Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть», в беловом автографе и в первопечатном тексте («Полярная звезда на 1824 год») читалась: «Сокрытый меж олив, едва я смел дохнуть», соотнося место действия описанного в стихотворении эпизода с оливковой рощей на берегу моря около дома Риншелье в Гурзуфе, где жили Раевские в 1820 г.

ние духовной жизни эпохи 20-х годов и лермонтовского демона из «Сказки для детей» конца 30-х—начала 40-х годов, Белинский отмечал различную их роль в жизни названных периодов, обусловленную различным социально-политическим содержанием этих двух этапов общественного развития. Отличие лермонтовского демона от пушкинского Белинский видел в том, что первый в противоположность второму «отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как этой истины, этой красоты, этого блага... он тем и страшен, тем и могущ, что едва родив в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истиною, как уже кажет вам издалека идеал новой истины... Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...» (VII, 555).

Лермонтовское стихотворение «Мой демон» (1829) явилось непосредственным откликом на пушкинского «Демона». В этом стихотворении намеченный Пушкиным образ впервые входит в поэзию Лермонтова:

Он недоверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все мольбы отвергает,
Он равнодушно видит кровь,
И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей,
И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей.¹⁴

Однако последняя строка с неожиданным эпитетом «неземные» (очи) как бы открывает возможность трактовки этого образа уже не только в условно-переносном плане, как это имело место у Пушкина. Действительно, в том же году Лермонтов делает первые наброски поэмы, где Демон уже

Блуждал под сводом голубым.¹⁵

Пройдя целый ряд этапов от пушкинского стихотворения к поэме Лермонтова, самый образ Демона приобретал в ней уже иной, обобщенно-романтический характер, обусловленный особенностями лермонтовской поэтики конца 30-х годов:

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!¹⁶

4

Пушкинские поэмы южного периода естественно выросли из широкого потока его лирического творчества. В них, как и в его лирике этих лет, возникает достаточно отчетливо намеченная психологическая ситуация — противопоставление разорвавшего со светом героя, отягощенного тяжелым опытом ранее пережитой любви, героине с невинной и чистой душой.

Создавая поэтический образ этого героя, Пушкин сознательно стремился обобщить в нем основные характерные черты всего молодого поколения своего времени. «Я в нем хотел изобразить, — писал он о герое «Кавказского пленника», — это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделали отличительными чертами молодежи 19-го века» (XIII, 52).

¹⁴ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 57.

¹⁵ Там же, т. IV, стр. 222.

¹⁶ Там же, стр. 195.

«Кавказский пленник» — поэма глубоко лирическая. Объективно оценивая ее недостатки, Пушкин писал Гнедичу: «Вы видите, что отеческая нежность не ослепляет меня насчет Кавказского Пленника, но, признаюсь, люблю его, сам не зная за что, в нем есть стихи моего сердца» (XIII, 372).

Связь «Кавказского пленника» с пушкинской лирикой этих лет несомненна. Настроения, какие определили характер Пленника, легли в основу элегии «Погасло дневное светило» (1820). Элегия отражала состояние духа Пушкина в связи с происшедшей переменой его жизни, о чем он писал Вяземскому незадолго перед своим отъездом из столицы: «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих; авось полуденный воздух оживит мою душу» (XIII, 15):

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей,
Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгарались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.

(II, 146)

Ср. в «Кавказском пленнике»:

В Россию дальный путь всдет,
В страну, где пламенную младость
Он гордо начал без забот;
Где первую познал он радость,
Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье...

(IV, 95)

Поэзия «Кавказского пленника» создавалась на основе сложного сочетания двух основных аспектов поэмы — лирического отношения к красочной кавказской природе и экзотике жизни диких и вольнолюбивых горцев и столь же лирического отношения к чрезвычайно близким авторскому самосознанию переживаниям героя.

В воспроизведении картин кавказской природы Пушкин имел предшественников в лице Державина и Жуковского. Державин создавал традиционный образ Кавказа, который можно было бы нарисовать, и не побывав там:

... Как с ребр там страшных гор лиясь
Ревут в мрак бездн сердиты реки;
Как с чел их с грохотом снега
Падут, лежавши целы веки;
Как серны, вниз склонив рога,
Зрят в мгле спокойно под собою
Рожденье молний и громов.¹⁷

Более индивидуализирована и приурочена к определенной местности картина, нарисованная Жуковским:

И вдалеке перед тобой,
Одеты голубым туманом,
Гора вздымалась над горой,
И в сонме их гигант седой,

¹⁷ Державин, Сочинения, ч. II, СПб., 1808, стр. 88.

Как туча Эльбрус двуглавою.
Ужасною и величавою
Там все блистает красотой...¹⁸

Достаточно сравнить с этими картинами Кавказа картину, нарисованную Пушкиным, чтобы увидеть, какой огромный шаг в изображении природы, в частности природы кавказской, сделала русская поэзия в «Кавказском пленнике»:

В час ранней, утренней прохлады
Вперял он любопытный взор
На отдаленные громады
Седых, румяных, синих гор.
Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков,
И в их кругу колосс двуглавый,
В венце блистая ледяном,
Эльбрус огромный, величавый,
Белел на небе голубом.

(IV, 98)

У Державина, столь любившего яркие краски и с таким искусством живописавшего ими, в приведенном описании они полностью отсутствуют. Вместо них — общепринятые определения и эпитеты: ужасы природы, страшные горы, мрачные бездны. У Жуковского, также повторившего общеизвестные слова об ужасной и величавой красоте кавказской природы, появляются свежие эпитеты: голубые туманы, Эльбрус седой и двуглавый.

Насколько более яркой, величественной и впечатляющей представляется нарисованная Пушкиным картина «седых, румяных, синих гор» и среди них белеющий на голубом небе Эльбрус в своем блистающем ледяном венце.

Как точны и конкретны эти описания, показывает сопоставление их со строками письма Пушкина к брату: «Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и неподвижными» (XIII, 17).

Пушкиным учтено даже то обстоятельство, что вершины гор кажутся разноцветными облаками не всегда, но лишь «на ясной заре»:

В час ранней, утренней прохлады...

До какой степени Пушкин сознательно стремился в своей поэзии к наибольшей точности, говорят строки черновика его письма к Гнедичу о «Кавказском пленнике»: «Местные краски верны, но понравятся ли читателям, избалованным поэтическими панорамами Байр<она> и Валь<тера> Ск.<отта>, я боюсь и напомнить об них своими бледными рисунками — сравнение мне будет убийственно» (XIII, 372).

Другое пушкинское письмо к нему же объясняет это обстоятельство тем, что он для большей точности описаний сознательно поставил своего героя в ту же обстановку, в которой жил на Кавказе и сам. «Сцена моей поэмы, — писал он, — должна бы находиться на берегах шумного Терека, на границах Грузии, в глухих ущелиях Кавказа — я поставил моего героя в однообразных равнинах, где сам прожил два месяца — где возвышаются в дальнем расстоянии друг от друга 4 горы, отрасль последняя Кавказа» (XIII, 28).

«Южные» поэмы Пушкина, в первую очередь «Кавказский пленник», оказали сильнейшее воздействие на складывавшийся в то время жанро-

¹⁸ В. А. Жуковский, Сочинения, т. I, СПб., 1878, стр. 322.

вый тип русской романтической поэмы. «Кавказский пленник» вызвал десятки подражаний. Через эти подражания «популяризировалась пушкинская поэтическая система, которая таким образом внедрялась в литературу и передавалась позднейшим поколениям».¹⁹

Тем самым намечался путь от романтических поэм Пушкина к таким значительным явлениям поэзии, как «Чернец» Козлова, «Эда» Баратынского, «Войнаровский» Рылеева. Отправляясь от созданной Пушкиным структуры романтической поэмы, Рылеев обогатил ее историческим содержанием, что имело несомненно новаторский характер.

«Кавказский пленник» намечал и более далекие линии развития русской поэзии. Говоря об успехе поэмы среди молодых людей, видевших в ее герое «более или менее, свое собственное отражение», Белинский заметил, что «все это — черты героев нашего времени» (VII, 375). Свое замечание он сделал уже тогда, когда сама формула «герой нашего времени» приобрела определенный и конкретный смысл. Тем самым Белинский, основываясь на содержании пушкинского творчества уже раннего периода, с поразительным чувством социальности и историзма намечал пути развития в русском обществе 20—40-х годов в высшей степени характерного для времени типа, который вскоре получит родовое и не вполне удачное наименование «лишнего человека».

Если вспомнить ту параллель, какую Пушкин провел между образом своего Пленника и характером Евгения Онегина в предисловии к первой главе романа,²⁰ станет ясно, что как первая южная поэма Пушкина, так и целый ряд его стихотворений этих лет находились в русле той огромной творческой работы Пушкина, которая вскоре привела его к замыслу большого романа в стихах, во вместительной и широкой раме которого, как в спокойном и плавном течении великой реки, сливаются воедино десятки рек и мельчайших ручейков, сливались и развивались темы, чувства, мысли и наблюдения как пушкинских ранних поэм, так и десятков отдельных его лирических стихотворений.

Законченная уже в Михайловском, поэма «Цыганы» должна рассматриваться в качестве одной из переходных ступеней от раннего периода пушкинского поэтического творчества, определяющегося романтизмом его южных поэм, к зрелому этапу его поэзии, ознаменованному реалистическим романом в стихах.

Эта «переходность» «Цыган» отражается на всем строе поэмы, она делает возможным сосуществование на равных правах в поэме подлинно реалистических бытовых описаний, поднятых на большую поэтическую высоту и столь же откровенно романтических черт характера героя, который

... жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой —
Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!

(IV, 184)

Поэма начинается и завершается поэтическим образом вольных и свободных птиц, улетающих в дальние и счастливые края. Этот образ появляется в самом начале поэмы, характеризуя беззаботную жизнь Алеко:

Подобно птичке беззаботной
И он, изгнанник перелетный. . .

(IV, 183)

¹⁹ Б. Томашевский. Пушкин, кн. 2. Материалы к монографии (1824—1837). Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 368.

²⁰ «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского пленника» (VI, 638).

Поэма замыкается трагическим образом оставшегося после отлета стаи раненого журавля, сопоставленного с образом отвергнутого цыганским табором Алеко.

Образ Овидия, уже вошедший в пушкинскую поэзию с ореолом поэта-изгнанника, играет значительную роль и в этой поэме. Созданный одним поэтом-изгнанником образ другого поэта-изгнанника, беспрецедентный в литературе об Овидии и, вероятно, даже не совсем соответствующий описываемой исторической действительности, наполнен таким глубоко личным, пушкинским горьким лиризмом изгнания, оваян такой теплой симпатией, проникнут таким глубоким пониманием трагизма судьбы гонимого поэта, что ответная реплика Алеко на рассказ Старика цыгана об Овидии переводит все содержание рассказанного эпизода в плоскость глубоко личных переживаний самого Пушкина и его, схожей с овидиевой личной судьбы:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава! . .
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий?
Или под сенью дымной кущи
Цыгана дикого рассказ?

(IV, 187)

Все содержание поэмы до «Эпилога» подводит читателя к мысли, что трагедия индивидуализма Алеко, хотя и разыгралась в цыганском таборе, но привнесена в его жизнь извне. Последние слова Старика, противопоставляющие высокие моральные качества вольнолюбивой цыганской общины жестокому индивидуализму Алеко, как будто бы подтверждают этот вывод. И только завершающие строки «Эпилога» опровергают это противопоставление руссоистского характера, сообщая всей поэме исключительную глубину и какую-то недосказанную законченность:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны! . . .
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

(IV, 204)

5

Утверждение и развитие реалистических начал в поэзии Пушкина середины двадцатых годов, совпавшее с переездом в «далекий северный уезд», вводили его воображение от романтических фонтанов и роз Бахчисарая к простым картинам северной русской природы и живому образу провинциальной девушки

С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.

(VI, 167)

Новое отношение к поэтическому творчеству, к какому Пушкин подходил в это время, может быть охарактеризовано как решительный поворот к воспроизведению в поэзии всего богатства и разнообразия объективного мира.

Это новое отношение к поэзии почти демонстративно было утверждено в одном из первых больших пушкинских стихотворений этого периода —

«Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824),²¹ явившемся исключительно смелой декларацией отхода от лирического субъективизма романтических южных поэм и обращения к реалистическим картинам и образам объективного мира в пушкинском романе в стихах.²² В этом стихотворении Пушкин нарисовал образ поэта, который на протяжении своей беседы с книгопродавцом прodelывает знаменательную эволюцию от принципиального обоснования необходимости полного и гордого отъединения поэта от общества до признания закономерности в существующих условиях формулы —

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

(II, 330)

Однако ограничение содержания «Разговора» лишь поэтическим обоснованием этой сознательно заостренной формулы значительно сужает идейный смысл стихотворения, носящего характер подлинного эстетического манифеста, открыто провозглашающего новое отношение Пушкина к поэтическому творчеству. Переведенный в тональность нарочито делового, к тому же прозаического языка ответ поэта книгопродавцу («Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.») находится в том же русле пушкинских размышлений об отношении поэта к действительной жизни, какие нашли свое выражение в «Отрывках из путешествия Онегина»:

Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья...

... Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых...

(VI, 200)

Так перед Пушкиным открывались широкие, почти необозримые возможности и перспективы поэтизации совершенно конкретной и живой окружающей его действительности, из которой процветут и тончайшая лирика михайловских роц и склонов тригорских холмов, и поэзия ганнибаловских предков («Как жениться задумал царский арап...»), и лирика дружбы, овейная горьким лиризмом изгнания («19 октября»), и поэзия деревенских вечеров («Зимний вечер»), и вся любовная лирика этих лет, от полушутливых-полусерьезных признаний до таких шедевров мировой поэзии, как стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье»).

Создававшийся в поэзии Пушкина лиризм деревенского изгнания в соединении с горьким осознанием его несправедливости был настолько художественно глубок, что приобретал качества огромного обобщения, с исключительной силой утверждавшего правоту и необходимость борьбы с любыми враждебному человеку силами. Опубликованная в год казни декабристов «Вакхическая песня» прозвучала как мощный призыв к бодрости, полный горячей веры в неизбежную победу света над тьмой:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет

²¹ По форме — развитие западноевропейской традиции, сказавшейся, в частности, в диалогическом прологе к «Фаусту» Гёте («Vorschpiel auf dem Theater»).

²² «Разговор» был предпослан в качестве вступления к отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина» (1825).

Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

(II, 420)

Вершинным моментом этой пушкинской лирики изгнания является «19 октября» — стихотворение, намечающее многие мотивы последующей пушкинской поэзии.

Вспоминая отдельно о каждом из своих ближайших товарищей по Лицею, Пушкин обращается ко всем друзьям с общим приветствием, приобретающим характер утверждения высокого братского союза друзей — единомышленников по духу:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен...
... Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

(II, 425)

Если учесть то содержание, какое Пушкин вкладывал в формулу «святого братства», и политический смысл формулы «лицейского духа», пущенной в обиход Булгариным, то определенная направленность этой строфы становится очевидной.

Воспоминания о двух товарищах-поэтах — Дельвиге и Кюхельбекере — подводят Пушкина к раздумьям о сущности прекрасного, важным для понимания той новой эстетической системы, к какой поэт подходил в этот период:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво.

(II, 427)

Таковыми словами Пушкин определяет основные признаки высокого объективного искусства, характеризующегося утверждением примата обобщающего начала над мелочью деталей, не способствующих пониманию существа явления и подменяющих глубокое понятие современности призрачной злободневностью.

Одним из примеров этого стремления к обобщенности поэтического творчества, когда частное как бы растворяется в общем, а индивидуальное — в общечеловеческом, не теряя при этом качеств и свойств неповторимой личности художника, может быть названо стихотворение «К ***» («Я помню чудное мгновенье», 1825).

Предшествовавшая любовная лирика Пушкина в целом довольно конкретна. Ряд стихотворений явно соотносится с определенными жизненными ситуациями («Простишь ли мне ревнивые мечты», 1823; «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла», 1824; «Прощай, письмо любви! прощай: она велела», 1825). На этом фоне предельная обобщенность стихотворения «Я помню чудное мгновенье» бросается в глаза. Она определяет и всю структуру стихотворения, перенося центр смысловой тяжести с образа мимолетного виденья на момент пробуждения души поэта. Вместе со всем этим стихотворение является непревзойденным по художественному совершенству и глубине чувства гимном любви к определенной и конкретной женщине, оказавшейся в состоянии внушить поэту такое чувство.

Столь же огромное обобщение лежит в основе и замечательного цикла «Подражаний Корану», созданного полугодом ранее.

Отправляясь в своих «Подражаниях» от уже существовавшей в русской поэзии традиции переложения священных книг так называемым «библейским слогом», представленной такими замечательными для своего времени образцами этого жанра, как некоторые строфы «Парафразиса вторых песни Моисеевы» Тредиаковского —

Вонми, о! Небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь, я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вещания на доли.²³

а также от известных опытов декабристских поэтов по применению «библейского слога» для создания поэзии высокой гражданственности, Пушкин в то же время обогащал воспроизводимый им стиль восточной торжественно метафорической речи и другими стилистическими мотивами, не свойственными мусульманской религиозной традиции, сплавливая с поразительным искусством эти отличные друг от друга стилиевые тенденции в единый драгоценный слиток и поднимаясь при этом до исключительных высот поэзии. Одним из его предшественников в поэтическом воспроизведении мотива песчаной пустыни, путника и его коня (у Пушкина — ослицы) был Жуковский в стихотворении «Песнь араба над могилой коня», написанном редким и своеобразным размером (четырёхстопный амфибрахий).

Для IX «Подражания» Пушкин повторил этот размер, укоротив восьмистроочную строфу Жуковского (аа ВВ сс ДД) на два стиха и создав строфу более легкую и стройную (аа ВВ сс).

Эта строфа осталась в русской поэзии и была повторена Лермонтовым в «Трёх пальмах». Но какая разница между этими, почти аналогичными по сюжету стихотворениями!

Пушкин рассказывает о чуде, совершившемся в пустыне и вдохнувшем в душу путника новые силы для продолжения пути:

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось;
Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладез наполнен прохладой и мглой.

... И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

(II, 357)

Лермонтовское стихотворение, написанное уже в новую эпоху, полную ощущения трагизма жизни и ее безнадежности, рисует разительно противоположную судьбу трёх пальм и ключа под ними:

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит,
Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним.²⁴

Глубочайшее проникновение Пушкина не только в характер восточной поэзии вообще, но и в самый дух исламизма привело к тому, что его «Подражания», порой почти неузнаваемо трансформируя подлинник, несравненно ближе к нему по духу воспроизведения характерных черт народов, создавших его, чем многие, даже самые точные переводы.

²³ Тредиаковский, Сочинения, т. I, СПб., 1849, стр. 342.

²⁴ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, стр. 126.

Перелагая в стихи некоторые суры Корана, Пушкин не стремился к точности воспроизведения оригинала, часто далеко отходя от него и порою используя его лишь как средство воспроизведения собственных мыслей и переживаний.

Поразительна сила изображения поединка могучего гения тьмы с богом и победа последнего в четвертом «Подражании». Обобщающая мощь стихотворения настолько велика, что при чтении его совершенно пропадают какие бы то ни было религиозные ассоциации, уступая место представлению о непрерывной борьбе света с тьмой и неизбежной победе первого, знаменующей торжество человеческого разума над темными силами жизни, как об этом сказано в «Вакхической песне».

Таков конец и первого «Подражания», имеющий несомненно глубоко личный характер и в какой-то степени намечающий пути к последующему «Пророку» (1826).

Непосредственным стимулом к написанию «Пророка» явилось, как можно думать, душевное состояние Пушкина, связанное с известием о казни руководителей восстания.²⁵ Образная система стихотворения выростала из предшествовавшей пушкинской лирики периода его работы над «Подражаниями Корану». В первом стихотворении этого цикла уже намечена тема пророка, посланного богом для утверждения высшей истины. Бог говорит человеку:

Не я ль в день жажды наполни
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедай.

(II, 352)

Образ путника в пустыне также уже присутствует — в «Желании славы»:

... Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне.

(II, 392)

и в IX «Подражании Корану»:

И путник усталый на бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал.
В пустыне блуждая три дня и три ночи...

(II, 356)

Оба эти мотива — томящегося жаждой путника в пустыне и пророка, одаренного могучей властью над умами, — объединялись воедино в новом стихотворении, где путник, томимый уже духовной жаждой, превращался в пророка, способного жечь сердца людей глаголом высшей правды.

В пушкинской поэзии последекабрьских лет «Пророк» занимает исключительно важное место. В условиях наступившей реакции он приобретал характер смелой общественной декларации, возлагая на поэта священную обязанность быть глашатаем правды и высшей справедливости:

И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,

²⁵ Декабристы были повешены 13 июля 1826 г. «Пророк» был написан между 24 июля и 3 сентября того же года.

Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

(III, 30)

Через пятнадцать лет, в новых, еще более тягостных условиях русской жизни, Лермонтов создает одноименное, глубоко трагическое стихотворение, в котором показывает страшную судьбу одаренного всеведением пророка:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.
Провозглашать я стал любви
И правды чистыя ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено камня.²⁶

С казнью декабристов связано и другое пушкинское стихотворение — «Арион», написанное на третий день после первой годовщины этого события. Пушкин изменил ситуацию античной легенды о певце, потерпевшем кораблекрушение и вынесенном дельфином на берег. Пушкинский певец окружен на челне друзьями. Плавающие дружно стремятся к единой цели, направляемые уверенной рукой «кормщика умного». Певец пел песни, полные веры в торжество общего дела. Эти же песни он продолжает петь и после чудесного спасения:

Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

(III, 58)

До какой степени устойчивым в сознании Пушкина был этот образ разгромленного движения, его участников, и среди них самого поэта (челн—буря—певец) свидетельствует ряд его повторений в стихотворениях, на первый взгляд не имеющих прямого отношения к данной ситуации, например, в «Акафисте Екатерине Николаевне Карамзиной» (1827):

Земли достигнув наконец,
От бурь спасенный провиденьем,
Святой владычице пловец
Свой дар несет с благоговеньем...

(III, 64)

в переведенном из А. Шенье в том же году стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая»:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,
Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

(III, 66)

С образом грозового вихря связано и во многом до сих пор загадочное стихотворение «Аквилон»,²⁷ помеченное в белой рукописи и в первопечатном тексте, может быть, умышленно 1824 г., но явно связанное с трагическими событиями следующего года. Оно было доработано в 1830 г.,

²⁶ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, стр. 212.

²⁷ Аквилон (греч.) — сильный ветер, возникающий на больших водных просторах.

а напечатано лишь в январе 1837 г. Столь длительный промежуток между созданием стихотворения и его опубликованием говорит об особой осторожности поэта.

О какой-то неясной связи стихотворений «Аквилон» и «Арион» свидетельствует то, что Пушкин соединил их вместе в одной из своих позднейших записей, назначение которой недостаточно ясно:

[Зачем ты бурн(ый Аквилон)]
[Нас было много (на челне)].²⁸

Как и в «Арионе», в «Аквилоне» говорится о промчавшемся разрушительном вихре:

Но ты поднялся, ты взыграл,
Ты прошумел грозой и славой —
И бурны тучи разогнал,
И дуб низвергнул величавый, —

при этом в том и в другом стихотворении описание бури и грозы завершается образом солнца:

Пускай же солнца ясный лик
Отныне радостью блистает,
И облачком зефир играет,
И тихо выблется тростник.

(II, 365)

О значительности содержания стихотворения говорит и то, что промчавшийся вихрь прошумел не только грозой, но и славой.

Атмосфера последекабрьских лет отразилась и в стихотворении «В степи мирской, печальной и безбрежной» (1827), где, по-видимому, можно усматривать связь с посланиями поэта, поддерживавшими дух изгнанников:

Кастальской ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ — холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

(III, 57)

Особенную остроту в условиях подекабрьской действительности приобрела проблема ценности человеческой личности, места человека в мире, его права на жизнь и права на его жизнь со стороны другого человека. Воплощением этих проблем в образах поэзии явилось стихотворение «Анчар». Написанное в 1828 г., оно впервые было напечатано лишь четыре года спустя. Так Пушкин почти всегда поступал с произведениями, особенно близко соотносившимися с современностью.

«Анчар» — одно из высших достижений мировой лирической поэзии. Поразительна сила и глубина этого стихотворения, соединенные с предельной сжатостью словесного выражения.

Знакомство с рассказом о некоем ядовитом дереве, растущем на острове Ява, явилось первоначальным импульсом к замыслу стихотворения.²⁹ Именно к замыслу, потому что на пути от него к окончательному воплощению в художественных образах сухие фактические данные о древе яда,

²⁸ См.: Рукою Пушкина. Изд. «Academia», М., 1935, стр. 279.

²⁹ В основном это статья голландского врача Ф. Фурша, напечатанная в декабрьском номере английского журнала «London Magazin» за 1783 г.; сильно сокращенный перевод ее на русский язык трижды воспроизводился в русских журналах: «Детское чтение для сердца и разума», 1786 г. (ч. VII, стр. 101—109); второе издание этого журнала в 1819 г. (ч. VII, стр. 43—53); журнал «Муза» за 1796 г. (ч. III, стр. 183—186). Вероятность знакомства Пушкина с рассказом Фурша через русские журналы вполне допустима.

имевшиеся в журналах, приобретали в сознании Пушкина иной смысловой оттенок, превращаясь в систему образов поразительной силы и глубины.

Чтобы представить ту психологическую почву, которая обусловила особенности интерпретации Пушкиным журнального рассказа об осужденных на смерть преступниках, которым предоставлялась возможность использовать последний шанс к спасению путем похода к ядовитому дереву за ядом для боевых стрел, необходимо уяснить тот комплекс мыслей, переживаний и настроений людей пушкинского круга, какой определял их восприятие действительности первых последекабрьских лет.

Это было ощущение гнетущей внешней силы, которая влечет людей на гибель и с которой нет сил бороться. Несоответствие «необъятной силы правительства» и «ничтожности средств» восставших явилось, как писал Пушкин в Записке «О народном воспитании» (1826), трагической «необходимостью», непреодолимой в существовавших условиях.

Это явилось психологической почвой, обусловившей образную систему стихотворения, потрясающего по силе проявления пушкинского гуманизма в его самом высшем и просветленном виде.

Стихотворение трагично по существу. Трагизм создается тремя моментами. Первый заключается в том, что к дереву яда, к которому «и птица не летит», человек посылает другого, равного ему человека одним «властным взглядом».

Второй момент состоит в том, что посланный человек безропотно выполняет приказ другого человека.

Третий момент определяется тем, что владыка, пославший равного себе человека на гибель всемерно умножил и усилил содеянное зло, расослав яд широко вокруг.

Открытое авторское сочувствие рабу, обреченному на гибель,³⁰ составляет психологическую основу стихотворения.

6

20-е годы отмечены началом нового этапа поэтического развития Пушкина, когда его поэзия начинает обогащаться, углубляться и приобретать иное качество в связи с тем принципом художественного историзма, который с этого времени интенсивно развивается в ней и дает себя знать все сильнее и сильнее от произведения к произведению.

«Песнь о вешем Олеге» (1822) — едва ли не первое произведение Пушкина, которое было написано им в результате изучения подлинного исторического источника. В противоположность сухому изложению Карамзиным подчеркнута «басенного» события³¹ пушкинская «Песнь» уже названием своим создает впечатление летописно-былинного характера повествования.

«Песнь о вешем Олеге», несмотря на легендарный характер описанного в ней события, в высшей степени исторична, исторична в лучшем значении этого слова, ибо она передает характер и колорит седой славянской древности с таким художественным совершенством, что, несмотря на всю свою историческую условность, она надолго определила представление ряда поколений о временах незапамятной славянской древности.

³⁰ Ср. в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» (1834):

... Давно, усталый раб, замыслил я побег...
(III, 330)

³¹ Н. М. Карамзин. О случаях и характерах в Российской Истории, которые могут быть предметом Художеств. «Вестник Европы», 1802, ч. VI, декабрь, № 24, стр. 294.

При всем том «Песнь» полна глубокого лиризма. Ответ Кудесника Олегу:

«Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеской дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен...»
(II, 243)

в какой-то мере отражал состояние духа и самого автора периода его ссылки. Опасаясь невыгодного для себя впечатления от этих строк и применения их к личности автора, Пушкин дал указание брату и Плетневу, подготовлявшим к печати его первый сборник: «NB. в песни о вещем Олеге строфа Волхвы не боятся и пр. должна быть вся означена «.....». ³² Это ответ кудесника, а не мои рассуждения». ³³

Использование исторических сюжетов для проведения тех или иных аналогий с современностью было одним из излюбленных приемов поэтики классицизма, но там оно вело в конечном счете к элементарной аллегории. Именно так — как естественная для раннего этапа поэтического развития Пушкина дань традициям классицизма — воспринимается в стихотворении «К Лицинию» (1815) едва прикрытая подзаголовком (с латинского), но в то же время прямая и откровенная аналогия истории Рима времен рабства с крепостнической Россией:

Свободой Рим возрос — а рабством погублен.

(I, 113)

Сходное с этим использование исторических событий в целях проведения тех или иных параллелей с современностью, с той лишь разницей, что аллегория здесь более замаскирована исторически верным воспроизведением некоторых подлинных фактов французской революции, имело место и в отделенном десятилетием стихотворении «Андрей Шенье» (1825).

Работая над этим стихотворением, Пушкин в изображаемые им события Французской революции привносил свои думы о русской действительности, а говоря о судьбе самого Шенье, ³⁴ невольно привносил в ее характеристику некоторые мысли о своей собственной судьбе. ³⁵ Поэтому стихотворение приобретало отчасти зашифрованный характер, и, посылая его Вяземскому (в июле 1825 г.), Пушкин имел основание написать: «Читал ты моего А. Шенье в темнице? Суди об нем, как езуит — по намерению» (XIII, 188).

Такие строки, как вложенная в уста Шенье гневная филиппика по адресу Робеспьера: ³⁶

³² Кавычки.

³³ Рукою Пушкина, стр. 230.

³⁴ Слова Шенье:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?

(II, 400)

³⁵ Ср. лирическое отступление в I главе «Евгения Онегина»:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

(VI, 28)

³⁶ А. Шенье был в антиякобинском лагере.

... Пей нашу кровь, живи, губя:
 Ты все пигмей, пигмей ничтожный.
 И час придет... и он уж недалек:
 Падешь, тиран! Негодованье
 Воспрянет наконец. Отечества рыданье
 Разбудит утомленный рок —
 (II, 401)

— в условиях повышенного общественного самосознания последнего предекабристского года свободно могли восприниматься и как адресованные непосредственно Александру I. Получив известие о смерти последнего, Пушкин писал П. А. Плетневу: «Душа! Я пророк, ей-богу пророк! Я Андрея Шенье велю напечатать церковными буквами во имя отца и сына etc» (XIII, 249).

Характер аллюзий, возбуждаемых стихотворением, виден из того, что не пропущенные цензурой места стали распространяться в списках под заглавием «На 14 декабря». Прямое соответствие с недавними событиями видели в стихах:

О горе! о безумный сон!
 Где вольность и закон? Над нами
 Единый властвует топор.
 Мы свергнули царей. Убийцу с палачами ³⁷
 Избрали мы в цари. О ужас! о позор!
 (II, 398)

Подлинный же историзм в искусстве, по словам Пушкина, заключается в умении художника изображать историческую действительность таким образом, когда «не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие» говорят в произведении, «но люди минувших дней, умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (XI, 181).

К этому художественному историзму Пушкин шел через создание исторической трагедии «о многих мятежах», «о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве».

Приступая к работе над трагедией, Пушкин пересматривал, продумывал и расценивал все известные ему основные драматургические системы.³⁸ Особенное его внимание привлекла драматургия Шекспира.

В шекспировской драматургии Пушкин видел строгую и законченную систему, где все частности обусловлены одной общей идеей, определенным отношением к миру, обществу, человеку.

Следует учитывать при этом, что распространенная в то время формула «система Шекспира» и самим Пушкиным, и его современниками употреблялась не только для обозначения индивидуальной творческой манеры Шекспира, но и как формула новой драматургии, освобожденной от стеснительных оков классицизма. Важно отметить также, что «законы драмы шекспировой» Пушкин расценивал как законы народной драмы: «...признаюсь искренно, — писал он, — неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, — а не придворный обычай трагедий Расина» (XI, 141).

Основную особенность драматургии Шекспира Пушкин видел в том, что характеры героев его трагедий раскрываются под воздействием окружающих их и влияющих на них обстоятельств.

³⁷ Т. е. Робеспьера и Конвент.

³⁸ В письме к брату 14 марта 1825 г. Пушкин просил выслать ему «Sismondi (litterature) de Schlegel (dramaturgie)». Также внимательно читал он статью Гизо, предпосланную французскому изданию Шекспира (1821) и содержащую характеристику основных особенностей шекспировской драматургии.

В процессе работы над «Борисом Годуновым» перед Пушкиным вставала сложнейшая художественная задача создания произведения, основанного не столько на судьбе заглавного героя, сколько на тесно связанной с нею судьбе народа и государства.

Народ в пушкинской трагедии — реальное лицо, наделенное собственным голосом, имеющее сложный и противоречивый характер, раскрывающийся на протяжении пьесы в зависимости от обстоятельств.

Одна из особенностей раскрытия характера народа в пушкинской трагедии состоит в том, что настроения его передаются не столько непосредственно массовыми сценами, сколько отношением к происходящему отдельных его представителей.

Это во многом соответствовало представлениям о народе, характерным для дворянской революционности вообще. «Народ в совокупности, — писал декабрист Е. П. Оболенский, — не имеет ясного понятия о том, что он чувствует — добро или зло. В массе его ощущений он чувствует то, что относится до него лично, — и совокупность этих ощущений, более или менее ясных, составляет то, что мы называем общим народным голосом, но еще не мнением народным, выражение которого требует большего или меньшего ясного понимания и суждения и умственного развития, не всегда доступного массе».³⁹

Одним из выразителей этого мнения народного в пушкинской трагедии является летописец Пимен. Много переживший, умудренный годами, страданием и думами, Пимен в состоянии подниматься в своих суждениях до значительных обобщений. Поэтому его слова о Борисе:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли —

(VII, 21)

звучат с огромной силой народного гнева и воспринимаются как отзвук грозного «мнения народного» о царе-преступнике. В этом отношении чрезвычайно характерен акцентированный в трагедии антигодуновский культ младенца Димитрия, созданный народом и направленный непосредственно против Бориса. Ненависть к Годунову, противопоставляемая идеалу высшей моральной чистоты, воплощенной в народном сознании в образе младенца-мученика, развязывает в трагедии страшную в своей мощи народную силу. «Димитрия воскреснувшее имя» становится синонимом освобождения от тягот Борисова царствования. Народ, ненавидящий Годунова, начинает поддерживать Самозванца, принявшего имя убитого царевича: «Он именем ужасным ополчен».

В одной из финальных сцен трагедии народ уже превращается в активную силу истории, выдвигая из своей массы глашатая — мужика, бросающего с высоты церковного амвона мятежный клич, решивший судьбу династии Годунова:

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

(VII, 96)

Но буря, развязанная народом пронеслась, ничего не изменив в его судьбе. Его положение осталось тем же.

Знаменитое окончание трагедии — «Народ безмолвствует» — было осуществлено Пушкиным значительно позднее, при подготовке трагедии к печати. Осуществляя это издание «под своей личной ответственностью»,⁴⁰

³⁹ Декабристы и их время, т. I. М., 1927, стр. 197.

⁴⁰ См. письмо Бенкендорфа к Пушкину от 28 апреля 1830 г.

Пушкин не мог пройти мимо некоторых замечаний цензора III отделения, которому было поручено в 1826 г. рецензирование трагедии. В частности, цензор указал на одно место, которое «предосудительно в политическом отношении: народ привязывается к самозванцу именно потому, что почитает его отраслью древнего царского рода».⁴¹ Это замечание цензора и явилось основной причиной изменения Пушкиным окончания трагедии. В первоначальном виде она заканчивалась возгласами народа, приветствовавшего нового царя, которые могли быть истолкованы в том смысле, что «народ привязывается к самозванцу».

Изменяя окончание трагедии, Пушкин воспользовался формулой «безмолвия народа», часто применявшейся Карамзиным.⁴² Имеется в его «Истории» и формулировка, прямо соответствующая задаче, стоявшей перед Пушкиным: «... и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса».⁴³

Однако в контексте пушкинской трагедии формула «народ безмолвствует» приобретала совершенно иное звучание по сравнению с ее функцией в тексте карамзинской «Истории».⁴⁴

Будучи осмыслена во всем контексте трагедии, она не только не вступила в противоречие со всей ее исторической концепцией, но, наоборот, придала всему произведению еще более глубокий социально-философский смысл. В «Былом и думах» Герцен следующим образом определял соотношение социальных сил в последекабрьский период: «Под этим большим светом безучастно молчал большой мир народа; для него ничего не переменилось, — ему было скверно, но не сквернее прежнего, новые удары сыпались не на его избитую спину. Его время не пришло».⁴⁵

Утверждение высокого морального начала увидел в окончании пушкинской трагедии Белинский. «В этом безмолвии народа, — писал он, — слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...» (VII, 534). Известно, что Ленин применил пушкинскую формулу «безмолвие народа» для характеристики назревавшей активности народных масс в период первой русской революции.⁴⁶

Создавая свою трагедию, Пушкин обращался к ряду памятников древнерусской письменности, чтобы уловить особенности языка того времени и воссоздать его во всем правдоподобии. Оставила заметный след в пушкинской трагедии и та крестьянская речевая стихия, которая окружала поэта в Михайловском. На этой основе Пушкин оказался в состоянии передать и глубоко интеллектуальный язык летописца Пимена, и благодушную речь Патриарха, и многословие недалекого Игумена, и нервную, болезненную, сбивчивую речь Юродивого, и яркую, пересыпанную острыми словечками и церковными текстами речь Варлаама, и великолепную, выдержанную от первого до последнего слова речь царя Бориса.

Все это, вместе взятое, приводило к изумительной исторической правдоподобности языка трагедии в целом, а это в свою очередь обуславливало убедительность ее основной историко-социальной концепции.

⁴¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. ф. 244, оп. 16, № 10.

⁴² Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. X, 1824, стр. 233, т. XI, 1824, стр. 21, 192 и др.

⁴³ Там же, т. XI, стр. 109.

⁴⁴ См.: М. П. Алексеев. Реплика Пушкина «Народ безмолвствует». «Русская литература», 1967, № 2, стр. 36—58.

⁴⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 38. — Выделено Герценом.

⁴⁶ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 208.

Вершинными этапами на пути укрепления принципа историзма в поэзии Пушкина были «Полтава» — историческая поэма, овеянная духом современности, и «Евгений Онегин» — роман о современности, понятой исторически.

«Полтава» занимает срединное положение между циклом романтических поэм Пушкина и его последующими крупными стихотворными произведениями, отмеченными печатью зрелого реализма. Это обуславливает и некоторые особенности ее композиции и стиля. Явственным романтическими чертами наделен образ Мазепы:

Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим. . .

Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него.

(V, 25)

Неорганичность для пушкинской поэзии конца 20-х годов, когда были уже написаны семь глав «Евгения Онегина», подобной трактовки художественного образа закономерно приводила к возможности применения широкого распространённых в поэтике классицизма и романтизма приемов раскрытия переживаний и замыслов героя с помощью беседы его с наперсником. Именно такой характер носит ночной разговор Мазепы с Орликом накануне Полтавского сражения:

«Нет, вижу я, нет, Орлик мой,
Поторопились мы нектати:
Расчет и дерзкой и плохой,
И в нем не будет благодати.
Пропала, видно, цель моя.
Что делать? Дал я промах важный:
Ошибся в этом Карле я.
Он мальчик бойкой и отважный. . .

. . . Но не ему вести борьбу
С самодержавным великаном. . .»

(V, 53)

Совершенно очевидно, что такой образ не мог занять место центрального героя поэмы. Не могла занять этого места и Мария, характер которой не выявлен совсем. Не является центральным героем поэмы и Кочубей, также почти не раскрытый как характер.

Поэма, таким образом, в полном и прямом смысле этого слова, явилась поэмой без героя. Пришел к этому Пушкин не сразу. Начало первой песни характеризуется стремительностью в развитии первоначально намеченной сюжетной линии. Уже в первых строках описываются богатство и слава Кочубея. Тотчас же указывается и на то, что не этими богатствами гордится он, но — красавицей дочерью, к которой безуспешно сватаются лучшие женихи Украины и России. И — неожиданный поворот сюжета:

Всем женихам отказ — и вот
За ней сам гетман сватов шлет.

(V, 20)

Сюжет обостряется отчетливо проведенным противопоставлением красоты юной Марии и старости гетмана:

Он стар. Он удручен годами,
Войной, заботами, трудами;
Но чувства в нем кипят, и вновь
Мазепа ведает любовь.

(V, 20)

После краткого рассказа о негодовании родных по поводу сватовства старика к своей крестнице, новый и еще более неожиданный поворот сюжета — бегство Марии из родительского дома к Мазепе:

... Целые два дня
То молча плача, то стенья,
Мария не пила, не ела,
Шатаясь, бледная как тень.
Не зная сна. На третий день
Ее светлица опустела.

(V, 21)

Это — кульминационный момент в развитии первоначально намеченной сюжетной линии. Далее она продолжает развиваться все более и более вяло, уступая место новому сюжетному повороту, определяющемуся моментом вторжения шведских войск в Россию и противопоставлением двух новых образов — Карла XII и Петра.

Оживлению первоначально намеченного сюжета уже не могут помочь ни мотив мщения Кочубея, ни общинничество Искры, ни введенный в это время образ безымянного казака, безответно влюбленного в Марию, отводящего Петру донос Кочубея и покушавшегося потом на жизнь Мазепы в решающий момент Полтавского сражения. Все внимание читателя полностью поглощено теперь развитием второй сюжетной линии — борьба Петра с Карлом за Россию. Поэма становится подлинной национальной эпопеей, апофеозом русской народной истории. Стиль ее разительно меняется, приобретая возвышенную торжественность и твердость, с пробивающимися иногда ломоносовско-державинскими отзвуками. В то же время он сохраняет все характерные и определяющие черты — не ломоносовского, и не державинского, а пушкинского поэтического стиля, объединяющего в единое целое далекое прошлое и недавнее настоящее, и вскрывающего историческую закономерность в аналогичной судьбе двух захватчиков — шведского короля и французского императора, — и в победе над ними русского народа, гений которого персонафицирован в могучем и подлинно народном образе Петра.

Противопоставление двух образов — «героя Полтавы» Петра и «венчанного славою бесполезной» Карла — красной нитью проведенное через всю поэму, ярко подчеркнуто стилистически в картине Полтавского боя. Сила, стремительность и вдохновение Петра переданы короткими и энергичными предложениями, вызывающими почти чувственное представление о могучем и неудержимом стремлении вперед:

... Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.

Иными художественными средствами — развернутыми и распространенными предложениями, создающими впечатление медлительности, нерешительности и неуверенности в исходе предстоящего сражения, — рисуется образ Карла:

И перед синими рядами
Своих воинственных дружин,
Несомый верными слугами,
В качалке, бледен, недвижим,
Страдая раной, Карл явился,
Вожди героя шли за ним. . .

Спасая жизнь бегством, он забывает о своей ране, а верные слуги, совсем недавно несшие его, недвижимого, в качалке, сейчас только-только поспевают за ним:

Опасность близкая и злоба
Даруют силу королю.
Он рану тяжкую свою
Забыл. Поникнув головою,
Он скачет, русскими гоним,
И слуги верные толпою
Чуть могут следовать за ним.

(V, 56, 57, 60)

Историческое значение дела Петра, осуществленного им в Полтавском сражении, подчеркивается приравнением его к труду пахаря, обрабатывающего свою пашню:

Как пахарь, битва отдыхает.

И в этом отношении не противоречит созданной картине пир Петра, угощающего после тяжелого ратного дела «своих вождей, вождей чужих», как заслуженный отдых и трапеза после напряженного труда.

Глубокое осмысление исторических событий прошлого в свете современности было поэтическим завоеванием Пушкина исключительно большого значения. Оно оплодотворяло не только последующее развитие исторической темы в русской поэзии — от «Медного всадника» до «Возмездия» Блока, но и в русской прозе — от «Капитанской дочери» до гениальной эпопеи Л. Толстого.

Глубоким проникновением в ход исторического процесса отмечено послание «К вельможе» (1830), о котором Белинский заметил, что все, вместе взятые, сочинения Державина не выражают в такой полноте русского XVIII в., как одно это пушкинское стихотворение. Создавая его, Пушкин действительно как бы вошел в атмосферу XVIII в. — и русского, и западноевропейского. В это время П. А. Вяземский работал над своей книгой о Д. И. Фонвизине. По его просьбе Пушкин неоднократно беседовал с кн. Н. Б. Юсуповым, близко знавшим Фонвизина. В одном из своих писем Вяземский просил Пушкина: «Поразведай его также о Зиновьеве, бывшем министре нашем в Мадрите, и Мусине-Пушкине, нашем после в Лондоне: они были общие приятели Ф. <он> Визину» (XIV, 135). Пушкин отвечал Вяземскому, что беседовал с Юсуповым: «Он очень знал Ф. <он> Визина, который несколько времени жил с ним в одном доме. *C'était un autre Beaumarchais pour la conversation. . .*⁴⁷ Он знает пропасть его *bon-mots* да не припомнит» (XIV, 143).

Из этой переписки видно, что в беседах Пушкина с Юсуповым затрагивались вопросы, связанные с Испанией, Англией, Францией, которую Фонвизин особенно хорошо знал и подробно описывал в своей переписке. «Его письма к вельможе (граф Панин, — *Ред.*) из-за границы, — писал Белинский, — по своему содержанию, несравненно дельнее и важнее „Писем русского путешественника“ (Н. М. Карамзина, — *Ред.*): читая их, вы чувствуете уже начало французской революции в этой страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешествен-

⁴⁷ Перевод: «В разговоре это был второй Бомарше». (Вероятно, это были слова Юсупова).

ником, хотя, рисуя ее, он, как и сами французы, далек был от всякого предчувствия возможности или близости страшного переворота» (VII, 119).

Таким образом, создавая свое послание «К вельможе», Пушкин в обрисовке событий, непосредственно предварявших Французскую революцию, имел своим предшественником Фонвизина. Исключительное чувство истории позволило ему представить все эти события в ярких образах, включенных в широкую и верную поэтическую картину:

С Фернеем распротясь, увидел ты Версаль.
Пророческих очей не простирая вдаль,
Там ликовало все. Армида молодая,⁴⁸
К веселью, роскоши знак первый подавая,
Не ведая, чему судьбой обречена,
Резвилась, ветренным двором окружена.

(III, 218)

В стихотворении последовательно освещаются основные этапы Французской революции — начальные ее события («Свободой грозною воздвигнутый закон»), якобинская диктатура («И мрачным ужасом смененные забавы»), последующий захват власти Наполеоном («Преобразился мир при громах новой славы»), наконец, утверждение нового порядка во Франции как неожиданного итога революции, который вместо установления царства разума, обернулся самой прозаической буржуазной действительностью:

Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились младые поколения.
Жестоких опытов собирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах...

(III, 219)

Нарисовав такую впечатляющую картину непосредственного круговорота европейской жизни, Пушкин в личности самого Юсупова особенно выделил те его черты, которые, сохраняя индивидуальность Юсупова, становились в то же время яркой характеристикой целого поколения русского дворянства целой уходящей в историю эпохи русской жизни:

Беспечно окружась Корреджием, Кановой,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них
И видишь оборот во всем кругообразный.
Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной,
В тени порфирных бань и мраморных палат,
Вельможи римские встречали свой закат.

(III, 220)

8

Проблема историзма в поэзии Пушкина, практически сводившаяся к стремлению «воскресить минувший век во всей его истине», при ее решении непосредственно смыкалась с проблемой народности, поднятой Пушкиным на небывалую до него высоту.

Это было единственно верным путем литературного развития в новых — декабрьских — условиях русской жизни. «Каждый сознательный человек, — писал Герцен об этом времени, — видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизирован-

⁴⁸ Марья-Антуанетта.

ной. Всякая живая связь между обоими лагерями была оборвана, ее надлежало восстановить, но каким образом? В этом-то и состоял великий вопрос».⁴⁹

Поэтому путь, по которому пошел Пушкин, был единственно верным путем, так как он отвечал коренным задачам общественно-исторического развития России. «Пушкин, — писал Добролюбов, — умел постигнуть истинные потребности и истинный характер народного быта. Он присмотрелся к русской природе и жизни и нашел, что в них есть много истинно хорошего и поэтического. Очарованный сам этим открытием, он принял за изображение действительности, и толпа с восторгом приняла эти дивные создания, в которых ей слышалось так много своего, знакомого, что давно она видела, но в чем никогда не подозревала столько поэтической прелести... для нее этот стих, эти образы были светлым воспоминанием того, о чем до сих пор она не смела и думать, как о пошлой прозе, как о житейских дрязгах, от которых надобно держать себя подальше. И в этом-то заключается великое значение поэзии Пушкина: она обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства. Поэтому не должно казаться странным, что очарование нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами. В то время нужно было еще показать то, что есть хорошего на земле, чтобы заставить людей спуститься на землю из их воздушных замков».⁵⁰

Мир образов народной жизни, окружавшей Пушкина в Михайловском, и впечатления от последующих его поездок по России в 1828—1830 гг. сыграли в этом отношении исключительно большую роль. Характерные особенности русского народного склада именно с этого времени начинают с особенной силой отражаться в поэзии Пушкина. Одно за другим в его творчестве появляются такие произведения, как «Жених» (1825), «Песни о Стеньке Разине» (1826), «Всем красны боярские конюшни» (1827), «Утопленник» (1828), «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830) и другие его сказки 30-х годов. В этот ряд должна быть поставлена и незавершенная «Русалка».

Связь «Русалки» с кругом народных песен, известных Пушкину и лично им записанных, давно установлена. Эти песни рисовали яркие образы народного горя, говорили о тяжелой женской доле, о семейных и любовных трагедиях.

Сюжет «Русалки» — глубоко социален. Мимолетное любовное увлечение князя оборачивается для семьи мельника непоправимой катастрофой. В этом отношении «Русалка», раскрывающая в тяжелой жизненной трагедии простой крестьянской девушки острые социальные противоречия, присущие всему обществу, явилась серьезнейшим шагом вперед в освоении русской поэзией подлинной народности.

Сама природа, как и в «Слове о полку Игореве», принимает участие в жизни героев и как будто мстит князю за горе, какое он принес этим местам:

Что это значит? листья
Поблекнув вдруг свернулись и с шумом
Посыпались как пепел на меня.

(VII, 205)

⁴⁹ А. И. Герцен, *Собрание сочинений*, т. VII, стр. 84 и 214. (Оригинал на франц. яз.).

⁵⁰ Н. А. Добролюбов, *Собрание сочинений* в трех томах, т. I, М., 1950, стр. 106—107.

Социальная острота разыгравшейся трагедии подчеркивается достаточно определенно. Она звучит и в горьких сетованиях покинутой князем дочери мельника:

Им любо сердце княжеское тешить
Бедами нашими, а там прощай,
Ступай, голубушка, куда захочешь,
(VI, 195)

и в ответе безумного мельника на предложение князя: «Не хочешь ли пойти в мой терем»:

В твой терем? нет! спасибо!
Заманишь, а потом меня, пожалуй,
Удавишь ожерельем...
(VII, 207)

Утверждением все более и более усиливавшегося чувства близости к народу явилось стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый» (1830). Тяжесть крестьянской жизни, показанная в нем, такова, что даже смерть ребенка воспринимается только как новая тягота, которую надо поскорее стряхнуть с себя:

Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет подмышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил.
(III, 236)

Если Пушкин, нарисовав такую мрачную картину убогой жизни забитой русской деревни, не дал еще в этом стихотворении обобщающей формулы, характеризующей все стороны этой горькой жизни, то он сделал это в написанной одновременно «Истории села Горюхина», где одним названием села намечен путь русской поэзии к некрасовским нищим, голодным и разоренным деревням — Горелову, Неедову, Неурожайке-тож.

Сталь же глубокое взаимопроникновение историзма и народности при поэтическом воспроизведении духа, характера и колорита народа уже другой национальности содержится в замечательном цикле «Песен западных славян» (1834).

Художественные достижения Пушкина при этом тем более значительны, что славянский колорит большинства этих песен Пушкин мог лишь угадывать по далеко не совершенному воспроизведению некоторых из них на французском языке Проспером Мериме в его сборнике «Гузла». ⁵¹ Пушкин проделал при этом подлинную работу ученого-фольклориста, корректируя вынесенные из книги Мериме представления о народном творчестве сербов по сборнику сербских песен Вука Караджича, а также обращаясь к некоторым историческим источникам о национально-освободительной борьбе западных славян.

Дух и колорит подлинного песенного творчества западных славян был угадан и воспроизведен Пушкиным с такой глубиной и художественным совершенством, что приобрел в высшей степени обобщенный общеславянский характер: «...возьмите только его песни западных Славян, — писал Достоевский, — прочтите „Видение короля“; если вы Русский, то вы почувствуете, что это в высочайшей степени русское, не подделка под народную легенду, а художественная форма всех легенд народных, форма, уже прошедшая через сознание поэта, и главное — в первый раз нам поэтом указанная». ⁵²

⁵¹ La Gusla, ou choix de Poésies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine. Paris, 1827.

⁵² Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. X, СПб., 1883, стр. 86.

Подлинным торжеством синтеза историзма и народности в поэзии Пушкина явился его роман в стихах, решавший задачу изображения современности, осмысленной в исторической перспективе. Уже в работе над романтическими поэмами Пушкин остро ощутил почти непреодолимые трудности изображения сложного и противоречивого образа современника в рамках жанра романтической поэмы. В черновике одного из писем к Н. И. Гнедичу Пушкин тогда же писал о герое «Кавказского пленника», как бы предугадывая последующее развитие этого образа в своей поэзии: «Характер главного лица [(лучше сказать единственного лица)] (а всего-то их двое) приличен более роману, нежели поэме» (XIII, 371).

Говоря так, Пушкин имел в виду роман как жанр, принципиально отличный от романтической поэмы по своим возможностям широкого охвата действительности и глубокого проникновения в развивающиеся, сложные и противоречивые характеры действующих лиц. Это свидетельствует, с одной стороны, о том, что русский роман органически вырастал из накопленного русской поэзией опыта создания сюжетной психологической поэмы, а с другой стороны, о том, что в развитии русского литературного реализма исключительное значение имели завоевания лирической поэзии, уже наметившей реальные возможности изображения сложных и противоречивых чувств и переживаний.

Утвержденный Пушкиным в русской поэзии жанр романа в стихах решительным образом отличался от жанра романтической поэмы типа «Кавказского пленника» или «Бахчисарайского фонтана». Прежде всего это был именно роман, который, продолжая оставаться стихотворным, в то же время развивался по законам романа прозаического. Условия для этого создавались и той системой «лирических отступлений», какой Пушкин широко пользовался, создав удивительно емкую и достаточно большую строфу (14 строк), вполне достаточную для развития той или иной мысли, воспроизведения образа или картины, после чего свободно можно было переходить к совершенно другой теме.

Так, дав в одной из строф первой главы замечательное описание балетного спектакля с участием прославленной Истоминой, Пушкин легко и естественно возвращается в следующей строфе к Онегину:

Все хлопает. Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам...

(VI, 13)

Или, описав приезд Онегина на петербургский бал, Пушкин далее в большом лирическом отступлении переходит к самому себе («Во дни веселий и желаний Я был от балов без ума»), и своим воспоминаниям о прежних увлечениях («Я помню море пред грозой») и — легко и свободно вновь возвращается к своему герою:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден...

(VI, 20)

В отличие от всех предшествовавших поэм Пушкина его роман в стихах охватывает целую эпоху русской жизни. Характер этой эпохи чувствуется во всем, и прежде всего в том резком переломе всего течения романа, в том поистине трагическом изменении всего его тона, какой был непосредственно вызван катастрофой, пережитой русским обществом в середине 20-х годов.

Начиная примерно с V главы, дотоле ясный и светлый горизонт романа начинает затемняться и заволакиваться мрачными тучами. На святочном гадании Татьяне вынулось колечко под старинную песенку, сулящую утраты. Страшный сон ее завершается пророческим видением убийства:

... страшно тени
Сгустились...
(VI, 106)

Татьяну тревожат мрачные предчувствия:

... Как будто холодная рука
Ей сердце жмет, как будто бездна
Под ней чернеет и шумит...
«Погибну», Таня говорит...
(VI, 118)

Тяжелые предчувствия сбываются. Через день после именин Татьяны убит Ленский.

Опустошенный Онегин отправляется путешествовать без видимой цели. Татьяна выходит замуж без любви. Возвратившийся Онегин переживает тяжелую личную драму, так и не найдя счастья в жизни. «Здесь он исчерпал до дна современную русскую жизнь, — писал Белинский о романе Пушкина, — но — боже мой! — какое это грустное произведение!» (IV, 425).

Одним из величайших достижений поэзии Пушкина является созданный им тип Онегина. Начавший складываться еще в ранней пушкинской лирике как обобщенный характер молодого человека начала 20-х годов, он усложнялся и обогащался новыми чертами в «Кавказском пленнике» и «Цыганах» и, наконец, полное свое развитие получил уже в новых последекабрьских условиях русской жизни, воплотил характернейшие черты одного из типичнейших представителей целой эпохи русской жизни.

«Тип был найден, — писал Герцен, — и с тех пор каждый роман, каждая поэма имели своего Онегина, то есть человека, осужденного на праздность, бесполезного, сбитого с пути, — человека, чужого в своей семье, чужого в своей стране, не желающего делать зла и бессильного сделать добро; он не делает в конце концов ничего, хотя и пробует все, за исключением, впрочем, двух вещей: во-первых, он никогда не становится на сторону правительства и, во-вторых, он никогда не способен стать на сторону народа».⁵³

Другим величайшим художественным достижением Пушкина является созданный им — впервые в русской литературе — глубоко народный образ русской женщины.

Значение этого образа не только для русской поэзии, но и для всей русской национальной культуры в полной мере можно оценить, лишь представив всю длинную галерею замечательных женских образов, созданных Тургеневым, Гончаровым, Л. Толстым, Некрасовым и многими другими русскими писателями. Сила характера, верность слову, глубокая женственность в проявлении чувства и мужественность в выполнении долга — все эти замечательные качества русской женщины развиты во многих женских образах нашей литературы, родоначальницей которых по праву является скромная пушкинская Татьяна.

Здесь в первый раз в соединении с Татьяной названо имя героини Жуковского. В дальнейшем оно будет повторено в связи со святочным гаданием.

По-видимому, в связи с особенностями сложившегося в творческом сознании Пушкина образа Светланы и какого-то очень сложного соотно-

⁵³ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XVIII, стр. 183.

шения его с Татьяной в романе появляется мотив луны, который почти неизменно начинает сопровождать образ Татьяны. Устойчивость этого мотива в соединении с многоплановостью и многогранностью сочетания его с именем Татьяны заставляет видеть в этом несомненную художественную закономерность.

Существенным для характеристики Татьяны является и сравнение ее с боязливой ланью:

Как лань лесная боязлива.

(VI, 42)

И даже соединение мотивов утренней луны и трепетной лани в один образ:

И, утренней луны бледней
И трепетней гонимой лани...

(VI, 110)

В одном из своих писем Белинский обронил любопытное замечание: «Меня всегда смущала любовь Татьяны к Онегину, как любовь глубокая и возвышенная, но не разделенная; теперь я уверился, что она не была неразделенною» (XI, 211).

Несомненно, что письмо Татьяны не было следствием лишь первой их встречи, что между этими событиями имел место ряд посещений друзьями семейства Лариных, при этом естественно, что Ленский почти всегда был с Ольгой, оставляя Онегину общество Татьяны. О первоначальном характере их отношений говорят не только слова Онегина в саду:

Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней,

(VI, 79)

но и слова самой Татьяны во время их последнего свидания:

... если вашей Тани
Вы не забыли до сих пор...

(VI, 187)

До пушкинской Татьяны женские образы в русской поэзии носили преимущественно пассивный характер. Они появлялись Хлоями, Дафнами, Лизетами, Лилетами и выступали в ролях то страстной любовницы, то жестокой красавицы, то коварной изменницы.

Пушкин раскрыл душу русской женщины, показав всю сложнейшую гамму ее переживаний — от зарождающейся и пронесенной через всю жизнь любви до мужественного подавления в себе во имя долга этого единственного в жизни чувства.

На Татьяну с этой ее стороны до сих пор обращалось далеко недостаточное внимание. Ее заслонял Онегин, а если и вспоминали Татьяну, то только в аспекте народности ее характера, как правило, следуя при этом за Достоевским...

А между тем образ Татьяны раскрыт в романе достаточно глубоко. На всем протяжении романа упоминаются отдельные ее черты, которые, соединяясь воедино, создают законченный и зримо осязаемый образ.

При всем своем очаровании Татьяна не могла быть названа красавицей:

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной,
Не привлекла б она очей.

(VI, 42)

Другая ее черта — молчаливость, всегдашняя задумчивость, сосредоточенность в себе:

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива.

Характер Татьяны начинает раскрываться в романе с диалога друзей, возвращающихся от Лариных, после первого посещения их Онегиным.

Письмо Татьяны к Онегину продолжает оказывать воздействие на героев романа до самого конца его. Вновь встретясь с Евгением уже в обстановке большого света, где любое неосторожное движение или неясный слух о давней ошибке способны привести к тяжелым последствиям, Татьяна не может не испытывать беспокойства при мысли о своем письме к Онегину, которое могло сохраниться у него. Это беспокойство с исключительной глубиной показано Пушкиным в том «крещенском холоде», каким окружила себя Татьяна в ответ на слишком явное внимание к ней Онегина:

... Вперил Онегин зоркий взгляд:
Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез? ... Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...

Да, может быть, боязни тайной,
Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы, слабости случайной...
Всего, что мой Онегин знал...

(VI, 182)

Продолжающееся воздействие давнего письма Татьяны подчеркнуто Пушкиным и в теперешнем письме Онегина к ней. В свое время Татьяна писала:

... Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас,
Чтоб только слышать ваши речи,
Вам слово молвить, и потом
Все думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи.

(VI, 66)

О том же говорит и Онегин в своем письме:

... поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами...

... Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...

(VI, 180—181)

Сопоставление этих двух одинаковых признаний людей, которые могли бы быть счастливы, но не стали ими, бросает трагический отсвет на весь роман в целом:

А счастье было так возможно,
Так близко! ...

(VI, 188)

«Поэмой несбывающихся надежд, недостигающих стремлений» назвал пушкинский роман Белинский. В этих несбывающихся надеждах и недостигающих стремлениях с исключительной глубиной отразились самые характерные черты той трагической эпохи. В этом отношении роман Пуш-

кина может быть с полным основанием назван произведением глубоко-историческим.

Социально-историческое содержание романа более или менее удовлетворительно (хотя далеко и не во всем) раскрыто, чего нельзя сказать (даже и с оговорками) о нашем проникновении в огромный и глубокий поэтический мир этого самого лирического из всех произведений Пушкина. Это действительно целый мир не только по энциклопедическому охвату русской жизни того времени, но и по той глубине и многообразию чувств и поэтических образов, какие заключены в нем.

Все действие романа разворачивается на фоне тонко и глубоко раскрытой неповторимой красоты типично русской северной природы во всем многообразии ее оттенков и красок. В этом отношении, как и во всех других, Пушкин явился пролагателем совершенно новых путей в создании поэзии русской природы.

Предельно сжатое описание того, как тоскующую Татьяну не радует приход зимы:

Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать
И первым снегом с кровли бани
Умыть лицо, плеча и грудь —

(VI, 152)

является чудом поэзии — с таким совершенством слиты здесь воедино и тоска Тани, и свежее ощущение морозной снежной пыли, и почти видимая деревенская банька, такая низенькая, что первый снег, лежащий на ее кровле, девушки достают прямо руками.

Стих Пушкина в его изобразительной функции достигает в романе предельной выразительности. Вот шесть строк из описания петербургского бала:

Бренчат кавалергарда шпоры,
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шопот модных жен.

(VI, 17)

Здесь развернута сложная звуковая картина, открывающаяся бренчанием шпор, отчетливо переданным четырьмя рокоchущими звуками и несколько смягчающими их двумя шипящими в одной строке.

И, наконец, последние две строки —

И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шопот модных жен

— являются подлинным шедевром искусства словесной живописи, совершенно ощутимо передавая этот ревнивый женский шепот («шен» — «шо» — «жен»), заглушаемый ревом скрипок («рев» — «скрип» — «рев»).

С таким же совершенством звуковой и ритмической характеристик создана и картина деревенского бала в усадьбе Лариных. Средствами одного и того же метра Пушкин передает и плавное скольжение вальса:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.

(VI, 115)

и буйный топот мазурки в строках, щедро аллитерированных звуком «р», который, пропадая в строке, возвращающей нас к ритмам вальса («Сколь-

зим по лаковым доскам»), снова с полной силой воскресает в следующих строках, посвященных той же мазурке:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы;
Теперь не то: и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам. . .

(VI, 115)

Столь же совершенно искусство Пушкина в передаче средствами стиха впечатления стремительности движения, создаваемого образами мелькающих перед путешественницами предметов. Таково описание въезда Лариных в Москву и движения по ее улицам. Оно занимает целую строфу:

Прощай, свидетель падшей славы,
Петровский замок. Ну! Не стой,
Пошел! Уже столпы заставы
Белеют; вот уж по Тверской
Возок несется чрез ухабы.
Мелькают мимо бутки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

(VI, 155)

Впечатление стремительности движения создается перечислением краткосложных слов, обозначающих предметы, нарочито разные и никак не связанные друг с другом (бутки, бабы, мальчишки, лавки, фонари). Начиная с третьей от конца строки, уже чувствуется замедление движения введением названий предметов, состоящих из двух слов («магазины моды»). Предпоследняя строка создает впечатление еще более замедленного движения благодаря названию предмета, состоящего уже из трех слов («львы на воротах») и, наконец, последняя строка, содержащая описание предмета из пяти слов («И стаи галок на крестах»), подводит к моменту остановки возка у цели путешествия. Сама остановка показана в начале уже следующей строфы:

В сей утомительной прогулке
Проходит час-другой, и вот
У Харитонья в переулке
Возок пред домом у ворот
Остановился. . .

(VI, 156)

Последнее, завершающее фразу слово, перенесенное в следующую строку, создает впечатление полной остановки движения.

Подобный ж прием, еще более разительный от перенесения завершающего слова не только в начало следующей строки, но уже в начало следующей строфы, Пушкин несколько ранее применил и к описанию быстрого бега Татьяны в связи с приездом Онегина после злополучного ее письма к нему.

Замечательным поэтическим достижением Пушкина в романе является собственный его образ, образ Александра Сергеевича Пушкина в самых основных этапах его личной биографии, образ, преломленный сквозь

призму самой высокой, самой совершенной поэзии. Этот образ следует отличать от вымышленного образа поэта-повествователя, устами которого ведется рассказ о печальной судьбе бедной Тани и ее странного спутника — Онегина.

Такой образ вымышленного поэта-повествователя (но еще не самого Пушкина) имеется в романе, играет в нем большую роль и легко выделяется из текста. Поэт-повествователь является близким другом Онегина:

Онегин, добрый мой приятель...

Вместе с героем романа он собирается в заграничное путешествие:

Онегин был готов со мною
Увидеть чуждые страны.

Он хранит у себя письмо Татьяны к Онегину:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу...

Подобный образ вымышленного поэта-рассказчика имел место и в первой пушкинской поэме, но в сознании широкого круга читателей он еще не ассоциировался с конкретным обликом реального Пушкина. В «Руслане и Людмиле» создавался замечательный образ блестящего, остроумного и тонкого представителя тогдашней свободомыслящей молодежи, живущего интересами своей современности и не боящегося в своей юношеской запальчивости посягать на самые высокие и общепризнанные литературные авторитеты.

Но это не был еще образ того молодого поэта, который совсем недавно приветствовался Державиным в качестве своего преемника. Последующая судьба автора «Руслана и Людмилы», так неожиданно и несправедливо стравленного в ссылку, приковала к его имени всеобщее внимание. Именно поэтому, начиная свой роман, Пушкин имел все основания обратиться к читателям, как к «друзьям Людмилы и Руслана».

Именно поэтому строки первой главы романа:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей —

(VI, 25)

и следующие за ними уже выходили за пределы завуалированных ассоциаций, как это было в «Руслане и Людмиле», и приобретали характер открытой и доверительной беседы уже не поэта-повествователя, а самого Пушкина со своими старыми «друзьями Людмилы и Руслана» о том, что «вреден север для меня»,⁵⁴ о конкретном его местопребывании⁵⁵ и даже о планах бегства за пределы России:

Пора покинуть скучный брег
Мне неприятной стихии,
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,⁵⁶
Вдыхать о сумрачной России.

(VI, 26)

⁵⁴ Авторское примечание: «Писано в Бессарабии».

⁵⁵ Авторское примечание: «Писано в Одессе».

⁵⁶ Авторское примечание: «Автор, со стороны матери, происхождения Африканского».

Так параллельно с уже созданным образом вымышленного поэта-повествователя, порой сближаясь с ним, порой отделяясь от него, в романе начинает создаваться всем знакомый и близкий, волнующий и глубокий образ самого Пушкина на фоне основных этапов его, также широко к этому времени известной биографии.

И уже совершенно определенно от своего собственного имени Пушкин прощался с читателями в конце романа, выделяя особенно тех из них, «которым в дружной встрече» «строфы первые читал», и уже не намекая, а полным голосом говоря об их теперешнем положении:

Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.

(VI, 190)

10

В процессе работы над «Евгением Онегиным», ознаменовавшим начало нового этапа поэтического развития Пушкина, кристаллизовались основные черты этого этапа как в понимании самого предмета и содержания поэтического творчества, так и в отношении методов и приемов поэтического воплощения содержания, что решительным образом сказывалось и на той переоценке возможностей самого жанра эпической поэмы, которая явилась прямым следствием опыта работы над романом в стихах.

В области лирических жанров новый этап поэтического развития Пушкина сказался в отмирании целого ряда характерных для предшествовавшего периода жанровых форм, в первую очередь таких, как элегия и послание, и в стремлении к новым синтетическим жанровым образованиям, таким, как например стихотворения «Демон», «Я помню чудное мгновенье», «Зимний вечер», «Анчар». Эта реформа в области лирических жанров во многом определила весь путь развития русской лирики XIX—XX вв.

«Полтавой» (если не считать «Медного всадника», который занимает особое место в поэзии Пушкина) завершалось развитие жанра пушкинской поэмы не только романтической, но и поэмы вообще. Открывавшиеся для Пушкина в процессе работы над романом новые возможности поэтического изображения широких картин жизни в более емком для этих целей повествовании, которое, продолжая оставаться стихотворным, уже в какой-то мере начинало развиваться по законам повествования прозаического, делали самый жанр поэмы в его глазах значительно утратившим свои прежние функции.

Знаменательно поэтому, что место поэмы в поэзии Пушкина начинает замещать стихотворная повесть («Граф Нулин», «Домик в Коломне») как малый повествовательный жанр в стихах, относящийся к жанру романа в стихах совершенно так же, как это имеет место в аналогичных прозаических жанрах.

В «Графе Нулине» (1825) — самой ранней пушкинской стихотворной повести — ярко отразились те новые принципы стихотворного повествования, какие были найдены и освоены Пушкиным в работе над романом в стихах. К этому времени были уже написаны четыре главы «Евгения Онегина», поэтому «Графа Нулина» следует рассматривать не в качестве одного из подступов к стихотворному роману, но как его прямое следствие, как опыт применения в малой стихотворной повествовательной форме тех методов стихотворного повествования, какие были разработаны в жанре романа в стихах. Это сказалось на всей структуре повести.

Если стихотворный роман вмещает в свою широкую раму целую эпоху русской жизни, то стихотворная повесть рассказывает об одном из ее эпи-

зодов, пускай даже незначительном. Самый выбор незначительного сюжета «Графа Нулина» (как и «Домика в Коломне») осуществлялся Пушкиным с очень далеким и точным прицелом.

Не говоря уже о противопоставлении самой «незначительности» сюжета повести традиционной и привычной «значительности» сюжета поэмы и утверждения права поэта на изображение частных случаев жизни, подчеркнутая «незначительность» имела и более глубокое значение. Она утверждала возможность поэтического изображения широкой картины действительности, не только отправляясь от огромных событий и исключительных характеров, но и отталкиваясь от незначительных и на первый взгляд мелких фактов обыденной жизни, в которых иногда отражается и нечто более значительное.

Исходный принцип «прозаизации» стихотворного повествования шуточно подчеркнут Пушкиным уже в самом начале рассказа:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря).

(V. 3)

Далее этот принцип проводится в высшей степени последовательно и вершины своей достигает в блестящем диалоге графа с Натальей Павловной за обеденным столом. В «Кавказском пленнике» диалога по существу еще нет. Его функцию выполняют более или менее развернутые монологи героев. В еще большей степени это относится к «Бахчисарайскому фонтану», где единственный на всю поэму монолог Заремы занимает почти 80 стихотворных строк. В «Цыганах», наоборот, стихотворный диалог (к тому же драматизированный) занимает большую часть текста, но это диалог именно поэмы со всеми вытекающими отсюда условностями. Без пояснительных моментов, содержащихся в эпической части поэмы, этот диалог не дает достаточного представления о характере героев. По поводу инсценировки «Цыган» на московской сцене Белинский писал: «„Цыганы“ есть не что иное как драматическая часть поэмы Пушкина, без перемен взятая из нее целиком, разумеется, с выпуском эпической, от чего и здравый смысл *выпустился*» (III, 285).

Совсем иное мы видим в «Графе Нулине». Отправляясь от опыта работы над «Евгением Онегиным» (беседы Онегина с Ленским и Татьяны с няней), Пушкин дает здесь блестящий, в высшей степени индивидуализированный диалог живых людей, разных в своих суждениях и даже интонациях. Это огромный шаг по направлению к разработке диалога в прозаическом повествовании, что представляется особенно убедительным, если этот диалог, не поступаясь ни одним его словом, расположить так, как печатаются разговоры в прозаическом тексте:

— Какой писатель нынче в моде?

— Все d'Arlicourt и Ламартин.

— У нас им также подражают.

— Нет, право? так у нас умы уж развиваться начинают?

Дай бог, чтоб просветились мы!

— Как тальи носят?

— Очень низко, почти до... вот, по этих пор. Позвольте

видеть ваш убор... Так: рюши, банты... здесь узор... Все это к моде очень близко.

— Мы получаем Телеграф.

— Ага!... Хотите ли послушать прелестный водевиль?

(И граф поет).

— Да, граф, извольте ж кушать.

— Я сыт и так...

(V. 7)

Принцип «прозаизации» стихотворного рассказа, т. е. в конечном счете приближения его к неограниченным возможностям свободного прозаического повествования, особенно полемически подчеркнут и обнаженно продемонстрирован Пушкиным в знаменитом описании грязного двора, на который через окошко смотрит Наталья Павловна:

Три утки полоскались в луже,
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор.

Но гениальный художественный такт Пушкина делает вполне допустимым это вызывающе дерзкое место в общем контексте поэтического повествования. Он немедленно же уравнивает его изумительно тонкими и проникновенно-лирическими строками:

Погода становилась хуже —
Казалось, снег идти хотел...
Вдруг колокольчик зазвенел.

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой? ...
Уж не она ли? ... Боже мой!
Вот ближе, ближе... сердце бьется...
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой.

(V, 5)

Поэтическое искусство Пушкина в воспроизведении средствами одного и того же метра стиха самых различных душевных и физических движений проявилось в полной мере и здесь. Отрывочными и короткими словесными соединениями удивительно отчетливо передается волнение и хлопотливая спешка Натальи Павловны в ожидании графа:

«... Скорей, скорей! ...»
Слуга бежит.
Наталья Павловна спешит
Взбить пышный локон, шаль накинуть,
Задержать завес, стул подвинуть,
И ждет. «Да скоро ль, мой творец?»

И — какая разительная перемена происходит в стихе, когда тотчас же, вслед за этим, Пушкин переходит к описанию медленно тянущегося полуманного экипажа и прихрамывающего за ним графа:

Вот едут, едут наконец.
Забрызганный в дороге дальней,
Опасно раненый, печальный
Кой-как тащится экипаж.
Вслед барин молодой хромает.

(V, 6)

Завершающая сентенция «Графа Нулина»:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мой, совсем не диво —

(V, 13)

в конечном счете довольно точно передает то, что в обыденной практике именуется «основной мыслью произведения». Но только ли в этом заключается смысл и значение «Графа Нулина» и в поэзии Пушкина, и в русской поэзии вообще? Нарисованный здесь в таких ярких, «фламандских», как тогда говорили, красках только один эпизод русской дворянско-поместной жизни 20-х годов с таким художественным совершенством, с такой глубиной и тонкостью воспроизводит — и притом в самых типических ее чертах — картину усадебной деревенской жизни русских помещиков, что наряду с «Евгением Онегиным» эта небольшая стихотворная повесть приобретает характер художественного и исторически правдивого документа эпохи, и этой своей правдивостью и точностью в воспроизведении быта непосредственно намечает путь к основным задачам и традициям натуральной школы 40-х годов.

«Домик в Коломне» отделен от «Графа Нулина» пятью годами. В своей лирике Пушкин подходил теперь к таким стихотворениям, как «Румяный критик мой...» В области прозаических жанров — к «Повестям Белкина» со «Станционным смотрителем» и «Гробовщиком», прямо предвещавшими близкое появление «физиологического очерка» натуральной школы.

В то же время эти произведения со всей очевидностью свидетельствовали и о том, насколько Пушкин в своем стремительном развитии опережал и своих читателей, и своих критиков.

Непонимание сущности и значения тех поэтических опытов Пушкина, к каким относился и «Граф Нулин», сказалось и на характере отзывов о нем. По поводу разгоревшейся вокруг этой повести полемики Пушкин писал уже в год создания «Домика в Коломне»: «Граф Нулин наделал мне больших хлопот. Нашли его (с позволения сказать) похабным...» (XI, 155).

В это же время С. П. Шевырев выступил со своей «просодической реформой» русской поэзии, какую он намеревался осуществить путем введения в нее итальянской октавы.⁵⁷ К этим мыслям он пришел в связи со своей поездкой в Италию, где, «вслушиваясь», как он писал, «в сильную гармонию Данта и Тасса», он «устыдился изнеженности, слабости и скудости нашего современного языка русского». Острием своим эта «просодическая реформа» была направлена против той русской стихотворной традиции, зачинателем и главой которой был Пушкин.⁵⁸ Тогда же Шевырев «все свои чувства и мысли об этом», как он сам писал, выразил в «Послании к А. С. Пушкину», несколько позднее появившемуся в одном из альманахов.⁵⁹

Нападки на «Графа Нулина» за «незначительность» «предмета» и «просодическая реформа» Шевырева с его октавами, требовавшими, разумеется, и соответствующего «предмета» — такова была литературная обстановка, на фоне которой появился «Домик в Коломне».

Белинский писал по поводу послания Шевырева к Пушкину: «Не знаем, не вследствие ли уж этого послания Пушкин написал октавами свою шуточную и остроумную безделку „Домик в Коломне“» (II, 147).

⁵⁷ См.: С. П. Шевырев. О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение. «Телескоп», 1831, ч. III, стр. 263—299 и 466—491.

⁵⁸ Это тонко подметил Белинский, который позднее (1835) в связи со вторым выступлением Шевырева с обоснованием необходимости своей реформы иронически писал: «Вас пленяют стихи Пушкина! вы думаете, что они воспитали поэтическое чувство на Руси! стыдитесь! Они гладки, звучны; а это худо — они изнежили, послабили нервы вашего слуха! Чтобы помочь этой беде, явится перевод «Освобожденного Иерусалима» — с шумом и скрипом потянутся перед вами неслыханные октавы. Но не затыкайте ушей ради бога! Это для вашей же пользы!» (I, 328).

⁵⁹ «Денница», 1831, СПб., стр. 107—114.

Белинский был прав. На непосредственную связь замысла «Домика в Коломне» с шевыревской затеей Пушкин прозрачно намекал целым рядом мест поэмы. Так, например, в предисловии к своему переводу седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо Шевырев говорил о свойствах октав, «где нарушались все условные правила нашей просодии, где обьявлялся совершенный развод мужским и женским рифмам...».

В прямом соответствии с этим Пушкин в начале поэмы иронически производит подлинный «развод» мужским и женским рифмам по всем правилам военного устава:

Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!
Равняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву заезжай!

(V, 84)

«Домик в Коломне» — произведение в высшей степени сложное и остро полемическое. Положив в основу его сюжета «предмет» нарочито «низкий» и оформив его в торжественных октавах, Пушкин завершил все произведение сентенцией, еще более издевательской, чем в «Графе Нулине»:

— «Как, разве всё тут? шутите!» — «Ей-богу».
— «Так вот куда октавы нас вели!
К чему ж такую подняли тревогу,
Скликали рать и с похвальбою шли?
Завидную ж вы избрали дорогу!
Ужель иных предметов не нашли?
Да нет ли хоть у вас нравоченья?»
— «Нет... или есть: минуточку терпенья...»

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

(V, 93)

Но, разрабатывая столь незначительный сюжет о кухарке, оказавшейся переодетым мужчиной, Пушкин нарисовал такую живую и художественно впечатляющую картину одной из малоизвестных сторон петербургской жизни, что «Домик в Коломне», несмотря на свой почти анекдотический сюжет, оказался одним из тех новаторских произведений, которые определяют собою целые направления в развитии того или иного искусства.

Перед читателем встает, как живая, картина одной из бедных окраин столицы:

... У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой буткой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.

(V, 85)

Устоявшийся быт обитателей этих бедных домиков в Коломне воспроизведен поразительно ярко. Это было ново в поэзии того времени и имело большие последствия.

Воздействие этой струи пушкинской поэзии на всю русскую поэзию XIX в. было исключительно велико. От «Графа Нулина» и «Домика в Коломне» в той или иной степени ведут свою родословную такие сти-

хотворные повести Лермонтова, как «Тамбовская казначейша»,⁶⁰ ранние повести в стихах Тургенева и многие другие менее значительные произведения 40—50-х годов. В этом отношении как «Повести Белкина» намечали основные тенденции, развившиеся в прозе «натуральной школы», так и «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» определили собой основные пути развития этого демократического направления русской реалистической литературы в области поэзии.

Да и «Медного всадника» с его символикой на реалистической основе сам Пушкин назвал уже не поэмой, а «петербургской повестью», как бы подчеркивая этим подзаголовком сюжетную идейно-художественную структуру произведения. Это действительно повесть, т. е. рассказ о жизни, трагической судьбе и смерти маленького петербургского чиновника, страшная повесть, раскрытая и показанная на суровом фоне военной столицы, повесть о судьбе частного человека, соотнесенная, однако, с основными проблемами и историческими судьбами как самой столицы, так и всего русского национального государства.

Обычно в суждениях о «Медном всаднике» во главу угла ставят проблему о взаимоотношениях «общего» и «частного» в истории и это, безусловно, верно. Так же верно и то, что эта «петербургская повесть», т. е. рассказ о том, что произошло не где-нибудь, а именно в Петербурге, самым непосредственным образом связана с размышлениями Пушкина о недавних исторических событиях, имевших место в этом городе, и их значении в истории России и государства. В этом смысле «петербургская повесть» Пушкина действительно является своеобразным синтезом пушкинских раздумий о настоящем в свете событий недавнего прошлого.

Продолжая углублять и развивать свою оценку причин поражения восстания 14 декабря, к какой он пришел в своей записке «О народном воспитании» («ничтожность средств» восставших, с одной стороны, и «необъятная сила правительства» — с другой), Пушкин в «Медном всаднике» вновь, уже средствами художественных образов, утвердил свой взгляд на существующее соотношение сил в стране как на «историческую необходимость», которую надо «понять» и «простить оной в душе своей», но которая в данных условиях и в данных обстоятельствах призвана утверждать и ограждать общенациональное единство России.

Одновременно Пушкин создает в лице Петра I и его ожившего монумента образ такой эмоционально гнетущей, подавляющей и преследующей человека силы, что нельзя освободиться от мысли, что за всем этим повествованием о стихийном бедствии, постигшем столицу империи, и о трагедии маленького человека, бросившего гневные слова обвинения в лицо всемогущего монарха, кроется нечто неизмеримо большее, чем только один этот правдивый рассказ о его судьбе.

Два мира изображены в «петербургской повести» Пушкина. Они противопоставлены друг другу. Противопоставление еще более подчеркнуто

⁶⁰ Ср. с концовкой «Домика в Коломне» завершающие строки «Тамбовской казначейши»:

... Признайтесь, вы меня бранили?
Вы ждали действия? Страстей?
Повсюду нынче ищут драмы;
Все просят крови — даже дамы.
А я, как робкий ученик,
Остановился в лучший миг;
Простым нервическим припадком
Неловко сцену заключил,
Соперников не помирил
И не поссорил их порядком...
Что ж делать! Вот вам мой рассказ,
Друзья; покамест будет с вас.

(IV, 142)

картиной стихийного бедствия, обрушившегося на столицу, и разительно противоположного отношения к нему со стороны этих двух миров.

Противопоставление этих двух миров достигает апогея в трагическом финале поэмы:

... И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный!» —
Шепнул он, злобно задрожав,
Ужо тебе!..»

Помутившийся рассудок Евгения был подавлен бездушной мощью Медного Всадника. Стих Пушкина в этом финале достигает предельной силы. Ужас Евгения и ощущение бешеного и тяжелого скака бронзового гиганта переданы почти физически осязательно:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

(V, 148)

«Медный всадник» — в высшей степени сложное и многоплановое произведение. История и современность сплетаются в нем в единое и неразрывное целое. Вслед за утверждением исторической значимости дела Петра Пушкин утверждает и свое личное отношение к его великому творению. Пушкин любит этот город и свою любовь к нему влагает в строки небывало высокой поэзии. Сложные звуковые повторы в строках:

Люблю тебя, Петра творенье.
Люблю твой строгий, стройный вид... —

создают впечатление строгости, стройности, величавости, еще более усиленное замедленной строкой:

Невы державное теченье.

Строки о граните невских берегов и чугунном узоре городских оград соответствуют их образу и своим звучанием:

Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,

Звуковой характер следующих строк также помогает представлению о прозрачности, ясности и безлунном блеске летней петербургской белой ночи:

Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла,
И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

(V, 136)

И, завершая «Вступление» к своей повести, Пушкин находит слова предельно высокого утверждения славы города, как символа великого дела Петра, с одной стороны, и мощи и величия русской национальной государственности — с другой:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия.

Но вслед за этими строками появляются другие — многозначительные и тревожные строки, говорящие о какой-то иной стороне и самого города, и всего великого государства, им представляемого:

Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

(V, 137)

Созданный Пушкиным глубокий, сложный и противоречивый образ Петербурга с его белыми ночами и их призрачным светом и блеском, с черной неподвижной водой прямых его каналов оказал огромное воздействие на всю последующую русскую поэзию XIX—XX вв.

Острое восприятие двойственной жизни северной столицы, где под внешним блеском таится нечто другое, тревожащее, несправедливое и страшное, ляжет в основу «Бедных людей», «Двойника» и других петербургских романов и повестей Достоевского и, пройдя через весь XIX век, дойдет до «Петербурга» Андрея Белого, лирики Александра Блока и «Хождения по мукам» А. Н. Толстого.

11

30-е годы в поэзии Пушкина являются периодом наиболее сложным и наименее изученным. Изменения, какие происходили в его поэтическом творчестве в эти годы, носили и качественный, и количественный характер, касались как содержания, так и формы.

Это были годы нового по сравнению с декабристской эпохой социального содержания, новых задач, встававших перед русской культурой в целом, новых требований, шедших в направлении создания литературы большой общественной мысли, соответствовавшей общим устремлениям эпохи.

В высшей степени показательным в этом аспекте представляется обострение внимания Пушкина к большим философским и общечеловеческим проблемам, преимущественно западноевропейской общественно-политической и литературной традиции. Эти проблемы Пушкин ставил и в своих изысканиях по истории Французской революции и в непосредственно поэтическом творчестве («Странник», «В начале жизни школу помню я»), и в стихотворных драматических жанрах («Маленькие трагедии»).

«Маленькие трагедии» — произведения глубочайшего философского и социально-общественного содержания. В основу каждой из них положена большая проблема общечеловеческой значимости. В то же время, несмотря на глубочайшее различие их между собой, они представляют известное единство, характеризующее особенности внутреннего мира Пушкина и его отношений к действительности на рубеже 30-х годов.

Вместо мира бурных социальных страстей, лежащих в основе трагедии «о многих мятежах», «Маленькие трагедии» раскрывают мир глубоких индивидуальных переживаний героев, нарочито поставленных в ус-

ловия сугубо камерной обстановки. Это не свидетельствует, однако, об отрыве их содержания от современной поэту действительности. Для Пушкина важен не столько предмет описания, сколько отношение к нему художника. «Самый ничтожный предмет, — заметил он, — может быть избран стихотворцем; (дело в том, как он его обработал)» (VI, 540).

Несмотря на тематику, внешне далекую от пушкинской современности, «Маленькие трагедии» несут на себе неизгладимую печать этой современности. Это остро почувствовал Герцен. «Когда Пушкин, — писал он, — начинает одно из своих лучших творений этими страшными словами:

Все говорят — нет правды на земле...
Но правды нет — и выше!
Мне это ясно, как простая гамма...

не сжимается ли у вас сердце, не угадываете ли вы, сквозь это видимое спокойствие, разбитое существование человека, уже привыкшего к страданию».⁶¹

Философский пафос трагедии о гибели Моцарта сосредоточен в образе самого Моцарта. В нем Пушкин отразил сложные и лично близкие ему самому мысли об облике истинного художника.

В высшей степени характерная для поэзии Пушкина 30-х годов тема поэта и его взаимоотношений с обществом приобретала в это время для Пушкина особую остроту. Так создавался замечательный пушкинский лирический цикл о художнике. В стихотворении «Поэт» (1827) как бы в ответ на ожидания от него поэтических откликов на злободневные события николаевской государственности Пушкин утверждал, что истинный художник не может отзываться на мелочную злобу дня, пока его не потребует «к священной жертве Аполлон». Это была первая в декабрьских условиях поэтическая декларация Пушкина, утверждавшая право поэта на свободное творчество.

В стихотворении «Чернь» (1828)⁶² в нарочито заостренных формулировках вновь содержалось утверждение права поэта на независимое от каких бы то ни было властей творчество, направленное против тех, кто рассчитывал использовать творчество поэта в утилитарно-охранительных целях:

Во градах ваших с улиц шумных
Смегают сор, — полезный труд! —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?

(III, 142)

Поэтому следующие строки:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв...

должны быть поняты как выражение протеста против любого рода посягательств на творческую свободу поэта.

Подобное же отношение к искусству свойственно и созданному Пушкиным образу Моцарта:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой...

(VII, 133)

⁶¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, стр. 330.

⁶² Пушкин употреблял это слово в качестве синонима понятия «светское общество». Ср.: «Наша благородная чернь, к которой и я принадлежу, считает своими родоначальниками Рюрика и Мономаха» («Гости съезжались на дачу», VIII, 42). Впоследствии это стихотворение печаталось под названием «Поэт и толпа».

Характерное для пушкинского цикла стихотворений о поэте утверждение двойственной жизни художника, который может быть «малодушно погружен» «в заботах суетного света», но преобразуется, когда его потребует «к священной жертве Аполлон», несомненно имеет отношение к противопоставлению в образе Моцарта «гуляки праздного» и «безумца» в жизни «бессмертному гению» в искусстве:

Когда бессмертный гений . . .
. . . озаряет голову безумца,
Гуляки праздного.

(VII, 124)

В поэзии Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов появляется тревожная нота, вызванная ощущением какой-то скрытой опасности. Это дает себя знать в «Предчувствии» (1828):

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине . . .

(III, 116)

в элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829):

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать . . .

(III, 194)

Ощущение надвигающейся опасности дало себя знать и в переживаниях пушкинского Моцарта:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третьей
Сидит.

(VII, 131)

Чудовищным несоответствием между полнотою творческой жизни Моцарта и обстоятельствами его гибели обусловлен глубокий трагизм произведения. В то же время оптимистический пафос его нашел утверждение в предсмертных словах обреченного гения:

. . . гений и злодейство,
Две вещи несовместные.

(VII, 132)

Презрение к ударам судьбы и мужественная непреклонность, противопоставляемые опасности, с такой силой утвержденные в «Предчувствии» (1828),

Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей? —

(III, 116)

определяют основной пафос «Пира во время чумы». Трагический конфликт возникает из противопоставления грозной стихийной силы физически слабому человеку и разрешается победой гордого человеческого духа над стихией и смелым вызовом судьбе:

И так — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!

Бокалы пеним дружно мы,
И Девы-Розы пьем дыханье —
Быть может — полное Чумы!

(VII,181)

Сложнейшие, крайне противоречивые и настолько преображенные спецификой искусства, что порою не вызывают даже и отдаленных ассоциаций, соотношения с глубоко личной лирикой Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов определяют, по-видимому, особенности и «Каменного гостя».

Воспроизведение мировой традиции в истолковании образа Дон Жуана не являлось задачей Пушкина. Созданный им образ героя, перерождающегося под влиянием любви, настолько противоречит ей, что именно здесь с особенной силой проступило то новое, что внесено Пушкиным в привычную ситуацию, связанную с именем севильского обольстителя.

Обращаясь к образной системе пушкинской трагедии, легко заметить, что второй женский образ — образ Лауры, отнюдь не обязательный для развития сюжета в его традиционном варианте, приобретает у Пушкина исключительное значение. Традиционная разработка сюжета канонизировала следующую схему главных действующих лиц всякой пьесы на эту тему: Дон Жуан—Дона Анна—Командор. С введением в пушкинскую трагедию образа Лауры привычная ситуация нарушалась. Центр трагедии перемещается с отношений Дон Гуана к одной женщине — Доне Анне — на отношения его уже к двум женщинам — Лауре и Доне Анне. Трагедия теперь основывалась не на чувстве героя к Доне Анне и последующем возмездии со стороны Командора, но на резко контрастном противопоставлении характера чувства Дон Гуана к Лауре и к Доне Анне. Образы двух женщин выдержаны в тонах предельного контраста.

Пушкин показывает победу нового чувства Доны Анны над верностью гробу как победу жизни над смертью, как утверждение права человека на счастье. Параллельно с этим рисуется и перерождение героя, поднимающегося все выше и выше на пути к подлинной любви, возвышающей и облагораживающей человека.

Эпизод с приглашением статуи Командора в дом Доны Анны введен Пушкиным для того, чтобы показать глубочайшее различие мира Лауры, в доме которой могло состояться любовное свидание Дон Гуана с ней у трупа убитого им Дона Карлоса, и мира Доны Анны, где подобная ситуация оказывалась невозможной.

Приглашением статуи убитого им Командора Дон Гуан наносил тяжчайшее оскорбление не только любви Командора к Доне Анне, но и ей самой, продолжавшей свято хранить память о покойном муже. То, что было возможно в мире Лауры, приобретало иной смысл в мире Доны Анны.

Как и все «Маленькие трагедии», «Каменный гость» — произведение огромного художественного обобщения, в основе которого так или иначе лежат мысли и чувства, характеризующие индивидуальную духовную жизнь художника. В процессе становления художественного образа эти мысли и чувства осложняются всем жизненным и художественным опытом поэта, приобретая характер, не вызывающий уже ассоциаций личного порядка. Все это в предельно обобщенной форме нашло свое отражение в «Каменном госте» — одной из самых глубоких трагедий мировой литературы на тему любви.

В собственно лирической поэзии Пушкина 30-х годов особенно интенсивно дает себя знать процесс перехода от субъективизма медитативной лирики к поэзии, отражающей все богатство и сложность объек-

тивного мира. В связи с этим явственно намечается тенденция выхода за пределы русской культуры к темам мирового звучания. Повествовательная форма, предоставляющая поэту широкие возможности разработки тем исторического, философского и общечеловеческого характера, становится в последний период творчества Пушкина основным жанром его лирики. Пушкинский лиризм, проявлявшийся до этого главным образом в области субъективной лирики, теперь переключался в повествовательные поэтические жанры, которые открывали исключительно широкие возможности не только для эпического рассказа, но и для выражения самых глубоких и сложных переживаний поэта.

В этом отношении примечательно до сих пор недостаточно разгаданное стихотворение «Странник» (1835), являющееся свободным переложением первых страниц написанной в прозе книги английского религиозного писателя XVII в. Джона Бениана «The Pilgrim's Progress». Пушкина привлекла сама личность непримиримого пуританина, отразившаяся в его написанной в тюрьме книге, которая в религиозно-мистических образах бегства от земной юдоли к вечности и богу отражала в какой-то степени и общественные тенденции протестантизма в тяжелых условиях преследований со стороны господствующей церкви и власти.

Стихотворение Пушкина примечательно как воспроизведением эпохи и духовного мира людей того времени, так и глубоко личными настроениями, которыми поэт окрашивает свой рассказ.

Что касается первого момента, то на исключительное мастерство Пушкина в этом отношении обратил внимание Достоевский в своей пушкинской речи 1880 г. «Читая эти странные стихи, — говорил Достоевский, — вам как бы слышится дух веков реформации, вам понятен становится этот воинственный огонь начинавшегося протестантизма, понятна становится, наконец, самая история. . .»⁶³

Вместе с тем пушкинский «Странник» отражает и глубоко личные переживания поэта. В нем как бы соединились и настроения, сказавшиеся в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума», и размышления о жизни в элегии «Когда за городом, задумчив, я брожу», и тяжелые мысли об участи непонятого современниками носителя высокого духовного начала в «Полководце», и, наконец, ощущение непереносимой духоты окружающей среды, выходом из чего может явиться только бегство, как об этом говорится в стихотворении «Из Пиндемонти».

Примечательно, что строка «Странника» —

Как узник, из тюрьмы замысливший побег —

и особенно ее рукописный вариант —

Как раб, замысливший побег —

совпадают с соответствующей строкой незавершенного стихотворения о самом себе «Пора, мой друг, пора!» (1834):

Давно, усталый раб, замыслил я побег.

Поэзия Пушкина 30-х годов поднимается до огромных высот философских обобщений. Раздумья поэта о своей жизни, приобретающие характер общечеловеческой значимости, его размышления о судьбах родины и оценки окружающей действительности — все это, преображенное искусством и возведенное до небывалых высот поэзии, становилось подлинным и верным отражением современности.

⁶³ Венюк на памятник Пушкину. СПб., 1880, стр. 255.

Как огромное социально-философское и морально-этическое обобщение, переведенное на специфически образный язык искусства, воспринимается картина снежной равнины, по которой в вихрях метели едет сбившийся с дороги путник в стихотворении «Бесы».

О дороге в рукописи сначала говорилось в единственном числе: «Всю дорогу занесло».

Окончательная формула множественного числа в высокой мере способствовала приданию описываемым событиям значительно большей обобщенности: «Все дороги занесло».

Поэтому слова —

Хоть убей, следа не видно;
Сбьлись мы. Что делать нам! —

воспринимаются как эмоции и ямщика, и путника, а в конечном счете и автора, образ которого в стихотворении почти сливается с образом путника. Это особенно подчеркивается последней строкой стихотворения, которая в связи с тем, что речь идет в ней от первого лица, в читательском восприятии определено соотносится с личностью самого автора:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне. . .

(III, 226, 227)

«Бесы» — чрезвычайно многоплановое произведение. Это — и реалистическая картина метели, в которой кружится сбившийся с дороги путник. Переведенная на язык прозы, она будет вновь воспроизведена Пушкиным в «Капитанской дочке». Это — и итог раздумий поэта о путях современной ему России. Это в конечном счете — и стихотворение о самом себе, о своем месте в жизни, о своем отношении к действительности.

Ограничивать стихотворение лишь одним его аспектом — значит игнорировать всю его глубину. Все стихотворение — сложнейший сплав самых многообразных элементов поэтического преображения жизни, и все это переплавлено в единое целое, обусловленное определенными общественными сторонами русской жизни именно того времени и жизни самого Пушкина тех лет, без чего стихотворение не может быть понято до конца во всей его глубине.

Все эти особенности последнего этапа поэтического развития Пушкина решительным образом сказывались на жанровой структуре его лирики.

Традиционные поэтические жанры — элегия, послание, баллада и пр. — уступали место лирическому стихотворению вообще, не укладывающемуся в прокрустово ложе того или иного жанра. Это приводило к возрастанию количества стихотворений без названия, как бы подчеркивавших этим сложность и многогранность их содержания, не сводившегося к той или иной конкретной и единичной теме.

В связи с новыми задачами, выдвигавшимися временем, в поэзии Пушкина последних лет его жизни намечаются чрезвычайно знаменательные процессы, характеризующиеся в основном настойчивыми поисками таких средств поэтического выражения, какие обеспечивали бы постановку и разрешение в поэзии принципиально тех же задач, какие выдвигались жизнью перед всей русской литературой.

Это имело тем большее значение, поскольку поэзия в русских национальных условиях достигла своего расцвета раньше прозы и некоторые проблемы реалистического отображения жизни были уже не только поставлены в ней, но и начали плодотворно разрешаться. В таких условиях стимулирование именно этих процессов в поэзии имело прямое и непосредственное значение и для развития русской прозы.

В связи со всем этим в поэзии Пушкина последних лет его жизни намечаются такие особенности развития, которые открывали пути сближения поэзии с прозой в решении аналогичных задач. Освобожденный от излишних украшательств, максимально приближенный к самым строгим нормам прозаической речи, сохраняя в то же время все качества речи поэтической, стих становился безотказным средством для выражения самых сложных мыслей, настроений и переживаний. Порой пропадало и привычное ощущение стиха как чего-то несравненно более искусственного, чем обычная прозаическая речь, до такой степени он становился незаметен и прост.

Любовная лирика, занимавшая значительное место в поэзии Пушкина ранее, после потрясающего по глубине чувства «прощального» цикла 1830 г. («Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней»), если и не исчезает совсем, то приобретает иной характер в редких стихотворениях на эту тему, овеянных светлой печалью («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...»).

Соответственно с уменьшением удельного веса личной лирики значительно повышается в поэзии Пушкина количество и удельный вес стихотворений большого философского содержания, развивающих глубокие и сложные проблемы художественного творчества («Осень», 1833); участи гения, не понятого своим веком («Полководец», 1835); поисков смысла жизни («Странник», 1835); смены поколений («... Вновь я посетил», 1835); личной свободы человека в его широких взаимосвязях с миром природы и искусства («Из Пиндемонти», 1836); жизни и смерти («Когда за городом, задумчив, я брожу», 1836); таинственных закономерностей исторического процесса («Была пора: наш праздник молодой», 1836).

Бросается в глаза явное количественное снижение лирического творчества Пушкина в этот период, в основном за счет обращения к прозаическим жанрам и работы над такими исследованиями, как «История Пугачева» и «История Петра».

Характерные закономерности этого процесса явственно обнаруживаются при сопоставлении удельного веса лирики в пушкинском творчестве отдельных годов.

После замечательного (и количественного, и качественного) расцвета пушкинского лирического творчества последних двух лет перед декабрьским восстанием, вызванного особыми условиями новой ссылки, чувством одиночества и душевными переживаниями этого времени, происходит резкий спад лирики, обусловленный тяжелыми последствиями катастрофы 1825 г., однако, начиная уже со следующего года намечается вновь некоторый подъем, связанный с характером духовной жизни поэта после освобождения из ссылки.

Этот подъем нарастает по мере приближения к рубежу 30-х годов. Если расположить поэтическое творчество Пушкина периода 1824—1830 гг. по годам, включая и законченные стихотворения, и незавершенные вещи, и даже незначительные стихотворные наброски, рассматривая их как свидетельство возникновения того или иного поэтического замысла, пускай даже и оставленного поэтом, то в чисто количественном отношении (помимо не прекращавшейся на всем протяжении этого периода интенсивной работы над «Евгением Онегиным») картина получится примерно такая: 1824 г. — 48 названий, 1825 г. — 54 (помимо «Графа Нулина»), 1826 г. — 26, 1827 г. — 28, 1828 г. — 49 (помимо «Полтавы»), 1829 г. — 51 название.

Вершиной этого подъема является 1830-й год — год знаменитой Болдинской осени, давший 43 стихотворных произведения (помимо четырех «Маленьких трагедий» и «Домика в Коломне»). Вместе с тем, это

и год решительного перелома в поэтическом творчестве Пушкина. После этого рубежа картина разительно меняется. Хотя и намечаются тенденции известного нового подъема, но далеко не в таких масштабах, как ранее: 1831-й год дал только 7 названий, 1832 г. — 13 (помимо «Езерского»), 1833 г. — 17 (помимо «Анджело» и «Медного всадника»), 1834 г. — 21, 1835 г. — 27 и роковой 1836 г. — 19 названий.

Эти чисто количественные показатели станут еще более выразительными, если учесть особенно большое число в них незавершенных и оставленных поэтических замыслов. В 1833 г. их 8, в 1834 г. — 5, в 1835 г. — 12 и в 1836 г. — 7.

Резко снижается и число печатаемых Пушкиным стихотворений. Если сравнить в этом отношении 30-е годы с предшествовавшими, то разница будет особо ощутимой. Из написанных в 1828 г. стихотворений Пушкин опубликовал 24; из написанных в 1829 г. — 29, из написанных в 1830 г. — 25 стихотворений. Соответственно этому из написанных в 1831 г. стихотворений Пушкин опубликовал 4 («Перед гробницею святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина» и «Эхо»); из написанных в 1832 г. появилось в печати только 3 («Красавица», «Из Ксенофана Колофонского» и «Из Афеня»); из стихотворений 1833 г. напечатано также только 3 («Гусар», «Будрыс и его сыновья» и «Воевода»); в 1834 г., кроме цикла «Песен западных славян», Пушкин вообще не опубликовал ни одного нового лирического стихотворения. Из стихотворений, написанных в 1835 г., появилось в печати 5 («Полководец», «Туча», «Из А. Шенье», «На выздоровление Лукулла» и «Пир Петра Первого»); и, наконец, из стихотворений 1836 г. Пушкин напечатал только 3 («Родословная моего героя», «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки»).

Бросается в глаза и специфический характер отбираемых для печати произведений. Собственно лирические стихотворения почти полностью отсутствуют. Из написанных в 1830—1836 гг. стихотворений не увидели света при жизни Пушкина такие шедевры его лирики, как «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Осень», «Вновь я посетил...», «Из Пиндемонти» и др.

Их место в печати во многом начинают занимать стихотворения общественно-политического содержания: «Перед гробницею святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», «На выздоровление Лукулла», «Пир Петра Первого» и др.

Резкое сокращение числа печатаемых стихотворений и специфический их отбор — явление отнюдь не случайное. «Вообще пишу много про себя, а печатаю по неволе и единственно для денег, — писал Пушкин Погодину, — охота являться перед публикою, которая вас не понимает...» (XV, 124).

В этих условиях тема поэта, уже поставленная в лирике Пушкина рядом стихотворений 1826—1828 гг. («Пророк», «Арион», «Поэт», «Блажен в златом кругу вельмож», «Друзьям», «Поэт и толпа»), не только не теряла своей остроты, но приобретала еще более острый характер, включив момент непонимания поэта обществом. Это одна из самых трагических тем пушкинской лирики 30-х годов.

Трагически скорбный сонет «Поэту» (1830) с огромной силой утверждает высокое значение благородного подвига поэта в обществе, не понимающем художника и обрекающем его на одиночество:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

О трагическом непонимании поэта со стороны общества Пушкин говорил и в стихотворении того же года «Ответ анониму»:

К доброжелательству досель я не привык —
И странен мне его приветливый язык.
Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой, —
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагодарно кивает головой.

(III, 229)

Эта же тема — непонимания поэта обществом — в стихотворении «Эхо» (1831) перерастает в тему полного разрыва между ними:

Ты внемлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе же нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

(III, 276)

Проблема независимости творчества продолжает волновать Пушкина до конца его жизни. С большой силой она поставлена в незаконченной поэме «Езерский» (1833).

В «Египетских ночах» (1835) Чарский дает импровизатору тему — «поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением», — составившую предмет импровизации итальянца.

Тема одиночества и непонятости поэта в самые последние годы жизни Пушкина приобрела для него еще более глубокий и острый характер, будучи обобщена до проблемы роли и значения гения в истории человеческого общества.

Особенно глубокое выражение эта проблема получила в стихотворении «Полководец» (1835). Стоическая твердость Барклая, чей подвиг не был оценен современниками, но заслужил признание последующих поколений,⁶⁴ была близка и понятна самому поэту:

Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчаньи шел один ты с мыслию великой.

(III, 379)

Глубоко личный характер интереса Пушкина к этому образу выявляется прямым соответствием приведенных строк завершающей строфе итогового стихотворения этого цикла — «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», где еще более открыто поставлена та же проблема:

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

(III, 424)

⁶⁴ См. в стихотворении Пушкина «Художнику» (1836): Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»⁶⁵ в отдельных своих мотивах отчасти подготовлено сонетом «Поэту» (1830). Отправляясь от державинской традиции обращения к оде Горация для подведения итогов творческого пути поэта, Пушкин, сознательно утверждая высокую преемственность поэтического подвига, построил свое стихотворение в соответствии с державинским образцом⁶⁶ и с нарочито подчеркнутой цитацией державинских начал большинства стрóf.⁶⁷

Однако, подчеркивая свою преемственность от державинской поэтической традиции, Пушкин столь же открыто утверждает коренное отличие своего права на бессмертие от державинского.

Если долговечность своего памятника Державин обосновывает тем, что он воспел Екатерину II, писал в своих одах о боге и «истину царям с улыбкой говорил», то величие своего памятника Пушкин утверждает тем, что ценность всего созданного им в силу того, что оно кровно нужно народу, значительнее всего самодержавия в целом:

Вознеся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

В этом нельзя не видеть и значительного отличия самого характера поэтической позиции Пушкина 1835 г. от позиции, нашедшей выражение в сонете 1830 г. Необходимо иметь в виду, что формулы этого сонета — «народная любовь» и «холодная толпа» — не равнозначны формулам «народ» и «народная тропа» в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Именно здесь с наибольшей очевидностью проявилось коренное отличие поэтической позиции Пушкина, отраженной в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», от позиции сонета 1830 г. Основной пафос последнего в утверждении полного разрыва между поэтом и светской «чернью», не понимающей его («Услышишь суд глупца»), и в обосновании позиции гордого одиночества («Ты царь: живи один»).

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» говорится о подлинном народе, решительно отделенном от светской толпы. Если последняя не способна понять поэта («не оспаривай глупца»), то первый не позволит засосать травой забвенья протоптанную им тропу к нерукотворному памятнику поэта. Признание права поэта на народную любовь к нему («И долго буду тем любезен я народу») четко обосновывается тем,

Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокой век восславил я Свободу⁶⁸
И милость к падшим призывал.

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» появилось в печати лишь в 1841 г. в посмертном собрании сочинений Пушкина,

⁶⁵ Стихотворению «Я памятник себе воздвиг...» посвящено специальное исследование: М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Изд. «Наука», М.—Л., 1967.

⁶⁶ Пять четырехстишных стрóf шестистопного ямба с одним отличием в четвертом стихе каждой из стрóf, написанном четырехстопным ямбом.

⁶⁷

| Пушкин | Державин |
|---|---|
| Я памятник себе воздвиг нерукотворный | Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный |
| Нет, весь я не умру — душа в заветной лире | Так! — весь я не умру: Но часть меня большая |
| Слух обо мне пройдет по всей Руси великой. | Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных. |

⁶⁸ Вариант в рукописи: Что вслед Радищеву восславил я Свободу (III₂, 1035).

искаженное переделками Жуковского. Особенно большим искажениям подверглась четвертая строфа, которой был придан следующий вид:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен,
И милость к падшим призывал.⁶⁹

В таком виде эта строфа была выбита на постаменте памятника Пушкину в Москве на Тверском бульваре в 1880 г. Глубоко правдивая пушкинская самооценка всего его бессмертного поэтического подвига была восстановлена только в условиях советской действительности.

⁶⁹ Сочинения Александра Пушкина, т. IX, СПб., 1841, стр. 121.

ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА ПОЭТОВ-ЛЮБОМУДРОВ

Термин «философская лирика» не имеет устойчивого содержания и, взятый сам по себе, вне исторического контекста, в достаточной мере условен. В разные времена и разные люди вкладывали в него неодинаковый смысл. Философские стихи, по понятиям одних, могли казаться другим далеко не философскими, и наоборот. И все-таки термин этот в плане историко-литературном имеет право на существование. Во всяком случае для России 20—30-х годов XIX столетия он был понятием живым и в большой степени определял содержание поэтической жизни той эпохи.

Дело совсем не в том, что лирика тех или иных русских поэтов 20—30-х годов полностью и во всем объеме соответствовала тому, что могло быть подведено под понятие «философская лирика». Этого могло и не быть. Но была в это время установка на «философскую» лирику, и эта установка во многом определяла современную поэтику, живые поэтические тенденции, определяла самую жизнь стиха и особенности его восприятия. Так называемая поэзия мысли в 20—30-е годы была и реальной действительностью и, еще больше, поэтической программой, желаемой целью; это находило отражение и в том, что именно писали поэты и как, под каким углом зрения они прочитывались.

Опыты создания в России в начале XIX в. философской поэзии связаны прежде всего с именами Веневитинова и поэтов его кружка. В 1823 г. группа молодых людей, учившихся в Московском университете, а затем служивших в Московском архиве Коллегии иностранных дел, образовала кружок любителей философии, так называемое «общество любомудрия».

Формально общество любомудрия просуществовало до 1825 г., до декабрьского восстания. Но с распадом общества не распались дружеские связи, не исчезли общие надежды и общие искания. Именно в это время, в последекабрьские годы, в среде бывших любомудров остро ставится вопрос о поэзии мысли — о необходимости объединения поэтического творчества с философским идеализмом. Философские проблемы теперь рассматриваются в тесной связи с поэтическими, задачи русской философии — в связи с задачами русской поэзии.

Д. В. Веневитинов (1805—1827) был одновременно и идеологом направления, и его практиком. Теоретическое обоснование философского направления в поэзии он выдвинул в своих статьях. Он писал в статье «О состоянии просвещения в России»: «Первое чувство никогда не творит и не может творить, потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда уже, снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения».¹ Таково исходное положение Веневитинова. Оно определяет его понимание современной ему поэзии и из него вытекают для Веневитинова те цели, которые должна поэзия перед собой ставить.

¹ Д. В. Веневитинов. Избранное. Гослитиздат, М., 1956, стр. 212.

Для Веневитинова философия теснейшим образом связана с поэзией. В конечном счете у них одни и те же задачи. Природа и человек, познание человеком загадок и тайн природы, природа и ум в их соотношении, в их согласии — вот что, по Веневитинову, является главным предметом философии. Но это «согласование природы с умом» и есть как раз то, что более всего доступно поэту. В поэзии и через поэзию происходит приобщение человека к первоначальному, к природе, выражается и осознается первичная неразрывность человека и космоса.

Разумеется, не один Веневитинов проповедовал необходимость объединения поэзии и философии. К тому же стремились и о том же писали С. П. Шевырев и А. С. Хомяков, В. Одоевский и И. Киреевский и многие другие. Но Веневитинов был одним из первых, кто заговорил об этом и кто пытался претворить это в своей поэтической практике.

Впрочем, и это последнее утверждение требует оговорок. Существовала ли философская лирика до Веневитинова? Положительный ответ на этот вопрос не вызывает сомнений. Достаточно вспомнить при этом отдельные — а их не так уж мало — стихотворения Державина, Жуковского, Пушкина. Несомненно во всяком случае, что и до Веневитинова были лирические произведения в стихах, которые по своему внутреннему содержанию с достаточным основанием — иногда даже большим основанием, чем стихи самого Веневитинова, — могли быть причислены к разряду философской лирики. Однако философский характер этих произведений далеко не всегда и не всеми воспринимался в полной мере. И не воспринимался прежде всего потому, что такое восприятие не было должным образом подготовлено, не было еще общественной установки на поэзию мысли. Нужны были новые поэтические требования и цели, чтобы изменилось поэтическое восприятие. Нужна была открыто и широко декларированная программа философской лирики, чтобы даже внешне традиционные лирические формы прочитывались по-новому, под философским углом зрения. Этого нельзя не учитывать, говоря о поэтической деятельности Веневитинова и ее значении.

Жизнь и тем более литературная деятельность Веневитинова была очень короткой. Это не мешало уже современникам чрезвычайно высоко оценить значение Веневитинова. В «Литературных мечтаниях» Белинский писал о нем: «Один только Веневитинов мог согласить мысль с чувством, идею с формою, ибо, изо всех молодых поэтов Пушкинского периода, он один обнимал природу не холодным умом, а пламенным сочувствием и, силою любви, мог проникать в ее святилище...».² Интересно, что позднее, в 1845 г., Белинский скажет о Веневитинове осторожнее и в чем-то точнее: «Веневитинов умер во цвете лет, оставив книжечку стихов и книжечку прозы: в той и другой видны прекрасные надежды, какие подавал этот юноша на свое будущее, та и другая юношески прекрасны; но ничего определенного не представляет ни та, ни другая».³

На первый взгляд стихи Веневитинова даже последних лет производят впечатление достаточно традиционных. И это первое впечатление не так уж обманчиво. У Веневитинова — знакомые жанры (элегии, послания), знакомые темы (любовь, поэзия, природа), привычная, устоявшаяся образность (поэт — «любимец муз и вдохновенья», жизнь — «море», «океан безбрежный» и пр.), привычная для поэтического словаря лексика («челютаинственной природы», «пылающие ланиты», «волшебные часы мечтаний», «хладный мрак могил», «ветренная младость» и т. д. и т. п.). Традиционна у него и стиховая форма: в его метрике абсолютно преобладают ямбы, причем чаще всего четырехстопные ямбы, его композиции, как пра-

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 78.

³ Там же, т. VIII, 1955, стр. 446.

вило, свободные, из строфических композиций встречаются только сонеты. Все это совсем не ново, все это весьма типично для пушкинского периода в истории русской поэзии. И только в немногих своих стихотворениях, не разрушая, впрочем, и в них внешней традиционности формы, Веневитинов словно вырывается из замкнутого круга поэтических условностей, преодолевает инерцию готового стиля и поражает читателя свежестью и силой мысли и выражения. Но по этим немногим лучшим стихотворениям Веневитинова только и следует судить. И судить не о том лишь, что в них есть, но и о том, что в них намечено. В оценке поэзии Веневитинова особенно необходима проекция в будущее. Ведь перед нами только начало пути, по которому Веневитинову не суждено было пройти до конца.

Основной круг тем зрелых произведений Веневитинова — природа и человек, бытие человека, и поэт, как тот единственный среди людей, кому доступны тайны и человека, и природы. Стихи Веневитинова о жизни, о человеческом существовании субъективны, субъективны настолько, чтобы волновать нас, но в них всегда есть философская, обобщенная мысль. В них не столько решение личной, сколько общей загадки, их герой не Я, а Мы, не человек, а человечество:

Сначала жизнь пленяет нас;
В ней все тепло, все сердце греет
И, как заманчивый рассказ,
Наш ум причудливый лелеет.
Кой-что страшит издавека, —
Но в этом страхе наслажденье:
Он веселит воображенье,
Как о волшебном приключенье
Ночная повесть старика.
Но кончится обман игривой!
Мы привыкаем к чудесам —
Потом на все глядим лениво,
Потом и жизнь постыла нам:
Ее загадка и завязка
Уже длинна, стара, скучна,
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна.⁴

(«Жизнь». 1826)

Здесь не случайное настроение, даже не мысль о жизни, а целая философия жизни. Стихотворение производит впечатление очень искреннего, согретого подлинным чувством, но оно и концепционно. Отсюда его необычайная стройность, завершенность, логическая выдержанность. Эта поэзия мысли в самом точном значении этого слова.

В статье «О состоянии просвещения в России» Веневитинов писал: «Художник одушевляет холст и мрамор для того только, чтобы осуществить свое чувство, чтоб убедиться в его силе; поэт искусственным образом переносит себя в борьбу с природою, с судьбою, чтоб в сем противоречии испытать дух свой и гордо провозгласить торжество ума».⁵ Приведенное высказывание для нас особенно интересно. В свете его тема поэзии оказывается одновременно и космической, и очень злободневной. В ней вызов не миру вообще, а миру современному, в ней отрицается бесчеловечность и бездушность не абстрактного, а вполне конкретного порядка вещей. Поэт — это тот, кто вступает «в борьбу с судьбою», с фатально-неодолимым, с самой историей и кто через свое искусство в этой борьбе способен «гордо провозгласить торжество ума». Утверждение поэзии в жизни и личности поэта как начала высокого и героического никогда не было у поэтов мысли только отвлеченно-философическим. Внутренне оно порождалось отрицанием мира сего, отрицанием действительности живой, реально существующей. В творчестве Веневитинова, еще больше

⁴ Д. В. Веневитинов. Избранное, стр. 56.

⁵ Там же, стр. 209.

в творчестве Баратынского 30-х годов это особенно заметно.⁶ В этом общественный, политический смысл позиции представителей философского направления в русской поэзии. Ведь не нужно забывать, что расцвет творчества всех этих поэтов падает на последекабрьскую эпоху.

Уже отмечалось, что в творчестве Веневитинова, в его стихах и теоретических высказываниях, были во многом намечены некоторые направления философской лирики. Среди тех, кто пошел этими путями, не последним был А. С. Хомяков (1804—1860).

В истории русской мысли Хомяков больше известен как один из вождей славянофилов, блестящий полемист. Хомяков-поэт остался в тени и вспоминается главным образом по ироническим отзывам Белинского и Добролюбова. Между тем это не вполне справедливо, так как их суждения относятся почти исключительно к поздним стихам Хомякова и во многом объясняются общими идеологическими разногласиями.

Начало творческого пути Хомякова было обещающим. Его стихи 20-х—начала 30-х годов привлекали ясностью и прозрачностью поэтического замысла. В них не доставало порой лиризма, не хватало увлеченности чувством, но этот недостаток отчасти искупался строгой выдержанностью мысли. Интересно, что это хорошо осознавал сам Хомяков. Он говорил о своих стихах: «Без притворного смирения я знаю про себя, что мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает...».⁷ С первых же своих поэтических опытов Хомяков выступает как поэт мысли по преимуществу. Не удивительно, что круг его тем в основном тот же, что у других поэтов философского направления. Да и не один круг тем. Самые приемы, принципы построения, наконец, язык поэзии свидетельствуют об этой общности.

В ранних стихах Хомякова очень часты пантеистические мотивы: изображение человека и вселенной, воспринятых как единство, как неразрывное. Пантеизм — характерная черта всех поэтов мысли. Это не случайно. Пантеистами по своим философским взглядам были не только Спиноза и Шеллинг, которыми так увлечались русские любомудры в 20—30-е годы XIX столетия; пантеистами были Гёте и Шиллер. Пантеизм по сути своей близок поэтическому видению мира, и потому он так часто становился философией поэтов. По отношению к поэтам-философам это, разумеется, особенно понятно и естественно.

Подобно тому как у Веневитинова и Баратынского, и у Хомякова тоже с темой пантеистической — духовного единства человека и природы — оказывается теснейшим образом связанной тема поэта. Поэт для Хомякова — тот, кто призван вдохнуть жизнь в мертвую природу:

... Кто даст ей голос! — Луч небесный
На перси смертного упал,
И смертного покров телесный
Жильца бессмертного приял.
Он к небу взор возвел спокойный,
И богу гимн в душе возник;
И дал земле он голос стройный,
Творенью мертвому язык.⁸

(«Поэт», 1827)

Тема поэта у Хомякова одна из главных, ведущих тем — и это на протяжении всего его творческого пути. Она развивается в стихотворениях «Сон» («Я видел сон, что будто я певец...»), «Жаворонок, орел и поэт», «Вдохновение», «Видение» и др. Стихи, посвященные поэту и поэ-

⁶ Как отмечает Е. Н. Купреянова в своей статье о Баратынском, «его поздняя философская лирика явилась прямым и страстным откликом на современность» (Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, Л., 1957, стр. 33).

⁷ См.: «Русский вестник», 1904, май, стр. 200.

⁸ Поэты 1820—1830-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1961, стр. 404.

зии, при том, что они в основе имеют единую концепцию, характерную в целом для философской лирики 20—30-х годов, у Хомякова, тем не менее, достаточно оригинальны и разнообразны по своим мотивам. Для Хомякова поэт бессмертен, поэт божествен, но он в то же время и трагичен. Его бессмертие — в способности творить жизнь, его трагедия — в невозможности всякий раз материально воплотить тот мир, который живет в его воображении.

Наряду с Веневитиновым и Хомяковым к видным представителям «поэзии мысли» в России относится и С. П. Шевырев (1806—1864). Его поэтическая деятельность падает главным образом на конец 20-х—начало 30-х годов XIX столетия. Его стихи более позднего времени немногочисленны, да и по значению своему уступают его более ранним произведениям. Шевырев-поэт почти целиком укладывается в эпоху, когда философское направление в русской поэзии делало еще только первые шаги. Как и Хомяков, Шевырев был встречен большими надеждами. Его ранние опыты приветствовали Пушкин и Баратынский, И. Киреевский и Крылов.

Связь Шевырева — и не только раннего — с Державиным очевидна, и она дополнительно проясняет общую зависимость, которая существует между философским направлением в русской лирике и державинской поэтикой. Тынянов писал в статье «Вопрос о Тютчеве»: «Имя Державина, конечно, должно быть особо выделено в вопросе о Тютчеве. Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он «отправляется».⁹ Слова Тынянова в равной мере могли бы быть отнесены и к Шевыреву. У Шевырева, быть может, даже заметнее эта зависимость от Державина.

Философское направление поэзии Шевырева проявляется прежде всего в выборе тематики: у него это все знакомые уже нам и характерные для всей поэзии мысли темы природы в ее единстве с человеком и его духовной жизнью, темы поэта и поэзии как посредника между человеком и природой. В своих стихотворениях Шевырев, подобно Веневитинову и Хомякову, Баратынскому и Тютчеву, пантеист. Но его пантеистические стихи — это не только прорывы в тайны космические, но и главным образом в тайны человеческие. И в этом тоже он близок к поэтам философской школы. Он пишет в стихотворении «Стансы» (1826 г.):

Когда безмолвствуешь, природа,
И дремлет шумный твой язык:
Тогда душе моей свобода,
Я слышу в ней призывный клик.
Живее сердца наслажденья,
И мысль возвышенна, светла:
Как будто в мир преображенья
Душа из тела перешла...

Когда же мрачного покрова
Ты сбросишь девственную тень,
И загремит живое слово,
И яркий загорится день:
Тогда заботы докучают,
И гонит труд души покой,
И песни сердца умолкают,
Когда я слышу голос твой.¹⁰

Природа в стихотворении Шевырева не просто тесно связана с человеком; она как будто и существует главным образом для того, чтобы объяснить человека. Ее тайны — это и человеческие тайны. Само обращение поэта к природе вызвано стремлением глубже проникнуть в эти тайны и найти для них единственно возможные человеческие слова. Пантеистическая лирика оказывается на поверку глубоко психологической. И это важнейшая особенность поэзии мысли в целом и, возможно, самое большое ее достижение.

Ни Веневитинов, ни Хомяков, ни тем более Шевырев не были перворазрядными явлениями в русской поэзии. Для поэзии иногда более важ-

⁹ Ю. Тынянов. Арханглы и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 382.

¹⁰ С. П. Шевырев. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 54.

ным оказывались их поэтические декларации, чем то, как они воплощались ими на практике. И, тем не менее, без знания этих поэтов и их творчества нельзя знать сколько-нибудь полно и основательно историю русской поэзии. Они — несомненно явление значительное. Не говоря уже о том, что у каждого из названных поэтов можно найти несколько образцовых лирических стихотворений, — а это и само по себе не так уже мало, — поэты эти намечали и прокладывали в поэзии важные пути, они искали и шли в том направлении, где другими после них и вместе с ними были открыты большие поэтические ценности.

Широко распространено мнение, что философское направление в русской поэзии первой половины XIX в. находилось в прямой и непосредственной зависимости от натурфилософских идей Шеллинга.

В какой мере это справедливо? Чтобы решить этот вопрос, остановимся на нескольких конкретных примерах, где сходство образов и идей поэтов с Шеллингом кажется особенно очевидным.

У Хомякова есть стихотворение «К заре»:

... Когда ты в небе голубом
Сняешь, тихо догорая,
Я мыслю, на тебя взирая:
Заря! тебе подобны мы —
Смешенье пламени и хлада,
Смешение небес и ада,
Слияние лучей и тьмы.¹¹

Основная мысль этого стихотворения несомненно близка Шеллингу. Шеллинг утверждал в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы», что в человеке вся мощь темного начала и в нем же — вся сила света: «В нем оба сосредоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба».¹² И поэт и философ говорят как будто бы об одном и том же. Но у философа — это часть его понимания мира, не отделяемая от всей системы его общих взглядов на природу и человека; у поэта — это звучит как психологическое, человеческое открытие, понятное и вне всякой умозрительной системы.

Широко известно превосходное стихотворение Тютчева, пантеистическое по своему характеру:

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!...
Все во мне, и я во всем!¹³

Последние слова приведенного отрывка, как и основная мысль всего стихотворения Тютчева, далеко выходят за пределы просто тезиса шеллинговской философии. У Тютчева не философский взгляд на первом плане, а сильное человеческое, поэтическое переживание, не мировой порядок, а откровение человеческой души.

И Тютчев, и другие представители философского направления в русской поэзии брали у Шеллинга то, что им казалось нужным и близким, но они не излагали, да и не смогли излагать стихами его учение. Умозрительная философия по самой сути своей не может быть переведена на язык поэзии. Односторонняя стройность логических построений противо-

¹¹ Поэты 1820—1830-х годов, стр. 400.

¹² Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908, стр. 27.

¹³ Ф. И. Тютчев. Лирика, т. I. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 75.

речит особенностям поэтического мышления. Как заметил Белинский, «искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические».¹⁴

Шеллинг русским поэтам потому и казался истинным, что они в его философии находили достоинство изящного, в его системе — поэтические красоты и поэтические образы. «Сам Шеллинг, — писал И. Киреевский, — поэт там, где дает волю естественному стремлению своего ума».¹⁵ Философию Шеллинга русские поэты-любомудры воспринимали не столько с точки зрения познавательной, сколько эстетически. И не одни только любомудры.

Для Аполлона Григорьева философия Шеллинга есть нечто «головокружительное», и в этой оценке элемент эстетический явно преобладает. Еще показательнее в этом смысле признание Баратынского из его письма к Пушкину от 5—20 января 1826 г.: «... я очень обрадовался случаю познакомиться с немецкой эстетикой. Нравится в ней собственная ее поэзия, но начала ее, мне кажется, можно опровергнуть философически».¹⁶

Не одному Баратынскому, но и другим поэтам философского направления нравилась в Шеллинге больше всего «собственная его поэзия». И еще то у Шеллинга, что способно было питать поэзию. Натурфилософия для них была и очень поэтическим общим представлением о мире, и некой новой мифологией, кладовой готовых и очень емких образов.¹⁷ У Шеллинга поэты «заимствовали» не только поэтическую картину мироздания, но и отдельные поэтические образы-символы. Причем заимствование это было особого рода. То, что у Шеллинга существовало как одна из деталей общей, цельной системы мирового порядка, то у поэтов получало осмысление главным образом в связи с человеком, способствуя проникновению в человеческую сущность.

Стихи Веневитинова, Хомякова, Тютчева, Баратынского живут, художественно воздействуют и вне осмысленной связи с философией Шеллинга. Можно не знать последнего и понимать, тем не менее, стихи этих поэтов. Параллели между философской лирикой первой половины XIX в. и Шеллингом весьма соблазнительны, но параллели эти, близость эта скорее все-таки внешняя, чем по существу, она в значительной мере кажущаяся. И в этом своеобразии взаимоотношений не только русских поэтов с немецкой философией, но, может быть, и вообще всякого поэта и философа. Настоящая поэзия не может строиться на метафизике, хотя и пользуется ею, когда это для нее удобно и полезно. Метафизика может служить арсеналом для поэзии, но она не может стать внутренним содержанием поэтического творчества.

Русская мысль всегда отличалась непосредственностью и импульсивностью, и не удивительно, что голой схеме она часто предпочитала живую плоть поэтического образа. Готовые системы, философские построения западных мыслителей в России первой половины XIX в. воспринимались по-своему и в соответствии с собственным пониманием жизни и человека. Вместе с тем они сплошь и рядом разбирались поэтами по частям для выражения не отвлеченной, а конкретной и всегда неповторимой мысли через образ. Таким путем философия проникала в поэзию, через поэзию, главным образом через нее, она доходила до широкой общественной аудитории. В России создавалась философская поэзия и одновременно своя, оригинальная поэтическая философия.

¹⁴ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 312.

¹⁵ И. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1911, стр. 14.

¹⁶ Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951, стр. 486.

¹⁷ Впервые мысль о философии как о «простой мифологии природы в модернизированной форме» высказана Л. В. Пумпянским в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» (см.: Уралия. Тютчевский альманах, 1803—1928. Изд. «Прибой», Л., 1928, стр. 21).

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 20—30-х ГОДОВ

1

В истории русской поэзии, как и всей русской литературы, 1825 год — знаменательная дата.

Разгром восстания декабристов оказал сильнейшее воздействие на всю духовную жизнь России. Однако для того чтобы смысл событий 14 декабря был постигнут во всем трагическом значении, потребовалось значительное время. «Первые годы, следовавшие за 1825-м, — писал Герцен, — были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа. Людями овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние».¹

Вместе с изменением общественной атмосферы важные перемены происходили в последекабрьский период и в поэзии. Состояние ее во многом определялось сложными процессами, происходившими в русле романтического направления. Поэтическое движение тех лет, разумеется, не укладывалось в рамки этого направления: оно было несравненно шире и богаче его. Однако именно романтизм в различных своих проявлениях стал одним из самых значительных факторов поэтического развития тех лет.

Окрасив в характерные тона литературу первой четверти XIX в., романтизм приобрел новое качество и новое звучание во второй половине 20-х и в 30-е годы.

Трагедия декабризма неизбежно привела к кризису просветительской идеологии — той передовой системы взглядов, которая в течение нескольких десятилетий выковывалась лучшими представителями дворянской интеллигенции. В мировоззрении современников авторитет разума, вера в его способность руководить человечеством на пути к общественному прогрессу были сильно поколеблены. Отсутствие ясных социальных ориентиров послужило своего рода стимулом, возбуждавшим напряженную работу аналитической мысли, устремившейся ко внутреннему, субъективному миру. Вместе с тем необыкновенно возрастает значение иных познавательных способностей — бессознательных переживаний, эмоционально-чувственных, страстных движений души.

В поэзии того времени выявляется несколько течений романтизма. Каждое из них отражало определенную сторону романтического направления.

Из многих представителей школы Жуковского в середине 20-х годов выдвинулись два талантливых поэта — Иван Козлов и Андрей Подолинский.

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 214 (Оригинал на франц. яз.).

Козлов (1779—1840) был на четыре года старше Жуковского, однако поэтом он стал в возрасте сорока с лишним лет, после того как его сразил тяжкий недуг — слепота и паралич ног. Современники не без оснований полагали, что несчастье было тем толчком, который дал выход его поэтическому дарованию. Творчество Козлова, действительно, во многом питалось настроениями и чувствами человека, страдающего сокрушительным недугом, борющегося с ним, мучительно ищущего оправдания своей трагической участи. В такой ситуации романтическая поэзия Жуковского явилась для Козлова настоящим откровением: она подсказала ему художественную форму выражения внутреннего мира человека, ставшего жертвой судьбы. Общий колорит поэзии Жуковского более всего характеризует меланхолия — сложное настроение, соединяющее в себе тихую грусть и светлую мечтательность. Меланхолия выражала печальный взгляд поэта на земное существование, где все непрочное и мимолетно:

О наша жизнь, где верны лишь утраты,
Где милому мгновенье лишь дано,
Где скорбь без крыл, а радости крылаты
И где навек минувшее одно...²

От беспросветного уныния Жуковского спасала вера в целительную, магическую силу любви, дарующей душе бессмертие и вечное блаженство. В свете этой поэтической философии личное несчастье приобретало определенный смысл, общий интерес и могло стать предметом художественного осмысления.

Уже в послании Козлова «К другу В. А. Жуковскому», написанном, видимо, в 1822 г., рассказ о горестном положении обреченного на страдания человека освящен тем общим взглядом на жизнь, который придавал определенный отпечаток всему творчеству Жуковского:

Окован злой судьбой моей,
Во цвете лет уж я лишился
Всего, что в мире нас манит...³

Совершенно в манере Жуковского Козлов пишет о хрупкости земной радости и об уповании на небо «с вечными звездами»:

Как вестник милости небес,
Незримый, тайный, но понятный
Носилось что-то надо мной,
Душа отрадней глас ловила —
И вера огненной струей
Страдальцу сердце оживила.

В дальнейшем духовный союз обоих поэтов поддерживался их тесным дружеским и творческим общением.

Козлов разрабатывает излюбленные жанры Жуковского (баллада, элегия, романс, песни и т. д.), темы, образы, овладевает его принципом мелодического построения стиховой речи. Однако Козлов не стал безличным отголоском Жуковского. Критик «Московского вестника» в 1829 г. справедливо заметил о поэте, что «никто из русских стихотворцев не подходит так близко, как он, к незабвенному Жуковскому и со всем тем он ему не подражает».⁴

Уступая Жуковскому в искусстве изображения зыбких, сложных настроений, многообразных оттенков чувств, Козлов отличался от своего

² В. А. Жуковский, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 316.

³ И. И. Козлов, Полное собрание стихотворений, «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1960, стр. 62. (В дальнейшем страницы этого издания указаны в тексте).

⁴ «Московский вестник», 1829, ч. 6, стр. 123.

учителя большей конкретностью и откровенностью лирической исповеди. Бесценным вкладом Жуковского в поэтическое искусство был его психологический метод, с которым связана многозначность символики поэта. Например, тема смерти приобрела в его балладах, поэмах и элегиях значение нравственной гибели души, омраченной мятежными эгоистическими страстями. Эта же тема заключала в себе идею очистительного таинства, т. е. освобождения души от оков грубой плоти, от земного праха, от всего пошлого и низменного. Вместе с тем смерть — это и разлука любящих сердец и т. д.

В творчестве Козлова образы и мотивы Жуковского получили менее емкий, но зато более определенный и простой, жизненно практический смысл. Показательно в этом отношении знаменитое стихотворение «Вечерний звон», в котором характерная для Козлова тема гибели разворачивается без символического оформления. И голос поэта в этих стихах прозвучал с неподдельным драматизмом, по-своему передав скорбное настроение обреченного человека.

Стремление связать поэзию внутреннего чувства с историческим и современным гражданским бытом являлось отличительной чертой творчества Козлова. Поэт не был равнодушен к тревогам своего века, к бурным историческим событиям, волновавшим умы лучших людей его времени. Показательно, что в 1822 г. стихотворением «Пленный грек в темнице» Козлов откликнулся на греческое восстание, разделив чувства вольнолюбиво настроенных соотечественников, жаждавших присоединиться к восставшим.

Важным фактом литературной биографии Козлова было его увлечение Байроном. Знаменательно, что почти на всем протяжении своей писательской деятельности он обращался к творчеству великого поэта, довольно много переводил из него («Абидосская невеста» и отрывки из других поэм: «Чайльд-Гарольд», «Осада Коринфа», «Гяур», «Манфред», «Лара», лирические произведения). Интерес Козлова к поэзии Байрона был более органичным и стойким, чем у Жуковского, хотя и он, подобно своему учителю, не принимал политического бунтарства и религиозного вольномыслия автора «Чайльд-Гарольда».

Свое восхищение великим «властителем дум» и гражданином, борцом за свободу Греции Козлов засвидетельствовал в большом стихотворении «Бейрон» (1824) — прочувственным отклике на смерть британского поэта.

Вопреки примирительной философии Жуковского, которую исповедовал Козлов, в его собственных стихах подчас прорывались энергичные, страстные и волевые интонации:

Но в мрачном, горестном уделе,
Хоть я без ног и без очей, —
Еще горит в убитом теле
Пожар бунтующих страстей. . .

(«Моя молитва», 225)

Более того, иногда его духовный мир становился пронизываемым для «байронических» настроений с их мрачной скорбью, холодной разочарованностью, чем-то напоминающих даже мятежный пафос Лермонтова:

Есть думы о прежнем; их яд роковой
Всю жизнь отравляет мертвящей тоской;
Ничто не утешит, ничто не страшит,
Не радует радость, печаль не крушит.

(«Ирландская мелодия», 86)

Соотношение творчества Козлова с романтизмом Жуковского и Байрона отчетливо уясняется из анализа поэмы «Чернец» (1824), главного творческого достижения поэта.

Идея неодолимости судьбы в творчестве Жуковского вела к провозглашению пассивности как единственно разумной и гуманной жизненной позиции. Характерно, что своего элегического героя Жуковский начисто лишает волевых импульсов, наделяя его чертами смирения и покорности. В понимании же Козлова примирение с судьбой — куда более напряженный и мучительный процесс, в котором находит место и чувство протеста.

Поэма «Чернец» построена в форме исповеди главного героя, раскрывающей историю его жизни. Важнейший эпизод этого рассказа — смерть горячо любимой женщины.

Преданная любовь к умершей подруге жизни — распространенный мотив поэзии Козлова; и нередко он заключал в себе ту религиозно-примирительную концепцию, которая была характерна для Жуковского, убежденного в благодати провидения и в то, что смерть — лишь временная разлука любящих сердец, соединяющихся таинственным путем в потустороннем мире.

Для Жуковского впасть в отчаяние — значит поднять бунт против установленного свыше миропорядка, поэтому его элегический герой никогда не выходит из состояния тихой грусти и светлой надежды.

Но эта утешительная философия совершенно опрокинута мятущимся, страдающим героем поэмы. Он настолько бурно переживает свою потерю, до такой степени впадает в отчаяние, что оно граничит с протестом против мироустройства, с отрицанием смысла жизни. Посещение могилы покойной подруги, живые воспоминания об утраченном счастье, вызвали в его душе бурю, разрешившуюся безрассудным кровопролитием (герой случайно убивает повстречавшегося ему недруга, которого он имел основание считать в какой-то мере виновным в кончине супруги).

Но убийство тяжелым камнем легло ему на сердце, истребив в нем надежду на свидание с любимой в другом мире. Раскаиваясь в преступлении, он заканчивает жизнь в монастырской келье, где только перед смертью почувствовал примирение с небом и вновь обрел надежду на загробную любовь. Финалом поэмы Козлов в конечном счете оправдал философию Жуковского, но пришел он к этому итогу путем мучительным и тернистым.

Пушкин высоко оценил «Чернеца». «Повесть его прелесть, — писал он брату в мае 1825 г., — сердись он, не сердись, а хотел простить — простить не мог (стих из поэмы Козлова, — *Ред.*) достойно Байрона».⁵

Поэма Козлова вызвала горячие похвалы в критике 20-х годов. В характере главного героя П. А. Вяземский усмотрел следы воздействия байронизма. А. Д. Улыбышев, напротив, полагал, что этот персонаж «имеет свой собственный отпечаток и нимало не походит на героев Байрона».⁶ Имя Байрона, конечно, не случайно упоминалось в связи с оценкой «Чернеца». Кое в чем главное действующее лицо этого произведения несомненно напоминает героев байроновских поэм, пылких, необузданно страстных, одиноких страдальцев. Об этом свидетельствует, между прочим, описание молодости будущего чернеца, выросшего «бездомным сиротой» среди «неприветливых людей»:

Не знал я, что такое радость;
От самых отроческих лет
Ни с кем любви не разделяя,
Жил нелюдно в тишине...
Любил опасностью играть,

⁵ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 174.

⁶ «Новости литературы», 1825, кн. 13, август, стр. 101.

Над жизнью дерзостно смеяться, —
Мне было нечего терять,
Мне было не с кем расставаться.

(316—317)

Бегство с возлюбленной и тайное венчание, вызванное упорством отца, — все это обнаруживает в нем способность к борьбе с враждебными обстоятельствами, к преодолению препятствий.

Однако «байронические» черты героя «Чернеца» вовсе не определяют сущности его характера, в котором ясно ощущается нестойкость, отсутствие твердости, чувствительная экзальтация и склонность к смирению. Даже убийство было с его стороны не актом мести, а минутной вспышкой ярости и отчаяния, так как злобных чувств к своему недругу герой поэмы до встречи с ним не питал. Иное дело поведение персонажей байроновских поэм. Они, как правило, обдуманно и беспощадно мстят своим личным врагам, взращивая в душе чувство непримиримой ненависти к ним. Такая ситуация, типичная и для поэм Лермонтова, вытекала из борьбы личности с враждебными ей условиями развития. Проблематика поэмы Козлова — борьба человека с его собственной эмоциональной необузданностью. Исход этой борьбы — монашеский аскетизм, полное отречение от мирских желаний и тревог.

Менее удачной, но столь же показательной для Козлова была другая поэма «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая». В ней отчетливо различаются два плана — нравственно-интимный и гражданско-исторический. Произведение Козлова, прославлявшее благородный подвиг женщины, последовавшей за опальным мужем в сибирскую ссылку и после его казни сохранившей к нему неугасимое чувство преданной любви, вышло в свет в 1828 г. — непосредственно после того, как М. Н. Волконская, А. Г. Муравьева, Е. И. Трубецкая и другие жены декабристов уже отправились к своим мужьям в Сибирь. Это обстоятельство сообщило поэме Козлова злободневное звучание и подогривало к ней интерес современников.

Кстати говоря, высокий нравственный облик исторической Н. А. Долгорукой вдохновил К. Ф. Рылеева, написавшего одноименную «думу». В своем произведении, начатом спустя год после опубликования рылеевской «думы» (в 1823 г.), Козлов вступил в творческое соревнование с поэтом-декабристом. Добровольный уход героини «из мира» — пострижение в монахини — в трактовке Рылеева выглядело как акт неприятия современности, как протест против бесчеловечных нравов общества. Козлов же в этом решении Долгорукой увидел иной, глубоко личный стимул — желание очистить душу от мирских соблазнов и страстей ради приобщения к абсолютно чистой, «святой» любви. По убеждению Козлова, только такое чувство, совершенно отрешенное от земной страсти и суеты, вселяет веру в блаженное будущее, в соединение любящих сердец в потустороннем мире:

Что я? Кто я? Изгнанник рая.
В греховной бездне утопая,
Что жизнь, и разум, и краса?
Цветок увядший, дым, роса...
В житейском море зря волненье
От бури гибельных страстей
Я притекла искать спасенья
У тихой пристани твоей, —
(406, 407)

говорит героиня поэмы. Но эти строки финала слабо согласуются со всем ходом повествования, поскольку в изображении Козлова Наталья Долгорукая была образцом самоотвержения, сердечную жизнь которой никогда не мрачили какие-либо темные искусы и заблуждения. В этих стихах, явно выпадающих из сюжета произведения, нельзя не увидеть исповеди

самого автора, которого по-прежнему глубоко волновала проблема очищения от страстей.

Было бы неверно усматривать в теме монастырского затворничества, отшельничества, завершающую и «Чернеца», и «Княгиню Долгорукую» лишь религиозно-проповеднический пафос. Тема эта в стихах Козлова несомненно заключала в себе идею самообуздания, защитной брони, сдерживающей страстные порывы потрясенного горем сердца. Сознанию поэта открывались жуткие перспективы эмоциональной необузданности:

Сердца, волнуемы страстями,
Страшней, чем бурный океан! —
(266)

восклидал он в балладе «Отплытие витязя». Безумие как неизбежная расплата за кипение «мятежной» страсти — один из устойчивых мотивов творчества Козлова, прозвучавший в балладах «Ночь перед родительской субботой», «Озеро мертвой красавицы» и др. Этот же мотив был развернут в целую поэму, получившую название «Безумная» и опубликованную в 1830 г.

Если в образе Долгорукой Козлов показал, как глубокая женская привязанность и любовь свободно и органично перерастают в высшее стремление души, то героиня «Безумной» являет разительный пример человека, сокрушенного испуганием любовной страсти. В этих двух поэмах Козлов как бы расщепляет проблематику своего «Чернеца», герой которой в одном лице соединял и светлые, благие и пагубные, мятежные порывы. Подобная противоречивость придавала произведению драматический накал. Ничего похожего нет ни в «Безумной», ни в «Княгине Долгорукой»: их героини пребывают в одном состоянии, которое не столько обогащается новыми переживаниями, сколько нарастает.

С большей художественной выразительностью, чем в двух названных поэмах, тема любви прозвучала в лирике Козлова. Именно противоречивость, внутренняя борьба, метания от «земной» любви, с ее дивными чарами и соблазнами к «небесной», мечтательной, платонической, ощущение их неразрывного родства — все это сказалось в эмоциональной взволнованности, драматизме и богатстве красок любовной лирики поэта («Узница», «Умирающая Эрмангарда», «Ночь» и др.).

Очевидно, что лучшие лирические произведения Козлова стоят на пути к последующим достижениям лермонтовской поэзии. С нею автора «Чернеца», в частности, связывают и мотивы сопротивления судьбе, борьбы с человеческой несправедливостью, сомнения в общепринятых ценностях, т. е. то, что иногда условно оборачивается термином «байронизм» и что у самого Козлова нашло, как говорилось, весьма суженное и смягченное выражение. Знаменательно в этой связи, что в стихах Лермонтова немало явных отголосков поэзии Козлова.⁷

Козлов написал около двух десятков баллад (из них самая крупная — «Венгерский лес»), но его работа в этом жанре отнюдь не повторяла Жуковского. Усложняя и психологизируя образ балладного героя, Козлов тем самым трансформировал поэтику этого жанра. Для него вообще характерны миниатюрные баллады, где имеются лишь рудименты фабулы и нет в сущности действия, борьбы персонажей-антагонистов. Обычно Козлов изображает уже сложившуюся драматическую ситуацию, в которую сразу вводится герой. Типичными образцами такой баллады можно считать «Ревность», «Озеро мертвой красавицы», «Тайна», «Ночь перед родительской субботой»).

⁷ См.: Б. В. Нейман. Отражение поэзии Козлова в творчестве Лермонтова. «Известия отделения русского языка и литературы Академии наук», т. 19, кн. 1, СПб., 1914.

В художественном наследии автора «Чернеца» большое место занимают переводы, многие из которых так же, как и у Жуковского, органически включались в творчество поэта на правах произведений оригинальных. Кроме уже упоминавшихся переводов из Байрона, примечательны переводы «Крымских сонетов» Мицкевича, опубликованные в 1829 г. Далеко не всегда Козлов выходил победителем в творческом состязании с иностранным оригиналом, но некоторые переведенные им произведения, а также многие отдельные фрагменты отмечены почти безупречной художественной выразительностью, как например следующие строки сонета Мицкевича «Морская тишь на высоте Тарканкута»:

О море! в глубине твоих спокойных вод,
Меж твари дышащей, страшилище живет;
Таясь на мрачном дне, оно под бурю дремлет,
Но грозно рамена из волн в тиши подьемлет.
О мысль! и у тебя в туманной глубине
Есть гидра тайная живых воспоминаний;
Она не в мятеже страстей или страданий,—
Но жало острое вонзает — в тишине.

(148)

2

Как и к Козлову, известность к А. И. Подолинскому (1806—1886) пришла вместе с первым напечатанным крупным произведением — «восточной» поэмой «Див и Пери» (1827).

Идея борьбы разрушительных, эгоистических инстинктов с прирожденным человеку стремлением к добру, красоте и гармонии в поэзии Жуковского часто облакалась в абстрактные символические образы демона и ангела. Они непосредственно фигурируют в поэмах Жуковского «Аббадона» и «Пери и Ангел». К этому роду символических поэм относится и поэма Подолинского «Див и Пери», а также написанная около десяти лет спустя поэма «Смерть Пери».

В первом из этих произведений Подолинский воспользовался основной мыслью поэмы Жуковского «Пери и Ангел» — идеей искупления грехопадения и возвращения в рай, но развил ее вполне самостоятельно, что сразу же было отмечено критикой, высоко оценившей дебют молодого автора.

Раскаяние, искупление греха Жуковский изображал как мучительный перелом, происходящий в душе павшего: перед кающейся героиней поэмы «Пери и Ангел» двери рая распахиваются лишь после длительного испытания ее в добродетельных делах, рассказ о которых занимает основную часть произведения. Иная трактовка темы возрождения павшего духа дана у Подолинского. В его поэме Пери, плененная мрачным Дивом, без особого труда склоняет своего грозного стража к примирению с творцом мироздания. Ангел, вестник «вседержителя», возвещает им, что добрыми делами они могут заслужить себе прощение и вернуться в рай. Какого рода благодеяния они свершили — об этом поэма не рассказывает. Тем не менее она заканчивается возвращением этих персонажей иранской мифологии в «надзвездный чертог». Див и Пери с легкостью приобщаются к добру, так как зло не составляет основы их существа. Об этом говорит Пери, убеждая Дива в том, что надежда на возрождение для него не потеряна, поскольку грехопадение его было случайным:

Ты, в обмане обольщенья,
Свой проступок совершил,
Ты ни в ком не растравил
Страшной мысли — возмущенья! .⁸

⁸ Поэты 1820—1830-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия, Л., 1961, стр. 284.

Более интересна и сложна по мысли поэма «Смерть Пери», сюжетно не связанная с предыдущей. Ее фабульной основой Подолинский был обязан немецкому романтику Жан-Поль Рихтеру. Здесь Пери выступает в роли спасительницы души несчастного юноши, безутешно оплакивавшего гибель возлюбленной и готового в своем отчаянии послать «упреки небесам». Чтобы не допустить этого, Пери решается оживить покойницу, душа которой уже пребывала в другом мире. Пери вселяется в ее тело, сознавая, что нарушает божественный завет, запрещающий бессмертным любовь к людям. Ситуация эта весьма близка к лермонтовской поэме «Ангел смерти». Став девушкой, Пери испытывает все тяготы земного существования. Она познала муки ревности, разного рода лишения и недухи. Ее страдания вызвали гибель юноши. Пери в конце концов была прощена богом, который заставил ее умереть, чтобы освободить бессмертный дух этой восточной сильфиды от оков человеческой плоти.

Через всю поэму протянута мысль о неотделимости добра от зла: Пери совершает благо посредством грехопадения. Эта мысль присутствует и в ряде других произведений Подолинского. Интересный поворот ее дан в одном из стихотворений 1840 г., где в образах космического масштаба рисуется картина возникновения мироздания из хаоса стихий. И характерно, что в процессе этого грандиозного акта рождается зло — «отпавший Серафим»:

Оттрянуло в безднах творящее слово,
Стихии, как волны, кипят.
Сошлись — разделились — и жизнью новой
В несметных светилах горят. . .
Все к цели стремится; один, в непрерывном
Волненьи, без цели гоним,
Один, неприютный в создании дивном,
Отпавший летит Серафим.⁹

Следуя традициям романтической школы Жуковского, используя ее художественные средства, Подолинский заметно упростил ее нравственную проблематику и психологический метод. У писателей этой школы изображение жизни, как правило, дается в отвлечении от исторического и гражданского бытия. Личность, как бы «вынута» из социальной среды, становится субстратом эмоций, бессознательных движений души. Но и при таком восприятии жизни социальная природа человека все же сохранялась, хотя и в очень абстрагированных формах. У Жуковского она проступает в нравственных категориях добра и зла. Борьба этих начал для него — главная проблема жизни. У Козлова она в основном сведена к внутренней борьбе человека, причем он часто оказывается не в состоянии разобраться в хаосе эмоций, детерминировать добро и зло. Что касается Подолинского, то его трактовка личности в значительной мере сведена к произвольной игре чувств и страстей.

Если в фантастических образах «восточных» поэм художественная неполноценность такой точки зрения прикрывалась условными мифологическими декорациями, то предпринятая Подолинским попытка изобразить героя современности привела к прямому провалу. Об этом свидетельствуют его поэмы «Борский» (1829) и «Нищий» (1829), обе посвященные теме семейной драмы с кровавой развязкой.

В названных произведениях Подолинский в сущности преследовал ту же цель, что и Козлов в «Чернеце», т. е. он стремился создать поэму, содержание которой проецировалось бы на современный исторический и бытовой фон. Несостоятельность художественной позиции Подолинского заключалась в том, что принципы балладного жанра и мифологической

⁹ Там же, стр. 295.

поэмы, разработанные Жуковским, он непосредственно применил к решению этой задачи. В балладах и поэмах Жуковского остродраматический конфликт (с убийствами, разлуками, призраками и т. п.) был символической картиной внутреннего мира души, поэтому и действия «персонажей» баллад приобретали совершенно условный, подчас фантастический характер. Между тем герой поэм Подолинского «Борский» и «Нищий», выступая в обстановке современного жизненного уклада, остались по существу балладными призраками, проливающими кровь в чаду исступленных страстей, действуя под наитием роковых сил. Их поступки Подолинский не обосновывал какими-либо убедительными психологическими, а тем более социальными мотивировками.

Например, герой поэмы «Борский», не зная о том, что его жена страдает лунатизмом, ошибочно подозревает ее в неверности и без долгих колебаний убивает ни в чем не повинную женщину. Адская ревность и минутная вспышка злобы сделала героя поэмы «Нищий» тоже случайным убийцей своего брата, что послужило в свою очередь причиной смерти его матери и любимой девушки.

И «Борский», и «Нищий» сильно повредили литературной репутации Подолинского. Завязавшиеся было его связи с кругом Дельвига и «Литературной газеты» оборвались в связи с публикацией неодобрительной рецензии Дельвига на поэму «Нищий». Сокрушительной критике была подвергнута Н. И. Надеждиным и поэма «Борский». Нападая на кричащие эффекты, на неестественность положений, критик писал о развязке произведения: «У кого не застынет и среди жаркого лета кровь в жилах при столь ужасной катастрофе? Зарезать добрую жену — ни за что, ни про что! Воля ваша гг. романтики, а жаль, что не существует поэтической уголовной палаты!»¹⁰

Неудача с «Борским» и «Нищим» побудила Подолинского вернуться к жанру мифологической поэмы. «Смерть Пери» и стала наиболее значительным достижением его эпического творчества.

Подолинский вошел в историю поэзии как мастер романтического пейзажа, за что его ценил Белинский. Речь идет не о жанре пейзажной лирики, над которым он почти не работал, а о живописных картинах природы, в изобилии разбросанных в его поэмах.

3

Иной оттенок традиции романтизма обрели в творчестве поэтов кружка Станкевича — объединении своеобразно-демократического характера и по составу участников, и по общему направлению своей деятельности. Знаменательно, что идейные искания членов кружка в какой-то степени соотносились с критической деятельностью Белинского, выдвинувшего в качестве главной задачи литературного развития проблему народности. Показательно и то, что именно Станкевич открыл Кольцова, а Белинский горячо пропагандировал его поэзию.

Хотя теоретической базой литературных мнений здесь была все та же эстетика шеллингианского романтизма, Станкевич и в особенности Белинский в отличие от Любомудров¹¹ занимали иную позицию по целому ряду вопросов.

Обосновывая проблему народности литературы, Белинский опирался тогда на одно из узловых положений шеллингианской эстетики — о сти-

¹⁰ «Вестник Европы», 1829, март, № 6, стр. 151.

¹¹ Творчество поэтов, примыкавших к кружку Любомудров, освещено в главе «Философская лирика поэтов-любомудров».

хийности творческого процесса. Сильно заостряя его, он доказывал, что «чем бессознательнее творчество, тем оно глубже и истиннее». ¹² Исходя из такого понимания искусства, Белинский иначе, чем любомудры, ставил и проблему «поэзии мысли».

«Что такое мысль в поэзии?», спрашивает он, и поясняет: «Для удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство... сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли. И, естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот». ¹³ В свете этих взглядов художественные опыты любомудров и их теоретические установки не могли оцениваться иначе, как малопродуктивные или даже ложные. В «Литературных мечтаниях» Белинский скептически заметил, что стихотворения Шевырева «обнаруживают более усилие ума, чем горячее излияние вдохновения». ¹⁴ О Хомякове он вскоре бросил убийственную реплику, определив его как поэта «подделывающегося под мысль». ¹⁵ Из любомудров только Веневитинов вызывал сочувственные отзывы Белинского.

Главными, типичными и наиболее профессиональными поэтами кружка Станкевича становятся В. И. Красов (1810—1854) и И. П. Ключников (1811—1895). В отличие от стихов любомудров прямое воздействие философской мысли в их лирике почти не ощутимо. Поэтическое творчество Красова и Ключникова в целом отмечено значительно большей интимностью тона и откровенностью самопризнаний, чем поэзия любомудров, герой которой был в значительной мере программной фигурой.

Пристрастие к философским мотивам и декларациям можно усмотреть лишь в стихах К. Аксакова, у которого сохраняется и характерный для любомудров программный образ поэта-жреца.

Поэзия Ключникова и Красова отражала психологию романтически настроенного человека, осознавшего потребность в практической деятельности на благо народа и родины.

Это стремление к «пользе общей» придает своеобразный отпечаток лирике названных поэтов. Знаменательно, что Ключников и Красов воспевают преимущественно реальных вершителей отечественной истории, таких как Дм. Донской («Куликово поле» Красова), Минин и Пожарский («Чаша» Красова), Суворов («Песнь инвалида» Ключникова). Среди героев этого ряда внушительна фигура Петра I в стихотворении Ключникова «Медный всадник»:

Он огромною душою
Всю вселенну обнимал,
И могучею рукою
Полвселенной всколебал...
... Понимал свое он время,
Но его не понял век,
И он снес наветов бремя,
Дивный, божий человек!
Вняв высокому призванью,
Он в деяньях был поэт:
Наша Русь — его созданье,
Судия — весь божий свет. ¹⁶

Петр в изображении Ключникова — типичный романтический герой, не понятый современниками, подвиги которого, однако, полностью оправ-

¹² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 320.

¹³ Там же, стр. 365.

¹⁴ Там же, стр. 78.

¹⁵ Там же, т. II, стр. 150.

¹⁶ Поэты кружка Н. В. Станкевича. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1964, стр. 494.

дываются историей. Небезынтересно, что в 40-е годы имя великого преобразователя России для Белинского и его союзников становится синонимом прогресса, в то время как в славянофильских кругах реформы Петра I вызывают осуждение и нападки (ср., например, стихотворение К. Аксакова «Петру», написанное в 1845 г.).

В стихотворном наследии кружка Станкевича особо должны быть отмечены интересные попытки создания обобщенного образа героя. Это личность довольно скромная в своих притязаниях, не претендующая на роль глашатая высоких истин, которая ей явно не по силам, но самое важное то, что эта личность гораздо ближе, чем герой поэзии Любомудров, стоит к непосредственной жизни. В трактовку этого образа Ключников и Красов вводят новый критерий оценки личности — соотношение идеалов человека и его внутреннего мира с конкретной действительностью.

Поэтам-любомудрам такой угол зрения был чужд, потому что идеи гения не нуждались в проверке. Герой поэзии Красова и Ключникова тоже живет в мире высоких помыслов и прекрасных идеалов и часто также не находит сочувствия и понимания у людей. Но если Любомудрам такое положение кажется закономерным, то у героев Ключникова и Красова оно порождает тоску и душевную депрессию. Капитуляция перед грубой действительностью у Красова вызывает ощущение неприкаянности и застенчивой робости, окрашивающей его ламентации мягким лиризмом. Противоречие между героем и жестокой действительностью осложняется внутренним раздвоением в душе героя между высокими запросами души и ощущением своего нравственного несовершенства. Стремление к очищению от пошлых, эгоистических наклонностей вызывает желание отделить в самом себе лучшее от худшего, т. е. потребность в самоанализе. Возникает своеобразное распадение человека на две личности, из которых одна живет, а другая наблюдает, судит и оценивает первую. Белинский и его друзья называли такое психологическое состояние «рефлексией». При рефлексии каждое непосредственное чувство, каждая мысль, любой поступок попадали под контроль анализирующей мысли, парализующей волю и обрекающей человека на бездеятельность и бесплодную тоску.

Многие стихотворения Ключникова — самого интересного и даровитого поэта кружка — построены на мотивах рефлексии. Поэт, например, изображает, как под влиянием разрушительного анализа подавляется еще не успевшее развиться чувство любви:

Я не люблю тебя: мне суждено судьбою
Не полюбивши разлюбить...
Я не люблю тебя; больной моей душой
Я никого не буду здесь любить...
... Я не люблю тебя, но, полюбя другую,
Я презирал бы горько сам себя,
И, как безумный, я и плачу, и тоскую,
И все о том, что не люблю тебя...¹⁷

Герой поэта кается и обличает себя в нравственном падении:

Давно, давно в грязи страстей
Я затопил святые побужденья,
... Душа болит... Пороком и сомненьем
Омрачена святыня красоты.¹⁸

Сознание своей «вины» вызывает у героя тягостную душевную депрессию, которая в конце концов без видимой причины рассеивается, и он снова обретает веру в лучшее будущее, ощущает новый прилив сил, после чего

¹⁷ Там же, стр. 498.

¹⁸ Там же, стр. 504.

опять повторяется прежнее. Эти бесконечные «падения» и «взлеты» настраивают поэта на иронию:

Опять оно, опять былое!
Какая глупость — черт возьми! —
От жирных праздников земли
Тянуться в небо голубое,
На шаг подняться — и потом
Преважно шлепнуть в грязь лицом!¹⁹

В стихах Красова и особенно Ключникова намеченная в лирике Веневитинова проблема самоанализа получила дальнейшее развитие. В этом отношении их работа кое в чем дополняла завоевания поэзии Лермонтова.

4

Ни Козлов, ни Подолинский, не говоря уже о Красове и Ключникове, не имели при своей жизни и сотой доли того успеха, который выпал на долю В. Г. Бенедиктова (1807—1873).

Публикация в 1835 г. первого сборника его лирических стихотворений стала настоящей сенсацией. Многие авторитетные писатели и литературные судьи того времени увидели в новоявленном поэте талантливого и смелого реформатора, другие — их было меньшинство, и мнение этого меньшинства представлял Белинский — всего лишь изобретательного версификатора. Через несколько лет слава Бенедиктова померкла, а в 40-е годы произведения его стали объектом пародий И. И. Панаева и Некрасова.

Оживленные прения, ознаменовавшие начало литературной карьеры Бенедиктова, следует объяснить необычной формой стихов поэта, производивших впечатление новизны и оригинальности.

В лирике Бенедиктова легко обнаружить ходовые темы, мотивы и образы, свойственные различным романтическим школам и течениям. Однако он был романтиком особого склада, сознание которого почти не затронула вера в жизненную, преобразующую силу идеи. В его стихах не ощущается даже слабых признаков тех напряженных духовных исканий, которые придавали обширный смысл и гуманистический пафос творчеству видных поэтов-романтиков 20—30-х годов.

Бенедиктов видел жизнь почти исключительно в ее внешних проявлениях; в его представлении она вся складывалась из поз, движений, жестов. Типичны, например, в его стихотворениях поза гордого уединения, поза многозначительной суровости, поза обнадеженного поклонника, поза кокетства и т. д. и т. п. Бенедиктова волнует не столько любовь, сколько обстановка, вызывающая эротические грезы; не женщина, а ее внешность — вплоть до туалета, не чувство, а чувственность — «палящие взгляды», соблазнительные телодвижения и т. д. Бенедиктов с пафосом описывает будуар, бальный зал, танец («Три вида», «Кудри», «Напоминание», «К очаровательнице»). Как эффектный набор поз построено стихотворение «Наездница»:

Люблю я Матильду, когда амазонкой
Она воцарится над дамским седлом,
И дергает повод упрямой ручонкой,
И действует буйно визгливым хлыстом.
Гордяся узором красивым и плотным,
Из резвых очей рассыпая огонь,
Она властелинка над статным животным
И деве покорен неистовый конь...
... И носится вихрем, пока утомленья

¹⁹ Там же, стр. 496.

На светлые глазки набросит туман...
Матильда прыгнула — и в сладком волнении
Кидается бурно на пышный диван.²⁰

В области внутренней жизни Бенедиктову были доступны также весьма несложные, лежащие на поверхности явления; при этом он стремится уподобить их чувственно осязаемым предметам. Почти карикатурой выглядела, к примеру, бенедиктовская «анатомия» женского сердца, которое он сравнивает с пучиной моря:

Там блещут искры золотые,
Но мрак и гибель в глубине.
Там скрыты перлы дорогие
И спят чудовища на дне.
... Страшись порывом буйных сил
Тревожить таинство пучины,
Где тихо дремлет крокодил!²¹

(Бездна)

Несобранная единством мысли и чувства действительность в восприятии Бенедиктова рассыпалась на составные части, а явления и предметы разложились на отдельные свойства и качества. Вот, например, показательное для него описание «Вальса»:

Все блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Аюстры, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.
Всё в движеньи, воздух, люди,
Блонды, локоны и груди,
И достойные венца
Ножки с тайным их обегом,
И страстями и корсетом
Изнуренные сердца...
... Вот осталась только пара,
Лишь она и он. На ней
Тонкий газ — белее пара;
Он — весь облака черней...²²

Однако в сплошной расчлененности бытия поэт извлек новые ресурсы художественной выразительности. Романтическому восприятию мира как идеального единства в сознании Бенедиктова соответствовало очень развитое ощущение внешнего сходства окружающих человека вещей и явлений, родственность их структурных признаков. Этим, в частности, объясняется чрезвычайно характерная для поэтического стиля Бенедиктова обильная и пышная метафоризация, получившая в его лирике самодавляющее значение.²³ Большинство стихотворений поэта строится как сплошная цепочка метафор, иногда объединяющихся в одну развернутую метафору. В этом легко убедиться хотя бы на примере нашумевшего стихотворения «Утес», открывавшего сборник 1835 г.

Отвсюду объятый равниною моря,
Утес гордо высится — мрачен, суров;
Незыблем стоит он, в могуществе спора
С приборами волн и с напором веков.
Валы только лижут могучего пята;

²⁰ Бенедиктов. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 37.

²¹ Там же, стр. 81.

²² Там же, 174.

²³ Подробный анализ поэтического стиля Бенедиктова, изобилующий ценными наблюдениями, см. в статье: Л. Я. Гинзбург. Бенедиктов. В кн.: В. Г. Бенедиктов. Стихотворения.

От времени только бразды вдоль чела;
Мох серый ползет на широкие скаты;
Седая вершина — престол для орла.

Как в плащ исполни весь во мглу завернулся,
Поник, будто в думах косматой главой;
Бесстрашно над морем всем станом нагнулся
И грозно нависнул над бездной морской...²⁴

Достаточно вызвать в памяти строки лермонтовского «Утеса», чтобы почувствовать особенность бенедиктовской манеры. Лермонтовское стихотворение полно внутренней жизни; каждая деталь его «пейзажа» выполняет роль персонажа миниатюрной драматической сцены. Символика развернутой метафоры Бенедиктова — всего лишь иллюстрация довольно банального представления о твердости гордого человека. Поэт приписывает утесу внешние черты одинокой личности, застывшей в позе сурового величия, но делает это так, чтобы подчеркнуть портретное сходство. Романтизм творческого метода Бенедиктова проявляется не в единоподдерживании идеи, а в фетишизации форм и внешних примет, каждая из которых подвижна, свободна, ведет как бы самостоятельное существование и способна соединяться с любой другой. В этом у автора «Утеса» по-своему проявлялась романтическая одухотворенность бытия.

Стихотворная живопись поэта производила впечатление полного преодоления пластичности, материально-чувствительной окраски образов. Не случайно С. П. Шевырев в его поисках поэзии, в которой «предметы теряют свою вещественность», где «все живое, сущее является одним призраком»,²⁵ заподозрил в стихах Бенедиктова некую внутреннюю значительность, новаторство, открывающее в литературе период «поэзии мысли», пришедший будто бы на смену эпохе Пушкина с ее «материальными формами», языческим духом и культом пластицизма.²⁶

То, что Бенедиктов явился антиподом Пушкина, для Белинского, наоборот, служило признаком внутренней нежизнеспособности его творческого метода. В своей статье, направленной против апологической оценки Шевырева, Белинский убежденно доказывал, что стихи новоявленного «корифея» не открывают перед поэзией плодотворных путей развития.

Разночинец по происхождению, чиновник по профессии, вращавшийся далеко не в лучшем обществе, Бенедиктов отразил в своем творчестве невзыскательные эстетические запросы этой среды, ориентируясь на вкусы «средних кружков бюрократического народонаселения» Петербурга, как проницательно подметил Белинский.²⁷ Этот факт был для критика дополнительным доводом, разоблачавшим идейно-эстетическую нищету бенедиктовской поэзии.

Белинский нанес сокрушительный удар по литературной репутации Бенедиктова, которая не изменилась и после того как в конце 50-х и в 60-е годы в творчестве поэта зазвучали общественные мотивы. Упрочившееся представление о Бенедиктове как пустозвонном версификаторе, певце кудрей и женского кокетства мешало демократической критике (Н. А. Добролюбов) всерьез отнестись к его гражданским стихам. Между тем было бы неверно вовсе сбрасывать со счетов даже тот расплывчатый демократизм Бенедиктова, который в 30-е годы, в эпоху кризиса передовых идеалов, вообще не мог выявить свою гражданскую активность.

Из стихов позднего Бенедиктова заслуживает быть отмеченным его превосходный перевод из О. Барбье «Собачий пир» (1856 или 1857) —

²⁴ Там же, стр. 1.

²⁵ «Московский вестник», 1828, т. 10, стр. 58.

²⁶ «Московский наблюдатель», 1835, № 3, стр. 442.

²⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, 1955, стр. 496.

стихотворение, изобразившее могучий порыв восставшего народа, славившее его героизм и предававшее анафеме привилегированные сословия. Мятёжный пафос этого произведения вызвал восторженную оценку Т. Г. Шевченко. «Собачий пир» по праву занял выдающееся место в вольной демократической поэзии того времени.

В контексте поэтической культуры эпохи Пушкина—Лермонтова творчество Бенедиктова выглядело как явление инородное, вульгаризирующее традиции высокой романтической лирики, как пошлое и пустое оригинальничанье. Об этом с резкой откровенностью писал Белинский, и в его приговоре несомненно заключалась большая доля истины.

Все же в широкой исторической перспективе роль Бенедиктова в общих процессах развития нашей поэзии представляется несколько иной. Очевидно, что Бенедиктов почувствовал еще неизведанные возможности, заложенные в романтическом методе. Новые средства поэтической экспрессии, разработанные им, связаны с проблемой расширения границ ассоциативного художественного мышления. Эти поиски Бенедиктова не нашли продолжения в поэзии второй половины XIX в., но они кое в чем предсказывали ту реформу русской поэтической речи, которая была осуществлена в начале XX столетия.

Глава девятая

ПОЭЗИЯ ДЕКАБРИСТОВ ПОСЛЕ 1825 ГОДА

Конец 20-х и 30-е годы — вторая, не менее яркая и насыщенная событиями полоса в истории декабристской поэзии. Ее крупнейшими представителями в это время были томившиеся в тюрьме, на каторге и в ссылке А. И. Одоевский, В. К. Кюхельбекер и А. А. Бестужев-Марлинский. Много и плодотворно работали в тот же период такие видные поэты декабристской ориентации, как П. А. Катенин и Ф. Н. Глинка.

Стихотворное наследие названных поэтов и в эту эпоху представляло собой довольно широкий и боевой участок литературы с присущими ему своеобразными, специфическими признаками, — участок, на котором совершались важные и показательные перемены.

В течение первых пяти-шести лет после 1825 г. декабристские поэты продолжали создавать произведения в духе тех идеалов, которые вдохновили их на борьбу с самодержавием до восстания. К 1827 г. относится стихотворение Кюхельбекера «Тень Рылеева», созданное в тюремном каземате. Пламенный трибун декабристов произносит здесь пророческие слова:

Поверь, не жертвовал ты снам:
Надеждам будет исполненье.
Он рек — и бестелесною рукой
Раздвинул стены, растворил затворы.
Воздвиг певец восторженные взоры —
И видит: на Руси святой
Свобода, счастье и покой.¹

А. И. Одоевский в конце 20-х годов пишет свой знаменитый ответ на послание Пушкина «В Сибирь» — «Струн вещих пламенные звуки...». Июльская революция во Франции и польское восстание пробудили надежды на возможность продолжения борьбы. Своеобразным манифестом вольнолюбивой поэзии именно этих лет явилось стихотворение Катенина «Гений и поэт» (1830), прославляющее революционную Францию и борьбу за национальную независимость Греции. Обращаясь к поэту-современнику, Катенин призывал его черпать вдохновение в освободительной борьбе европейских народов, отбросить малодушие и пессимизм:

Добродетели, свободы,
Славы ты не разлюбил;
Будь же вновь, чем был ты прежде,
Падшим духом воспрями...
... Зри, как целые народы,
Пробужденные от сна,
Вдруг отчизны и свободы
Водружают знамена...²

¹ В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения в двух томах, т. I. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1967, стр. 212.

² П. А. Катенин, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1965, стр. 209, 216.

Трагизм поражения декабристов во всей своей глубине был осознан лишь после того, как развеялись надежды на европейское освободительное движение.

Сознание своего участия в деле, имеющем общенациональное и даже общечеловеческое значение, вызывало у поэтов-декабристов тяготение к монументальным жанрам (поэма, стихотворная трагедия), дающим необходимый простор для постановки коренных проблем социального бытия. Эта поэзия рисует мир великих свершений, грозных событий, могучих страстей; она говорит о судьбах народов и их вождей, она пытается постичь общий смысл жизни и заглянуть в будущее.

После 1825 г. и в особенности 1831 г. заметно перестраивается тональность декабристской поэзии. В ней явственно нарастают скорбные, траурные мотивы, краски приобретают сумрачный, зловещий оттенок. С необычным трагизмом зазвучала тема роковой обреченности и гибели. До 1826 г. эта тема несла в себе двойной смысл: с одной стороны, она выражала неуверенность дворянских революционеров в ближайшей победе, с другой — их веру в разумность законов исторического развития. В «думах» и поэмах Рылеева, в произведениях Кюхельбекера, написанных до 1826 г., рок определяет участь как положительных, так и отрицательных героев, причем жертвами его становятся и те и другие. В поэзии декабристской каторги атмосфера роковой обреченности и гибели сгущается главным образом вокруг положительных героев. Она имеет немалое значение в трагедии Кюхельбекера «Прокофий Ляпунов» (1834), главное действующее лицо которой бескорыстный и пламенный патриот, всецело посвятивший себя борьбе за освобождение родины от иноземных захватчиков. Но почти каждый шаг Ляпунова сопровождает грозный призрак неотвратимого бедствия. О приближении катастрофы сигнализируют бредовые реплики юродивого, пророческое сновидение Трубецкого, тяжелые предчувствия, одолевающие самого вождя ополчения. Сходные ситуации видим в поэме Кюхельбекера «Юрий и Ксения» (1832—1833), в поэме А. Бестужева «Андрей, князь Переяславский» (1827—1828), в поэме Одоевского «Василько» (1829—1830) и т. д. Интересны в этом отношении исторические баллады Одоевского, посвященные гибели новгородской вольности. В «Старице-пророчице» удалой дружинник узнает об ожидающей гибели в бою от вешей старухи, встретившей его «на мосту через синий Волхов». В балладе «Зосима» на сборище поборников новгородской свободы ужасные прорицания внезапно срываются с уст чернеца:

Скоро их замолкнут ликованья,
Сменят пир иные пированья,
Пированья в их гробах.
Трупы видел я безглавые,
Топора следы кровавые
Мне виднелись на челах.³

Существенно меняется в творчестве поэтов-декабристов образ положительного героя. В трактовке его сказывается свойственное им противоречие между преувеличением роли личности в истории и подчинением ее неким фатальным силам, определяющим в конечном итоге исход борьбы. Но теперь это противоречие резко обостряется: с одной стороны, роль субъекта возвышается до гигантских размеров, а с другой — чрезмерно уменьшается. Эту тенденцию легко обнаружить в монументальном эпическом творении Кюхельбекера «Давид» (1826—1829), воспевающим подвиги библейского героя.

³ А. И. Одоевский, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1958, стр. 125—126.

Давид, согласно Библии и произведению Кюхельбекера, из неизвестного и ничем не примечательного юноши превратился в могучего воина, спасшего родину от угрозы иноплеменного порабощения, претерпевшего гонения, суровые испытания, но в конце концов победившего всех врагов и ставшего счастливым пастырем своего народа. Эта богато одаренная личность в полной мере соответствовала декабристскому идеалу человека, сочетающего в себе доблесть воина, мудрость и справедливость гения и вдохновенный дар поэта:

Царя, певца, воителя пою;
Все три венца Давид, пастух счастливый
Стяжал и собрал на свою главу.⁴

Но своим победам и своему величию Давид обязан не собственным усилиям и дарованиям, а тому, что на его долю выпала участь божественного избранника, выступающего послушным орудием миродержавного промысла. Уже во второй книге поэмы («Призвания») Давид узнает от архангела о грядущем низвержении царя Саула и о своем восхождении на израильский престол. Кюхельбекер даже несколько сгущает характерную для Ветхого завета идею предопределения. Так, он самостоятельно разрабатывает эпизоды вещих снов Голиафа и Саула, предсказавшим их поражение и гибель (книга вторая — «Призвания» и книга пятая — «Голиаф»). Таким образом, во всех своих деяниях герой Кюхельбекера выступает послушным проводником божественных предначертаний, ни в чем не выказывая ни собственной инициативы, ни каких бы то ни было симпатий или пристрастий. Все это начисто лишило поэму драматического элемента. Замечание Катенина о характере библейского мирозерцания великолепно объясняет вялость и сухость этого огромного произведения, удачного лишь отдельными эпизодами: «Страсти человеческие не могут развиваться свободно под всегдашним покровительством, либо гонением бога всевластного; нет борьбы там, где нет равенства в борющихся».⁵

В дальнейшем идеальном воплощении героя для ряда декабристских поэтов (в особенности для Кюхельбекера и Одоевского) становится личность Христа. Это прежде всего великий в своих страданиях мученик, отвергающий путь активного сопротивления злу, до поры до времени неизменно отступающий перед ним. В облике Христа как исторического деятеля подчеркивались вовсе не его божественная природа, не могущество и не воинский дух, но его скромность, терпение. Это — проповедник высоких истин, утешитель скорбных и обиженных. Таким он рисуется в поэме Кюхельбекера «Агасвер» (1835—1844):

Христос остался тем же, чем и был:
Не грозный вождь, не дерзостный воитель,
Пред коим в страхе обращают тыл
Полки врагов — нет, скорбных утешитель,
Бессмертных истин кроткий возвеститель,
Недужных друг и врач больных сердец.⁶

Во всем могуществе личность этого мифического героя должна была раскрыться в далеком будущем, когда Мессия выступит провозвестником новой эры в жизни человечества. Образ Христа, стало быть, вобрал в себя психологию человека, вырванного из жизни, обреченного на безотрадное существование, подавленного жестоким наказанием, но сохранившего веру в конечное торжество добра, разума и справедливости. Черты

⁴ В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения, т. I, стр. 350.

⁵ П. А. Катенин. Размышления и разборы. «Литературная газета», 1830, 21 января, стр. 37.

⁶ В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения, т. II, стр. 83.

пассивности, покорности перед мученическим жребием отличают и таких персонажей, как Василько (в одноименной поэме Одоевского) или Юрий (поэма Кюхельбекера «Юрий и Ксения»).

Связь творчества поэтов-декабристов с религиозным мировоззрением свидетельствовала о незрелости и утопической природе их социального мышления. При всем том библейская мифология была использована ими для обоснования несовместимости деспотического режима с религиозными законоположениями. Новый и в особенности Ветхий завет, соответствующим образом истолкованный, становился средством разоблачения самодержавия, несправедливого общественного порядка.

В русской истории воплощением социального зла для декабристов были прежде всего те явления, которые наиболее полно выразили принцип сильной централизованной власти, сосредоточенной в единых руках. В домосковский период русской истории носителями этих тенденций были для поэтов-декабристов князья-узурпаторы и «объединители», вроде великого князя Всеволода (поэма Бестужева «Андрей, князь Переяславский»), или Владимир-Волинского князя Давида, изображенного в поэме Одоевского «Василько». Наибольшее осуждение у декабристских поэтов вызывали, однако, московские цари — Василий III и в особенности Иван Грозный, в деятельности которых они видели необузданное проявление тиранического самовластия. Зловещий лик этих царей очерчен в исторических балладах Одоевского, где Василий III и Иван IV выступают в роли кровавых душителей новгородской вольности. Впечатляющими красками рисует поэт злодеяния этих царей: сверкает топор палача и катятся отрубленные головы, слышны стоны замученных, кровавый пар поднимается к небу, Волхов кишит мертвыми телами. Все эти образы передают ужасную атмосферу неслыханных истязаний, которым подвергались лучшие сыны родины — новгородцы. В картинах казней и погромов была заложена мысль о богопротивном характере деятельности Василия III и Ивана Грозного, облик которого, по мысли Одоевского, сродни антихристу. В балладе «Иоанн Преподобный» («Гробокопатель») Одоевский недвусмысленно пишет о богохульстве царя Ивана, обобравшего храм Святой Софии, считавшейся покровительницей древнего Новгорода:

Незванный гость приехал в Новгород
К святой Софии в дом разрушенный
И там устроил торг.

В то же время гибель невинно осужденных новгородцев окружена ореолом святости:

Грозный злобно потешается
В Белокаменной Москве.
В небе тихо молит София
О разметанных сынах.

С уст святой Софии, небесной заступницы новгородцев, слетают слова великого утешения:

Нет, веруйте в земное воскресение:
В потомках ваше племя оживет,
И чад моих святое поколение
Покроет Русь и процветет.⁷

Так в форме религиозного пророчества утверждалась несокрушимость декабристских идеалов, обосновывался высокий смысл их подвига.

⁷ А. И. Одоевский, Полное собрание стихотворений, стр. 130, 133, 128.

Как религиозное преступление показано в поэме «Василько» ослепление главного героя. Характерно, что заклятые враги Василько для того, чтобы обеспечить успех своим замыслам, отрекаются от христианской веры, вступают в сношения с языческими жрецами, прибегают к колдовским заклинаниям и чарам. Примечательны финальные строки поэмы Одоевского:

Пред Спасом не виновен Василько
И пред людьми страдалец не виновен.
Пройдут князья, пройдет и суд князей,
Но истина на небе и в потомстве
Как солнце просияет.⁸

В этих словах «божьего человека», хранителя народной мудрости, выражено непризнание декабристами суда самодержавия.

Торжество русской и европейской реакции тем не менее подвергло тяжким испытаниям идеалы декабристов, в какой-то мере омрачило веру в грядущее переустройство жизни на основе разума и справедливости. И все же кризис революционной идеологии поэтов-декабристов не вылился в отречение от высоких стремлений, не принял форму мировой скорби, безоглядного отрицания жизненных ценностей.

Еще в первую половину 20-х годов байроновский скепсис далеко не во всем импонировал убеждениям и взглядам декабристских писателей. Этим, конечно, объясняется энергичная критика Кюхельбекером русских байронистов, а также его попытка показать «односторонность» гения британского поэта, «живописца нравственных ужасов», «опустошенных душ и сердец раздавленных». Тем более не мог быть принят байронизм поэтами-декабристами после поражения 1825 г., в период суровых испытаний и сомнений, когда потребность в новом обосновании владевших ими идей и стремлений стала главным стимулом их духовной жизни. Но теперь полемика из жанра критической статьи была перенесена в область художественного творчества. В 1827 г. в печати появилось стихотворение Ф. Глинки под интригующим заглавием «Кто он?». Это была в сущности сатира на байронического героя с его душевным холодом, озлобленностью, неверием в добро и непомерной гордыней:

В душе он носит горделивость
И на челе печать ума...
И в мире он дикарь пустыни,
Не любит наших мелких нужд,
Всего утешного он чужд;
Дрожит при имени святыни;
Он в обществах — учтивый гость,
Но тверд и холоден, как камень;
Под языком таится злость...
В очах порою вспыхнет пламень,
Но этот пламень не любовь.⁹

В том же году был опубликован отрывок из большой драматической поэмы Кюхельбекера «Ижорский», работа над последней, третьей, частью которой была закончена лишь в 1840—1841 гг.

Однотипный характер фамилий героев Пушкина (Онегин) и Кюхельбекера (Ижорский), образованных от названия рек — не случайная деталь, а признак того, что проблематика произведения ссыльного поэта явно соотнесена с пушкинским романом. Действительно, герой Кюхельбекера

⁸ Там же, стр. 122.

⁹ Ф. И. Г л и н к а, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 256.

сродни Онегину. Это молодой человек из аристократического общества, пресыщенный и уставший от жизни, страдаемый лютой скукой. Но метод, примененный Пушкиным в трактовке характера Онегина, совершенно не совпадал с творческими устремлениями Кюхельбекера. Для Пушкина разочарованность и скептицизм, эгоизм и гордость, т. е. те черты личности, которые входили в комплекс байронического героя, — это живое явление современности, объясненное им историческим состоянием русского общества. Раскрывая отрицательные стороны этого явления, Пушкин не сводит характер своего героя только к этим чертам и наделяет его множеством других свойств, в том числе и привлекательных.

В отличие от пушкинского героя Ижорский — в полном смысле слова ходячая идея байронизма, его экстракт. Подобно Чайльд-Гарольду он объездил полмира, познал всевозможные соблазны, прошел сквозь все испытания и ничего не вынес из этого, кроме презрения к жизни и убийственной скуки:

Я все вкусил: и блеск златой лазури,
И брань стихий, и брань сердечной бури,
Восторг и ярость, ревность и любовь;
Вкусил, забыл, — не пожелаю вновь...
... В войне и неге холоден и пуст,
Я видел смерть без страха, без участия,
Я поднимался с ложа сладострастья
С усталой, пресыщенной душой...¹⁰

Кюхельбекер подвергает суровому осуждению своего ультрабайронического героя. Беспросветный скепсис, эгоизм и адская гордость Ижорского толкают его к аморальным поступкам, даже преступлениям. Однако логика развития этого образа выглядит умозрительной и упрощенной.

В своем произведении Кюхельбекер сделал попытку возродить средневековую мистирию, т. е. драматический жанр, в котором принимают участие персонажи религиозных легенд, где происходят самые невероятные чудеса и превращения. Кюхельбекер использовал в полной мере особенности этого жанра: все злодеяния Ижорского вытекают не из развития его собственного характера, а совершаются в результате лукавых наущений демонических персонажей (Буки, Кикиморы, Шишиморы и пр.). Сам же Ижорский вовсе лишен активности и свободы воли, что, кстати говоря, явно не соответствовало сущности байронического героя, роль которого предназначал для него Кюхельбекер.

Третья часть мистерии посвящена возрождению героя, заканчивающего свой жизненный путь религиозным проповедником. Преображение Ижорского представлено тоже как результат воздействия потусторонней силы — доброго духа, освобождающего героя от преследований злых демонов, спасающего его из бездны сатанинского падения.

Такой метод изображения байронического героя, видимо, следует объяснить тем, что равнодушие и безверие были для самого Кюхельбекера загадочной болезнью времени, в какой-то мере отравившей и его собственное жизнеощущение. Демонические настроения казались навязчивым психическим состоянием, во время которого человек оказывался во власти непонятной и чуждой силы. Картину этого состояния рисует стихотворение поэта декабристского круга А. А. Шишкова «Демон» (ок. 1832):

Бывает время, — одинокой
Брожу как остов меж людей,
И как охотно, как далеко
От них бежал бы в глушь степей...

¹⁰ В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения, т. II, стр. 294—295.

... Бывает время, в мраке ночи
Я робко прячуся от дня,
Но демон ищет там меня,
Найдет — и прямо смотрит в очи! ¹¹

Ни Кюхельбекер, ни другие поэты-декабристы не смогли одержать полной победы над байроническим скепсисом. В то же время разочарованность, чувство обреченности и скорбные настроения не привели их в лоно романтизма нового типа, представленного в литературе 30-х годов мятежной поэзией Лермонтова и Полежаева. Эти разные течения романтизма не могли сойтись и в своих вершинных точках развития. Так, если ведущей тенденцией творчества Лермонтова было создание образа Демона, могущественной личности, гордо восстающей против самих законов мироздания и его творца, то духовные искания Кюхельбекера освящала идея Христа как будущего освободителя человечества, облеченного чрезвычайной миссией основать на земле царство вечной гармонии и справедливости. Это характерное для позднего декабризма понимание образа Христа нашло воплощение в монументальной поэме Кюхельбекера «Агасвер», начатой в 1835 г., но законченной лишь в 1844 г.

Поэма открывается описанием шествия Христа на казнь и заканчивается апокалиптической картиной конца мира, после чего должна наступить новая эра, ознаменованная возвращением Мессии на землю. Изображая путь человечества, Кюхельбекер развертывает обширное эпическое повествование, посвященное нескольким переломным событиям мировой истории: разгром Иерусалима и избиение христиан в эпоху Римской империи, борьба светской власти с могуществом пап в средние века, движение Реформации, возглавленное Лютером, наконец, Французская революция конца XVIII в. Связующей нитью повествования является главное действующее лицо поэмы — Агасвер. Некогда он был увлечен учением и личностью Христа. Ожидая от него всяческих благ, он надеялся, что божественный посланец освободит Иудею от римского владычества, возвысит славу своего народа, станет вторым Давидом. Разочаровавшись в Христе, который безропотно шел на распятие, даже не помышляя о посрамлении своих палачей, Агасвер отступился от него, за что был наказан бессмертием. Путешествуя из века в век, из одного государства в другое, этот нетленный странник наблюдает глубокий нравственный упадок человечества, среди которого все реже и реже встречались истинные последователи учения Христа. Эти малочисленные проповедники добра испытывают неслыханные страдания от людей и умирают мученической смертью. И все же эти жертвы не напрасны: Христос и его идейные преемники приносят себя в жертву ради грядущего возрождения мира.

«Агасвер» интересен, между прочим, тем, что он дает возможность проследить у поэта позднего декабризма важную тенденцию, таящую в себе залог освобождения от религиозной идеологии. Участь человечества на его земном пути, как она представлялась Кюхельбекеру, лишь в конечном счете зависит от воли провидения; согласно поэме, после казни Христа народы оказываются предоставленными сами себе: бог на протяжении тысячелетий ни в чем не проявляет своей активности. И это с полной очевидностью следует из тех исторических эпизодов, которые вписаны в рамки религиозной легенды.

Самому Кюхельбекеру и его соратникам в поэзии не удалось развеять туман религиозных представлений. Но, когда на смену последекабрьской эпохе пришла эпоха 40-х годов, поднявшая освободительное движение на новую ступень развития и поставившая социальные проблемы на конкретную почву, появились писатели, воспринявшие идейное наследие де-

¹¹ Поэты 1820—1830-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1961, стр. 130.

кабристских поэтов. Это были А. Н. Плещеев и другие поэты-петрашевцы, увлеченные идеями христианского социализма, которые смутно прорезывались уже в творчестве поэтов-декабристов. Убедительным подтверждением этому может служить монолог князя Андрея Перемыславского в поэме А. Бестужева, в котором социально-утопические чаяния сливаются с религиозной идеей всемирного братства. Герой Бестужева, любимец народа, мечтает о далеком, но прекрасном будущем,

Когда на землю снидут вновь
Покой и братская любовь,
И свяжет радуга Завета
В один народ весь смертный род,
И вера все пределы света
Волной живительной сольет,
Как море благодати и света!¹²

Все эти мысли и мечты оформились в поэзии 40-х годов в идею о всемирной демократии, провозвестником которой считался Христос, трактуемый как реальная историческая личность — «божественный плебей» (Плещеев). Символика религиозных образов в поэзии этого времени качественно другая: она проникнута пафосом борьбы и верой в близкое освобождение людей от социального угнетения:

Зарю святого искупленья
Уж в небесах завидел я, —

писал Плещеев в знаменитом гимне петрашевцев, где призыв идти вперед «на подвиг доблестный», «под знаменем науки» звучал как боевой клич.

Существенно расширяют наши представления об эволюции декабристского романтизма стихотворные произведения молодого Н. П. Огарева (1813—1877). Сформировавшийся уже в иных исторических условиях, чем поэты-декабристы, он, естественно, на многое смотрел другими глазами, чем его идейные предшественники.

Огарев обратился к поэзии в период, когда возбуждение, вызванное революционной волной 1830—1831 гг., уже улеглось. Может быть, поэтому обостренное ощущение безграничной власти зла порождало у него не мятежную страсть, а разочарованность в людях и презрение к ним. Герой Огарева чувствует, как его душой «сомнения демон» овладел, как в нее «прокрадлся хлад ожесточенья»:

С моей измученной душою
Слился какой-то злобы яд,
И непрерывной чередою
В ней с своенравием кипят
Тоска и желчь негодованья;
В ней дух смирения истлел,
И ангел божий отлетел
От недостойного созданья.¹³

Из всех поэтов последекабристской эпохи, ориентировавшихся в той или иной мере на традиции декабризма, Огарев, пожалуй, имел наибольшее количество точек соприкосновения с романтизмом Лермонтова; но скепсис и разочарованность тотчас же вызывали у него внутреннее сопротивление и никогда полностью не овладевали его сознанием. Черные сомнения рассеивались, поэт снова проникался верой в великую будущность человечества.

¹² А. Бестужев-Марлинский. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1961, стр. 129.

¹³ Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1956, стр. 59.

Герой Огарева — поборник учения раннего христианства о социальной справедливости, но в образе его чувствуется бóльшая активность, чем в соответствующих произведениях декабристов. В нем как бы воплощен призыв к действию:

Как Иисус, я за людей
Хочу переносить гоненья,
Чтобы замолкнул звук цепей
И час ударил примиренья.
И всё, что может бедный ум,
И всё, что может сила воли,
Вас, все плоды трудов и дум
Отдам, забыв веселый шум,
Чтоб братья были в лучшей доли.¹⁴

Сильно сгущенный лирический субъективизм, свойственный поэзии Огарева того времени, стеснял его художественный кругозор. В этом отношении Огарев явно уступал поэтам декабристской каторги.

Наблюдаемое в 30-е годы у этих поэтов бурное разрастание объективно-повествовательного начала знаменовало переосмысление ими роли обстоятельств, среды, исторических условий в судьбах людей и народов. Не случайно положительный герой в их творчестве теряет свою былую активность, которая как бы заменяется динамикой самого жизненного процесса. Показательно, что в поэмах Одоевского, Бестужева и Кюхельбекера 30-х годов уже нет гегемонии одного героя, имевшей место, например, в творчестве Рылеева. В этом отношении «Василько» и «Андрей, князь Переяславский» отличаются от «Войнаровского» и «Наливайки» Рылеева и разветвленностью сюжета, и обстоятельностью повествования, вводящего в поле зрения читателей большое количество персонажей, множество разнообразных картин, бытовых и этнографических подробностей. Характерно, что в поэме Одоевского отрицательные персонажи — Давид, Туряк, Святополк — обрисованы не менее тщательно, чем главный герой.

Проблема народности литературы, выдвинутая декабристскими поэтами еще в начале 20-х годов, в 30-е годы решалась более углубленно. Если прежде эта проблема часто сводилась к воспроизведению национального колорита и картин народной жизни, то в 30—40-е годы основным содержанием ее стал вопрос о роли народа в истории. В сознании поэтов декабристской каторги явно вызревало понимание народа как реальной исторической силы. Примечательны в этом отношении описание теребовльского веча в поэме Одоевского или сцена встречи народом любимого князя в поэме¹ Бестужева. Князь Андрей отказывается подчиниться власти киевского князя Всеволода, надеясь сохранить свою независимость прежде всего при помощи народа. На предъявленный ему ультиматум он отвечает:

Хвала народа — мне услада;
И мне ль, Роман, страшиться зол?
Ему опора — мой престол,
А мне любовь его — отрада!¹⁵

Не менее выразительна ситуация в поэме «Василько». Давид запугивает князя Святополка перспективой народного бунта, ссылаясь на популярность теребовльского князя, который, по его словам, «черни льстит на вече».

Большой заслугой поэтов-декабристов было их стремление отозваться на новые явления в жизни народа, попытка художественного истолкования их. Большой интерес в этом отношении представляет стихотворная

¹⁴ Там же, стр. 70.

¹⁵ А. И. Одоевский, Полное собрание стихотворений, стр. 114.

драматическая сказка Кюхельбекера «Иван, купецкий сын» (1832—1842). Сквозь фантастическую форму этого произведения с полной ясностью вырисовывается его подлинно жизненное содержание — история порабощения русского народа, персонафицированного в образе богатыря Булата.

Человек могучей силы, живо напоминающий героя былин, но с наивностью и доверчивостью ребенка, Булат постоянно попадает в кабалу к хищным и вероломным людям. Торгующий в Бухаре купец Иван за деньги освобождает его от ярма рабства.

Булат верит в добросердечие своего избавителя и становится его преданным слугой, тогда как тот видит в нем лишь телохранителя, необходимого для безопасного перевоза товаров и денег на обратном пути «в святую Русь». Булат проявляет чудеса храбрости, самоотвержения, спасая купца от всевозможных опасностей, в то время как Иван платит ему черной неблагодарностью, грубо попирая его человеческое достоинство. Жадный и трусливый Иван — уродливое порождение нового времени — олицетворяет чудовищную власть денег.

Таким образом, это емкое по смыслу произведение говорило о печальной судьбе русского народа, оказавшегося перед угрозой нового порабощения, которое, как представлялось Кюхельбекеру, таило в себе еще более опасные последствия. Многозначителен финал сказки: оскорбленный бесчеловечным обращением хозяина, Булат цепенеет и превращается в каменного истукана, которого Иван в качестве статуи продает английскому лорду.

Без всяких иносказаний и условностей подошел к разработке темы народной жизни Катенин. И это не случайно. В мировоззрении Катенина отчетливей, чем в сознании других поэтов-декабристов запечатлелись уроки просветительской идеологии с ее трезвостью в оценке положения закрепощенного народа, глубоким сочувствием к нему и знанием крестьянской среды. Его поэма «Инвалид Горев» (1835) — примечательное явление русской литературы, во многом предвещававшее поэзию Некрасова.

Впервые предметом большого стихотворного повествования стало описание жизни ничем не примечательного крестьянина, поднятое до уровня высокой и общественно-важной поэтической темы. Перед читателем проходит почти вся жизнь этого горемычного человека, ставшего жертвой рекрутского набора и попавшего в плен к французам. Горев, каким он обрисован в поэме, — своего рода исторический герой, жизненный путь которого соотнесен с великими событиями эпохи, с судьбой самого Наполеона.

Возвращение русского солдата, участника войн с наполеоновской Францией, было одним из отправных моментов размышлений декабристских писателей об унизительности крепостнического рабства для русского крестьянства, героически поднявшегося на защиту отечества и вынужденного по окончании войны вернуться «под палку господина» (Грибоедов). Этот типично декабристский ход мысли у Катенина не приобрел, однако, острой антикрепостнической направленности. Вернувшись в родную деревню, Горев страдает не от крепостнических порядков, а от падения крестьянских нравов, вырождения патриархальных норм жизни. Честный и добросердечный Горев с ужасом наблюдал, как очерствели близкие ему люди, как их обуяла страсть к деньгам. Жена, не дождавшись возвращения мужа, вступила в выгодный брак с купцом. Незавидным было положение Горева в семье сына, где в погоне за наживой не гнушались никакими мошенническими проделками. Здесь на несчастного инвалида смотрели как на дармоеда. Благополучный конец произведения — в судьбе Горева принял близкое участие помещик, который определяет его учителем в сельскую школу, — был чистой случайностью для героя поэмы. Но для Ка-

тенина такой финал имел принципиальное значение, поскольку он выражал целую программу действий, рассчитанную на передовые круги дворянской интеллигенции. Бесперспективная по существу идея союза просвещенного дворянства с народом помешала Катенину раскрыть предреформенную жизнь русской деревни во всей ее сложности и суровой правде. Эту задачу смог позднее осуществить только Некрасов.

В другой плоскости тема социального освобождения народа поставлена в поэме Огарева «Дон», которая, как полагают, относится к 1839 г. Поиски революционной инициативы в гуще самих народных масс, определившие пафос поэмы, выгодно отличают ее от названных произведений Кюхельбекера и Катенина.

Выдвигая революционную концепцию развития русской жизни, поэты-декабристы обосновывали ее, между прочим, и такими фактами, как существование разных форм народовластия в истории России. В этой связи не только древнерусские республики (Новгород и Псков), но и Запорожская сечь, донское и уральское казачество привлекали их сочувственное внимание. Этот угол зрения и преломился в поэме Огарева. Свободолюбие ее героя — донского казака — питается воспоминаниями об утраченной вольности казачьего племени:

Исчезла прежняя свобода
И прежних прав простыл и след,
Давно для бедного народа
Ни от кого защиты нет.¹⁶

Суровая решимость бороться за восстановление былой вольности сочетается у героя поэмы с верой в особую освободительную миссию донского казачества:

Но скоро минет угнетенье —
Терпенье лопнет. Слышал я,
Поверье есть, что всем спасенье
Донская принесет земля...
... Близка пора: мы бурной тучей
За вольность встанем, за права,
Дадим врагам отпор могучий
Их пошатнется голова,
И снова станем мы по воле
Спокойно жить в семье своей...¹⁷

При всей утопичности этих чаяний, поэму Огарева отличает черта, характерная для революционной идеологии нового демократического типа — понимание несовместимости интересов угнетенного народа и дворянства, отчетливо прозвучавшее в монологе казака.

Примечательно, что в поэме «Дон» отразились реальные впечатления автора от посещения казачьих станиц. Эта установка на объективные показания действительности, прямая попытка различить мятежные голоса в современной народной среде — голоса, зовущие к борьбе за права и свободу человека, явились выразительным симптомом активности и возмужания гражданской мысли декабризма, декабристской поэтической традиции в 30-е годы.

¹⁶ Н. П. О г а р е в. Стихотворения и поэмы, стр. 373.

¹⁷ Там же, стр. 378.

Глава десятая

А. И. ПОЛЕЖАЕВ

Творчество Полежаева (1804—1838) — знаменательное событие в идейной жизни русского общества и литературе последекабристской эпохи. Стихи поэта с избытком вобрали в себя те бурные, мятежные настроения, которые свидетельствовали о нарастании взрывчатых тенденций в недрах старого мира.

Полежаев был человеком с необычным социальным обликом. Внебрачный сын опустившегося провинциального помещика от дворовой женщины, рано осиротевший, воспитывавшийся то в крестьянской избе, то в барском доме, он был сильно травмирован двусмысленностью своего происхождения и положения. Неистребимое чувство смешанности полярных начал как бы поделило душу поэта на разнородные части, обусловило глубочайшую дисгармоничность его сознания.

Очутившись вне рамок сословного строя, не освоив достаточно полно его идеологического опыта, не имея перед собой осмысленной перспективы и путеводных традиций, поэт вынужден был плыть по течению жизни, т. е. довериться случаю и обстоятельствам. В годы юности (прошедшие большей частью в Москве) Полежаев испытал влияние разнородных кругов, представлявших собой пеструю, несплоченную среду, в значительной мере преодолевшую социальную скованность и сословную замкнутость. Молодого поэта захлестнули пробуждавшиеся в этой демократической по составу массе влечение к свободному выбору своего пути и своей судьбы, ненависть к любым видам социального ограничения и угнетения. Познавательные способности Полежаева окончательно сформировались в обстановке быстро растущего, капитализирующегося города с его пестрым, неоднородным населением, кипучей уличной жизнью, широтой и эфемерностью публичных контактов.

Автономность и независимость человеческой личности от внешнего, объективного бытия, от сложившихся общественных отношений, признание могущества ее духовной силы, способной преобразить мир, — ключевая идея романтического искусства, с небывалой интенсивностью проявившая себя в творчестве Полежаева.

Свобода личности — сущность миропонимания, главная эстетическая категория и руководящий художественный принцип поэта. Искусство и жизнь в представлении Полежаева не имеют берегов, ибо в мире абсолютной свободы не может быть отграниченных, замкнутых явлений, а стало быть, и специфических отраслей духовной деятельности.

Между человеком и поэтом, между его жизнью и произведениями в творчестве Полежаева как бы вовсе исчезало обычное расстояние. Отсюда две тенденции, насквозь пронизывающие его стихотворное наследие. Это неудержимая устремленность к действительности, ломавшая границы поэтического искусства и переходившая в упрощенный, утрированный натурализм — в непосредственное перенесение голого эмпирического факта

в стиховую речь. Вместе с тем Полежаев находился во власти художественных традиций и норм, выработанных виртуозными мастерами дворянского искусства XVIII—первой четверти XIX в.

Показательно, что раннее творчество поэта развивается по двум противоположным направлениям, разделяясь на два русла — легальное и нелегальное, литературное и нелитературное. Молодой Полежаев переводил модного тогда в России Ламартина, подражал ему в собственных элегиях, писал торжественные оды и с конца 1825 г. усердно печатался в «Вестнике Европы». Это была поэзия патетического настроения, вещавшая о «вечных» тайнах мироздания, парившая над убогой прозой повседневного быта. В совершенно другую атмосферу переносят студенческие поэмы Полежаева, в особенности «Сашка» (1825 или 1826).

Полежаев вступил в литературу в тот период, когда именно поэзия делала решающие шаги в своем приближении к действительности, превращаясь — главным образом благодаря Пушкину — в подлинное зеркало национальной жизни. Расширение тематического диапазона означало для Пушкина возведение действительности в особую сферу возвышенного и прекрасного. Напротив, эффективность, значительность поэзии для Полежаева — не столько в красоте и совершенстве воплощения, сколько в фактической достоверности, в оперативности отклика на случай, в открытой связи с жизнью автора. Позиция эта не случайно увлекла Полежаева к творческой полемике с Пушкиным. Ознакомившись с первой главой «Евгения Онегина», самым крупным литературным событием 1825 г., Полежаев решил использовать канву пушкинского произведения для описания походов своего автобиографического героя, демонстративно противопоставленного Онегину. Переключка с текстом Пушкина, заявленная с первых строк «Сашки» (рассказ о поездке молодого человека к дядюшке), поддерживалась в последующих строфах Полежаева целым рядом сходных эпизодов, ситуаций, деталей. Но изящным, блистательным картинам светской жизни в «Онегине» в поэме Полежаева соответствуют зарисовки грубого, растрепанного быта. В результате содержание главы пушкинского романа в «Сашке» как бы опрокинулось в вульгарно-бытовой план.

В противовес Онегину, слишком зависимому от «условий света», скванному обычаями и этикетом аристократического общества, Полежаев выдвигает своего вольнолюбивого героя (студента Сашку), хотя и низкого, взбалмошного и неотесанного, но по-своему яркого и привлекательного. К поэме Полежаева иногда прикреплялся термин пародия, что неправомерно, поскольку литературная пародия живет исключительно за счет своего объекта, между тем как большая часть повествования Полежаева вполне самостоятельна. Пафос свободы личности, которым проникнуто это произведение, обусловил и появление в нем своего серьезного плана, что никак не соответствовало требованиям пародии, где все позитивное обладает мнимой значительностью.

Создавая «Сашку», Полежаев сполна почерпнул из опыта «ироикомической» поэмы, в которой описания кабацкого разгула, прелюбодеяний, плутовских проделок были обязательным условием этого очень вольного и демократического жанра. Но автор «Сашки» сделал еще один шаг вниз: буйные, хмельные, эротические сцены нарисованы им с вызывающей откровенностью и антиэстетизмом.

Низведение «стихотворства» с «парнасских» вершин в область быта широко практиковалось и до Полежаева. Но в «Сашке» вся физиология, вся эротика обернулись полыхающей мятежной стихией, ибо окрасились идеей отрицания современного общества и его морали. Это и сообщило полежаевскому натурализму агрессивную политическую окраску.

В этой же поэме Полежаев дает экстракт всех запрещенных, крамольных настроений и мнений. Он нападает на рабские обычаи, чиновничество, бранит нелепые университетские порядки. Положение дел во всей стране обрисовано в дерзостных, «возмутительных» стихах:

Умы гнетущая цепями,
Отчизна глупая моя!
Когда тебе настанет время
Очнуться в дикости своей,
Когда ты свергнешь с себя бремя
Своих презренных палачей?¹

Зло отделявает Полежаев попов, монахов, всю церковную братию. Их корыстолюбие и лицемерие он, кстати говоря, почти одновременно осмеял в сатире «Иман-козел», замаскировав свои обличения формой «восточной» легенды.

Опасный политический смысл подобного бунтарства был более чем очевиден. Недаром поэма в 1826 г. навлекла донос на автора, недаром расследованием дела занялся сам Николай I, приказавший отдать Полежаева в солдаты.

«Буйственная свобода», к которой призывал творец «Сашки», — понятие настолько емкое, что в него неизбежно вкрадывался эгоистический произвол. Показательно, что при своей горячей симпатии к гражданской вольности, при всей демократической неприязни к аристократии, «князишкам», автобиографический герой поэта без причины скандалит на улице, буянит в кабаках и притонах. В нем, по справедливому замечанию Н. П. Огарева, «есть удаль, но нет изящества», «есть жажда воли и ненависть к власти, но нет благородства, нет доблести».²

Поэма Полежаева положила начало так называемой иронической стихотворной повести, посвященной современному герою и современности, рассказываемой в полусерьезном, полущутливом тоне и не имеющей развитых сюжетных линий. Самым значительным произведением этого нового жанра, характерного для поэзии второй половины 20—30-х годов, был лермонтовский «Сашка», написанный примерно спустя десять лет после полежаевского и с выразительной ссылкой на него.

Творческий метод Полежаева в его «Сашке» — это романтизм, вывернутый наизнанку, обращенный вниз и принявший форму воинствующего натурализма. Художественная природа этого натурализма не имеет ничего общего с реализмом. Дело в том, что свобода для Полежаева — не только лозунг и норма поведения, но и определенное (романтическое по существу) понимание жизни как неуправляемого, стихийного процесса. Показательно, что своего героя Полежаев чаще всего зарисовывает на фоне пестрой, многолюдной толпы. Толпа, т. е. масса случайно собравшихся обитателей города, и является для поэта всепоглощающей, универсальной формой человеческих отношений. Идея свободы личности, с которой выступил Полежаев, полностью согласуется с подобным восприятием общественного бытия. В толпе, как ее изображает поэт, каждый индивид — только деталь живого потока, но деталь «свободная», отличающаяся от прочих и стремящаяся чем-то выделиться, отмежеваться от соседних. В то же время толпа уравнивает всех, кто попадает в нее. Тем самым она осуществляет принцип эфемерного, минутного демократизма:

Там в пух разряженный приказный
Напрасно ловким хочет быть;
Здесь купчик, тросточкой играя,

¹ А. Полежаев. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1956, стр. 294. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

² Н. П. Огарев, Избранные произведения, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 483.

Как царь доволен сам собой;
Там, с генералом в ряд шага,
Себя тут кажет и портной;
Вельможа, повар и сапожник.
И честный, и подлец, и плут,
Купец, и блинник, и пирожник —
Все трутся и друг друга жмут.

(319)

В «Сашке» и другой студенческой поэме «Рассказ Кузьмы, или Вечер в Кенигсберге» (1826), специально посвященной описанию уличного быта, Полежаев изображает город как мощный динамический центр, как бесконечную артерию, по которой происходит стихийное движение массы — совершенно неведомых, ничем не связанных людей.

Натуралистический стиль этих произведений максимально приближен к манере безыскусной «вольной» речи, не стесненной общепринятыми литературными нормами и правилами приличия, избыточной разговорными интонациями, прозаизмами, жаргонной уличной лексикой и варваризмами. Подобный натурализм обернулся очевидным художественным примитивом, стоящим на уровне лубочной, балаганной «словесности».

Не рассчитывавшиеся на публикацию студенческие поэмы предназначались для невзыскательного, малокультурного читателя. От сочинений этого сорта Полежаев вскоре отказался. Однако ориентация на грубые, упрощенные вкусы неразвитой, подчас простонародной среды сохранилась у него до конца литературного пути. В этом причина многочисленных уклонений Полежаева к натурализму, отличительными признаками которого остались открытая автобиографичность, прозаическая нагота выражения, ернический тон и тривиальные художественные эффекты.

Как бы низко ни оценивать художественное качество студенческих поэм, уже в них определилась специфическая структура полежаевского эпоса с его двумя генеральными перемежающимися планами — героя и толпы. Признаки этой структуры нетрудно обнаружить и в юмористических («День в Москве», «Царь охоты»), и в кавказских поэмах («Эрпели» и «Чир-Юрт»), и в «римской» поэме «Кориолан».

Ценнейшим вкладом Полежаева в поэзию была его лирика, проникнутая пафосом гордой восстающей личности и потрясающей силой трагического чувства. Основная часть стихотворений, создавших Полежаеву репутацию яркого, оригинального лирика («Песнь пленного ирокезца», «Песнь погибающего пловца», «Ожесточенный», «Вечерняя заря», «Цепи», «Живой мертвец» и др.), была написана в 1826—1831 гг. и вошла в первый авторский сборник 1832 г.

Не боясь власти в преувеличение, можно сказать, что никто из поэтов второй половины 20—30-х годов не пропел таких пламенных гимнов свободе, не выразил такого отчаяния после проигранного сражения, такой ненависти к деспотизму, как Полежаев, — не только не бывший декабристом, но вообще далекий от этих кругов.

Гибель русской вольности Полежаев переживал как свое личное несчастье. Это прибавляло силу его голосу и страсть его обличениям, но это же и отделяло поэта от декабристского осмысления уроков трагедии 1825 г.

Волнующе прозвучала в 20-е годы знаменитая «Песнь пленного ирокезца». Стихи, славившие героизм и бесстрашие обреченного на смерть борца, были смелым вызовом тюремщикам и палачам самодержавия:

Но стерплю! Не скажу ничего,
Не наморщу чела моего!
И как дуб вековой,
Неподвижный от стрел,

Есть в этой «Песне» и нечто похожее на пророчество А. И. Одоевского о грядущей победе над царями (в его знаменитом «Ответе» Пушкину). При всем том в тексте Полежаева очень заметно выступала мысль о возмездии врагам за личные муки, что в общем противоречило самочувствию декабристских поэтов. Страдания, испытанные ими, заглушались у них сознанием величия избранной миссии. Раздавленный самодержавием, но не ощущавший себя историческим деятелем, Полежаев не мог найти «оправдания» своему горю, не мог смягчить свою скорбь сознанием общей беды, постигшей народ, его самоотверженных и доблестных защитников.

В стихотворении «Вечерняя заря», написанном вскоре после расправы над декабристами, у Полежаева есть знаменательные строки:

Навсегда решена
С самовластьем борьба,
И родная страна
Палачу отдана.

(101)

Для автора «Вечерней зари» все социальные битвы уже позади, в то время как у декабристских поэтов чувство исторической перспективы в борьбе за свободу осталось непоколебимым.

Ощущение безнадежности, безвыходности парадоксально сочеталось у Полежаева с неукротимой ненавистью к гнетущей силе. Но это были яростные мечты о бунте, о расправе с врагом, об утолении мести, мечты, не подкрепленные ни уроками истории, ни анализом современной ситуации.

По верному утверждению Н. П. Огарева, на творчестве Полежаева можно проследить, как в литературе последекабристской эпохи «общественный интерес переходит в личный».³ Речь шла не об отказе от социальной борьбы, от гражданской активности вообще, а о сведении объективных ценностей и общих проблем жизнеустройства к индивидуальному духовному опыту личности. В стихах Полежаева личность — орудие свободы. Наряду с этим причины социального гнета поэт тоже видит в личности, т. е. в ее произволе.

Характерно, что стрелы своей сатиры Полежаев обращает не столько против самодержавия как системы деспотического правления, сколько против царя как злобного и вероломного человека. В своих дерзких, ожесточенных выпадах против верховного тирана Полежаев, безусловно, превзошел поэтов-декабристов. Он не церемонился со «священной особой» царя, называя его в стихах Иудой, палачом, «лютым волком», вампиром, издевательски величая «ефрейтором-императором» («Вечерняя заря», «Рок», «А. П. Лозовскому»). В этих инвективах сквозит личная ненависть Полежаева к Николаю I, в то время как осуждение несправедливого общественного устройства как бы отступало на второй план.

В обстановке разгрома и распыления оппозиционных сил Полежаев по образцу декабристских агитационных песен слагает свою собственную песню «Ай, ахти! ох, ура...», в которой, сливая свой голос с голосом солдатского «хора», упрекает царя в обмане и угрожает ему расправой. Песня — одно из самых смелых и острых произведений вольной русской поэзии, но примечательно, что и в ней бедственное положение солдат связывается с коварным нравом одного царя. Тот же ход мысли в стихотворении «А. П. Лозовскому» (1829).

³ Там же, стр. 482.

В стихах декабристских поэтов критика самодержавия велась серьезнее и глубже. Мишенью их сатирических обличений (например, в агитационных песнях) был не только царь, но и его окружение, привилегированные сословия, а также весь бюрократический аппарат империи.

Уступая декабристским поэтам в обобщенности революционной мысли, стихи Полежаева, тем не менее, объективно звучали как призыв к продолжению борьбы. Они будили тревожные воспоминания о недавней катастрофе и неизбежно ассоциировались с участью поверженных декабристов.

Творчество Полежаева отразило новую фазу, через которую в поэзии 20—30-х годов прошла идея отрицания действительности. Если поэты гражданского направления видели корень зла в порочной системе общественных отношений, порождавшей взаимную вражду людей, неисчислимые бедствия и страдания народа, то в восприятии Полежаева источник зла заключен в каждой отдельной личности, а значит и во всем человечестве. Стало быть, зло и благо, любовь и ненависть — явления вселенского масштаба. Подобное предельно обобщенное видение жизни, оставшееся при всем том обостренно индивидуальным, требовало и соответствующих художественных форм, способных передать универсальную емкость изображения и глубоко волнующую человеческую интимность. Обращение Полежаева к фантастическим образам христианской мифологии, прежде всего к ее верховным «персонажам» — богу и сатане, давало возможность поэту (как, впрочем, и другим романтикам) в грандиозных символических обобщениях представить картину мировой трагедии человечества, запутавшегося в своих противоречиях, склонного к добру, но еще более — ко злу.

Уже в раннем стихотворении Полежаева — вольном переводе элегии Ламартина — появляется образ искуителя — «злобного гения», отсутствующего во французском оригинале и явно навеянного «Демоном» Пушкина (1824):

И в самом счастье тревожит
Меня какой-то гений злой.
Он, он мечтой непостижимой
Меня навек очаровал
И мой покой ненарушимый
И нить блаженства разорвал.

(99)

С тех пор поэзия Полежаева не разлучалась с этим образом.

Пушкинского «Демона» Белинский справедливо считал целым событием в русской литературе. Демон, этот мятежный «дух отрицания и сомнения», с тех пор, по его словам, «остался у нас вечным гостем и с злою насмешливою улыбкою показывается то тут, то там».⁴ Полежаев, а вскоре и Лермонтов познакомили поэзию с демоном «еще более страшным, более неразгаданным» (Белинский).

«Злобный гений» пушкинской элегии — это олицетворенное состояние человека в переходный, кризисный этап его духовного развития, характеризующийся временной утратой жизненных ценностей. В поэзии Полежаева и Лермонтова Демон, Сатана, Люцифер — условный и гиперболизированный образ противоречивого человека, глубоко разочарованного в жизни, презирающего падшее общество, сознающего свое нравственное несовершенство, но сохранившего страстную жажду любви к людям, к добру и свету истины. Их демон, представитель «зла», не может забыть о своем божественном происхождении. Двойственная природа этого

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 525.

мифического персонажа в полной мере была постигнута Полежаевым и Лермонтовым.

Лирический герой Полежаева и Лермонтова часто сбрасывает с себя маску демона, но, несмотря на то, остается демоническим героем, поскольку сущность его — в трагической противоречивости сознания, грандиозности переживаний, в острейшей внутренней борьбе.

В стихах Полежаева и Лермонтова демонический герой — бунтарь, восставший против порядка, установленного богом, низвергатель обветшалых традиций, авторитета личной власти, враг принуждения и деспотизма. В подобном отрицании современности был и освободительный смысл, и революционный размах. Полежаевский герой вооружается против всех проявлений зла, санкционированных свыше. У него, как впоследствии и у лермонтовского Демона, «с небом гордая вражда», ибо «небо» и «бог» — это для романтиков символы верховной власти и мирового правопорядка:

В душе безбожной
Надежды ложной
Я не пытал,
И из Эреба
Мольбы на небо
Не воссылал.
Мольбы и вера
Для Люцифера
Не созданы...

(«Провидение» 111)

Демонический герой Полежаева страстно клеймит и все падшее человечество, проклинает равнодушные людей, их жестокость, рабские привычки:

Люди, люди развращенные —
То рабы, то палачи, —
Бросьте, злобой изощренные
Ваши копыя и мечи!
Не тревожьте сталь холодную —
Лютой ярости кумир!
Вашу внутренность голодную
Не насытит целый мир!

(«Негодование»,
236—237)

Это типично полежаевская инвектива не имеет точного адреса и обращена к людям вообще. В своем гневе на несостоятельность современного человечества поэт заходит слишком далеко. Мрачное ожесточение ввергает его в мизантропию, внушает отвращение к самой жизни:

Всем постылый, чужой,
Никого не любя,
В мире странствуя я
Как вампир гробовой!..
Мне противно смотреть
На блаженство других...
...И в мучениях злых
Не сгораючи тлеть.

(«Вечерняя заря»,
101—102)

Так борец с мировым злом сам заражается его ядом. Он и настоящий, высокий герой, и мрачный отступник, «злодей», который «умер для добра» и т. д.

Особенно наглядно противоречивость лирического героя Полежаева проступает в его миниатюрной поэме «Видение Брута», написанной по образцу рылеевских «дум». Полежаевский Брут — не только апостол сво-

боды, рыцарь правды и чести, «высокий ум», каким он обычно представлялся гражданским поэтам: на совести его тяжелое злодеяние — убийство отца Цезаря. В ночь перед решительной битвой, когда римского республиканца преследуют мучительные угрызения совести, перед ним вдруг появляется исполинский призрак, предрекая ему поражение и гибель. Замысел поэмы не сводился ни к прославлению, ни к осуждению Брута. Смысл ее — в трагической двойственности мятежного характера, в безысходности его борьбы.

Как отрицательно отметил Аполлон Григорьев, демоническое отрицание у Лермонтова выходит «из сосояния духа более последовательного», чем у Полежаева.⁵ И это не случайно: лермонтовский лирический герой — мыслитель, мудрец, удел которого «пучина гордого познания». Его отрицание подчинено беспощадной логике анализирующей мысли. Именно потому оно и более последовательно. Вместе с тем отрицание у Лермонтова продиктовано поисками любви, истины и добра. В результате добро и зло, любовь и ненависть оказываются связанными и нераздельными. По Лермонтову, «ангел и демон произошли от одного начала». Эта мысль (сформулированная в романе «Вадим») тайно или явно присутствует во всех почти созданиях лермонтовского гения. Дьявольское по существу у Лермонтова — оборотная сторона божественного. Так, чертами ангела Лермонтов наделяет героя поэмы «Демон». Вдохновленный любовью к Тамаре, он соединяет в себе прямо противоположные стихии:

Он был похож на вечер ясный —
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

В юношеской поэме «Ангел смерти» посланник рая, убедившись в ничтожности и неблагодарности людей, впадает в мрачную разочарованность, становится грозным вестником загробной кары.

В то время как Лермонтов, постигнув диалектику своего мышления, превращает ее в мощный инструмент познания субъективного мира, Полежаев зачастую обнаруживает неспособность разобраться в противоречиях своего сознания.

Отличительную особенность дарования Полежаева Белинский видел в «необыкновенной силе чувства». Но это свойство таланта поэта, по мнению критика, ограничивало его возможности. Интенсивность чувства, кипение страсти подавляло нормализующую и объединяющую функцию интеллекта. Неуправляемость, неупорядоченность эмоциональных процессов, словно предоставленных на волю случая, порождало в сознании Полежаева иллюзию абсолютной свободы и наряду с ней ощущение полной скованности и вечной зависимости от посторонних воздействий. Если лермонтовский лирический герой сам открывает в себе черты павшего ангела:

Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой
Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой,⁶

(Послесловие к третьей
редакции «Демона»)

то полежаевский герой с прискорбием говорит о власти неодолимой силы, поработившей его:

Давно душой моей мятежной
Какой-то демон овладел...

(«Осужденный», 140)

⁵ Ап. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 233.

⁶ М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений, в четырех томах, т. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 585—586.

Показательно, что черный ад души сменяется у Полежаева «огнем любви» тоже по внушению извне:

Какой-то скрытый,
Но мной забытый
Издавна бог
Из тьмы открытой
Меня извлек!

(113)

В самочувствии героя происходит, таким образом, моментальный и совсем не мотивированный перелом: он легко расстается со своим демонизмом, так как лишен собственной воли.

Любопытно, что демоническое отрицание чаще представлялось Полежаеву не в колоссальной фигуре гордого могучего титана, образ которого около десятка лет преследовал воображение Лермонтова, а в виде множества адских духов, т. е. в безличной и бесконечной (ибо множественность и есть свойство бесконечности) силе. В стихотворении «Провидение» он пишет о пребывании в мрачных пропастях Эреба, населенных «подземными братьями», «злыми тиранами». В другом стихотворении — на мотив библейской легенды о происхождении зла — Полежаев говорит о «духах зла» — опять во множественном числе:

Есть духи зла — неистовые чада
Благословленного отца;
Удел их — грусть, отчаянье — отрада,
А жизнь — мученье без конца...

(«Духи зла», 222)

Что бы ни описывал поэт, он почти все переводил на язык эмоций и аффектов, т. е. действительность открывалась ему со стороны своей стихийной сущности. Мир полежаевской поэзии — это мир свободной стихии, без берегов и устоев, без оптической перспективы. Красота и разум потеряли над ним единодержавную власть: они подчинились его собственным законам всеобщего распада и смешения, скопления и рассеивания, катаклических нарастаний и спадов. Стихи Полежаева — это поэзия очень интенсивных эмоциональных переживаний, страстных душевных порывов. Недаром такое обширное место в ней занимают картины бурных явлений природы: бушующее море, штормовые ветры, громы и молнии, вулканические взрывы. Даже в самых мирных, идиллических зарисовках Полежаева чувствуется избыток энергии. И в них царит атмосфера необычайного оживления: люди, события, предметы проплывают перед читателем нескончаемой вереницей. Пестрота красок рябит глаза.

Поскольку главным стимулом творческой активности Полежаева была эмоциональная возбудимость, совершенно ясно, какое первостепенное значение имели для поэта воздействия внешней среды. Действительный случай, наблюдения и впечатления, подавшие повод к созданию произведения, часто становились и непосредственным объектом изображения.

Эта особенность творчества Полежаева — теснейшая зависимость от обстоятельств жизни — в полной мере обнаружила себя в кавказских поэмах «Эрпели» (1830) и «Чир-Юрт» (1832), предопределив их сильные и слабые стороны. Строго говоря, это были не поэмы, а своеобразные стихотворные репортажи, переданные участником описываемых событий — двух военных экспедиций, предпринятых с целью усмирения восставших горских аулов.

Свое видение Кавказа Полежаев демонстративно противопоставляет современной литературной традиции. Он подчеркивает, что воспринимает

скружающее не глазами восторженного художника-мечтателя, а рядового солдата, которому не до красот природы. Этим Полежаев объяснял свой принцип достоверного изображения Кавказа «с натуры». Стремясь снять с кавказской темы высокий романтический ореол, Полежаев, в частности, полемизирует с пушкинским изображением Кавказа. Герой поэмы «Эрпели» рассказывает, как он в соответствии с книжными представлениями о Кавказе по прибытии туда настроился было

... черкешенок смотреть...
Пленяться день и ночь горами...
... Эльбрусом, борзыми конями,
Которых Пушкин описал,

но не нашел ничего похожего:

... Вот эти дивные картины:
Каскады, горы и стремнины...
С окаменелюю душой,
Убитый горестною долей,
На них смотрю я поневоле
И верь мне: вижу из всего
Уродство — больше ничего!

(347)

Новая полемика с Пушкиным, на этот раз с «Кавказским пленником», конечно, сильно запоздала. Но она не потеряла своего значения для поэзии 30-х годов, в которой кавказская природа оставалась предметом культа, превратившись в избитую тему, усердно эксплуатируемую третьюстепенными стихотворцами, подражателями Пушкина.

Кавказские пейзажи самого Полежаева выполнены в совершенно иной манере: в них, на взгляд поэта, много уродливого и бесформенного.

Восприятие Кавказа сквозь призму войны в значительной мере обусловило зловещую атмосферу, в которую у автора поэм погружены местные ландшафты. Страна «ужасной красоты» с ее бездонными пропастями, оглушительным ревом водопадов, стремительно мчащимися реками, вечными льдами до конца раскрывает свою сущность в хищных и буйных нравах ее обитателей. Над горами, рассказывает поэт,

... вьются временами
Одни свирепые орлы,
И с алчным кликом облетая
В глуби туманной вышины...
... Невольно в жителей страны
Вдыхают ужасы войны.

(411)

Полежаев по-своему жалеет наивных горских повстанцев, опьяненных несбыточными мечтами, подстрекаемых к войне с русскими своим религиозным проповедником Кази-Муллой, на которого поэт и возлагает главную ответственность за пролитую кровь. Но чаще в его стихах слышатся ноты осуждения. Полежаев прореагировал на освободительную борьбу горцев почти исключительно с позиций обремененного службой солдата, само положение которого вынуждало видеть в восставших племенах Кавказа только «неприятеля» — коварного и смертельно опасного врага.

Любопытен в данной связи образ автобиографического героя поэм. Это человек, до такой степени растворившийся в солдатской среде, что он усваивает ее взгляды, привычки, манеры, даже язык. Собственные мнения поэта о войне становятся поразительно схожими с теми, которые он подслушивает у своих товарищей по оружию. Полежаев изображает

их с большой теплотой, демонстрируя присущие им добродушие, терпеливость, стойкость и отвагу. Но наряду с полной ассимиляцией героя массой, автор поэм показывает и отпадение его от нее.

В облике героя, одетого в солдатскую шинель, время от времени показываются черты человека, ничего общего не имеющего с психологией и поведением солдата. Полежаев, например, рассказывает, как его герой подобно рядовым участникам экспедиции

В поту, усталый и в пыли
Мочил нередко сухари
В воде болотистой и грязной
И, помолвившись потом,
На камне спал покойным сном!

(349)

Но вслед за последним стихом идут строки, в которых образ солдата исчезает, и перед читателями вдруг появляется герой, вышедший из совершенно другой среды, искусственный в гастрономических тонкостях:

А вы, бифштексы и котлеты,
Домашних кухней суета,
Какие лестные приветы
Я вам выдумывал тогда!
С каким живым воспоминаньем,
С каким чудесным обоняньем,
Перед собой воображал!

(349)

Образ автора предстает, наконец, еще в одной роли. Это уже знакомая нам сумрачная фигура одинокого демонического героя:

Как гений злобы роковой,
Забывтый, пасмурный и скучный
Живу один среди людей,
Томимый мукою своей,
Везде со мною неразлучной.

(«Чир-Юрт», 386)

Если натуралистические стихи и патетическая лирика образовали два разобщенных участка в раннем творчестве поэта, то примерно с конца 20-х годов натуралистическая струя вливается и в его произведения высокого, героического плана. Этот поворот в литературной эволюции Полежаева совершился под влиянием самой жизни поэта, примечательной особенностью которой был все более тесный контакт с солдатской средой.

Демократический образ солдата, прочно закрепившийся начиная со стихотворения «А. П. Лозовскому» (1829), мотивировал широкое внедрение в поэзию бытовых эпизодов, просторечия. Однако своеобразие Полежаева заключалось в том, что он постоянно выходил за пределы этого образа, разрушая его цельность. Автор «Эрпели» и «Чир-Юрта» одновременно выступал в двух ампула: он ориентируется на читателя с упрощенными художественными запросами и на образованную публику. В «Эрпели» Полежаев называл себя «поклонником муз самолюбивым», а в «Чир-Юрте» — «певцом печали и страстей». Он не шутя говорит о своем сродстве с Байроном, которому посвящает восторженные строки. Но при всем том его не покидает сознание, что он — поэт-буффон, потешный импровизатор, поставщик «галиматьи», отдающий свое перо в услужение ближайшему окружению и текущему часу. Он даже признается:

Но все равно — я не поэт,
А лишь его карикатура.

Низкое и высокое, простонародное и литературное, обыденное и героическое приняли в произведениях Полежаева форму смешения. В «Эрпели» и «Чир-Юрте» отчетливо различаются два стиля повествования. Одному соответствует тон небрежного, шуточного рассказа, приправленного остротами и каламбурами, с сильным уклоном в просторечие; другому — торжественный, громкозвучный с ораторской интонацией. При этом: смена тональностей часто диктовалась капризами авторского произвола. Она была возведена поэтом в своеобразный художественный принцип:

Простите, милые друзья,
Когда за важностью рассказа
Всегда родится у меня
Некстати шутка и проказа!
Ей-ей, не знаю почему,
Я своевольничать охотник...

(«Чир-Юрт», 406)

Такая позиция явилась источником романтической иронии, бурно проявившей себя не только в кавказских поэмах, но и в лирике («А. П. Лозовскому», 1829; отрывок из письма А. П. Лозовскому, более известный под традиционным названием «Чохотка», 1838, и др.).

В стихотворении «Иван Великий» поэт при виде знаменитой колокольни Кремля, настраивается на высокий лад:

Вот он — огромный Бриарей,
Отважно спорящий с громами,
Но друг народа и царей
С своими ста колоколами.

(218)

Следуют исторические воспоминания, перечисляются эпизоды воинской славы России, свидетелем которых была колокольня Ивана. Мысленно забравшись на самый верх, поэт бросает взгляд вниз и стремглав срывается в ерничество, разрушая героическую патетику предыдущих стихов:

Эта гордая Москва,
Которой добрая молва
Всегда дарила имя чуда, —
Песку и камней только гряда...

(220)

Романтическая ирония в творчестве Полежаева, как и в поэзии Лермонтова, служила противоядием против мировой скорби и необузданной мечтательности, которых она разила оружием смеха, она беспощадно издевалась над прекраснодушием и манией величия, сталкивая их с вульгарной прозой обыденного существования. Не переходя непосредственно в реалистическое видение мира, романтическая ирония с ее игрой контрастных планов выражала, тем не менее, потребность восстановить равновесие жизненных сил, охватить действительность в полноте и многообразии ее проявлений.

По меткому наблюдению А. И. Герцена, «романтизм обоготворял субъективность — предавая ее анафеме».⁷ Под знаком этих настроений прошел последний период литературной деятельности Полежаева, открывающийся сборником «Кальян» (1833).

⁷ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. III, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 32.

Сознание бесплодности стихийного индивидуалистического бунтарства, утомление от душевных бурь вызвали заметный спад мятежных настроений в поэзии Полежаева и вместе с тем сообщили ей новый оттенок. Более спокойный, просветленный взгляд на жизнь проявил себя в стремлении к изяществу и точности живописания, к более четким и стройным композициям. Показательна в этом отношении «Белая ночь», рисующая умиротворенный ночной пейзаж Москвы. Мягким и сдержанным лиризмом проникнут «Эндимион», приближающийся к жанру антологического стихотворения с его обязательной пластической выразительностью рисунка.

Поиски устойчивости, равновесия, берега определенно сказались и в обращении позднего Полежаева к исторической тематике — в особенности к языческому миру античной древности, миру света, телесной определенности и гражданских доблестей, заложившему основы европейской культуры и превратившемуся для нее в наиболее типичную и глубокую поучительную картину человеческой истории вообще. Говорить об овладении Полежаевым историческим мышлением, конечно, не приходится. Все же такие произведения, как «Видение Брута», «Кориолан», «Марий» (фрагмент незавершенного произведения), написанные на сюжеты из римской истории, переводы «Троянок» (из Делавина) и «Фалерия» (из Легуве) свидетельствовали о попытке поэта выйти на новые рубежи творчества.

О духовной жизни Полежаева середины 30-х годов полнее всего рассказывает «Кориолан» (1834). В основу поэмы положена легенда о непобедимом римском герое, который за свою надменность был изгнан из отечества. Став во главе враждебного Риму племени, Кориолан, движимый чувством мести, осадил родной город. Рим был спасен матерью Кориолана, явившейся к сыну в сопровождении римских женщин и предупредившей его, что ему придется пролить ее кровь прежде, чем будет завоеван город. Кориолан решил снять осаду, сознавая, что этот шаг приведет его к гибели.

Особенно разительной подробностью этой легенды в глазах Полежаева была несомненно беспримерная роль женщин. Дело в том, что воплощение гуманизма, любви и преданности к людям автор «Кориолана» увидел, подобно другим романтикам, в женской душе, которая стала для него символом родины, организующим и положительным началом жизни, началом сплочения и гармонии.

Почти тот же мотив легко обнаружить в переводе «Троянок», где вслед за Делавином Полежаев славит трогательный патриотизм женщин-троянок, их верность павшим мужьям, братьям, своему народу.

Смысл предания о Кориолане, переданного русским поэтом, заключался в осуждении героя-индивидуалиста, оторвавшегося от своего народа, и в утверждении общественного, коллективного начала над узколичным, эгоистическим. Однако содержание произведения не сводится к этой мысли. «Кориолан» — поэма об укрощении и преодолении демонического героя, отразившая внутреннюю борьбу Полежаева с неприемлемой психологической тенденцией и попытку заменить ее на противоположную.

Полежаев демонстрирует могущество нежного и кроткого чувства, женского любвеобилия над потрясенной неистовыми страстями гордой душой отверженного человека. Но умиротворение Кориолана, сроднившегося с вечным ожесточением, было отречением его от самого себя, что означало выход в небытие, т. е. смерть.

Поэма была написана в то время, когда автор ее испытал сильное и безнадежное увлечение Е. И. Бибиковой. В истории римского героя Полежаев прочел свою собственную трагедию: смирение мятежного

сердца под влиянием чистой и обаятельной женской природы и сознание гибельности этого плена:

Смертельный яд любви неотразимой
Меня терзал и медленно губил;
Мне снова мир, как прежде, опостыл...
Быть может... Нет! Мой час уже пробил,
Ужасный час, ничем не отвратимый!

(«Черные глаза», 230)

Кориолан, стало быть, — такая же проекция субъективного мира Полежаева, как и образ Брута, как и герой «Осужденного» или «Ожесточенного».

В поэзии Полежаева представлены разнообразные воплощения авторского «я». Это и наиболее распространенный в его стихах образ пловца, преданного на волю грозной стихии, и столь же традиционные образы пленника, узника, разбойника, романсно-песенного любовника; это и автобиографические образы студента, арестанта, городского обывателя и т. д. Но все они — лишь части одной лирической исповеди, звенья духовной биографии самого поэта, передающей не только его личные переживания и думы, но и внешние факты жизни.

В изображении человека как многогранной и конкретной индивидуальности поэзия пушкинского времени поднялась на недостижимую высоту. Одно из ее замечательных достижений возникает в русле романтического направления. Речь идет о лирическом герое — в известном смысле литературном двойнике поэта, т. е. образе, достаточно полно и свободно отражающем внутренний мир своего творца, неповторимо своеобразные черты его индивидуальности.

Возможности, заложенные в этой форме лирического самораскрытия, блестяще продемонстрировала поэзия Лермонтова. Между тем, весомый вклад в разработку той же художественной структуры внес Полежаев, отчасти предваривший достижения Лермонтова. Необходимое условие лирического героя — постоянство каких-то индивидуальных свойств характера, мировосприятия, психики, постоянство, без которого единство личности вообще не может быть выражено. В произведениях Полежаева легко обнаружить целый ряд повторяющихся, в основном однозначных душевных состояний. Многие стихи поэта напоены такими характерными для него настроениями, как ожесточение, буйное веселье, щемящая грусть, любовный экстаз, безысходное отчаяние и т. д. Не каждая в отдельности, а все вместе эти черты духовной жизни поэта определяют своеобразную физиономию полежаевского лирического героя.

Однако в стихах Полежаева они нигде не завязываются в узел, нигде не объединяются в сложный и относительно устойчивый комплекс. Лирический герой поэта предстает как бы «разорванным» на части, разъятым на отдельные свойства. Это очень расчлененный и дробный образ, единство которого обозначено не столько в тексте, сколько постулируется воображением читателя.

Превращение индивидуального внутреннего мира поэта в сквозную тему или скрепляющий стержень романтического творчества достигалось, естественно, за счет концентрации субъективного начала, известной отрешенности этого духовного мира от всего внешнего, а, стало быть, и от конкретных социально-исторических условий. Эта разобщенность с объективным, материально-чувственным бытием, особенно сильно проявившаяся в мироощущении и творчестве Полежаева, сказывалась вовсе не в игнорировании живой действительности, а в том, что она не воспринималась в качестве фундамента и опоры личности.

Полежаевский лирический герой безгранично свободен, ибо ни к чему не прикреплен, ни с чем не связан, не имеет своей родственной среды, которая определяла бы и ограничивала его. Отсюда его необычайная подвижность и широта. Он по-своему всеобъемлющ, т. е. способен (в той или иной мере) входить в любые роли, появляться в самых неожиданных сферах практической жизни, «вписываться» почти в любые тематические контексты. Особенно показательны кавказские поэмы, где в образе главного героя, как бы поделенного на куски, мы видим и вдохновенного барда, и потешного зубоскала, и солдата, и бульварного вертопраха, и байронического отшельника.

В картинах внешней жизни, «потока бытия», широко раскинувшихся в поэзии Полежаева, бросается в глаза та же размельченность, дробность, та же превратность, которая свойственна и образу героя. Однако мир абсолютной свободы, каким его видел поэт, был в то же время миром абсолютной предрешенности, железной и жестокой воли. Этим, в частности, обусловлен трагизм творчества Полежаева. Отсюда же и насквозь пронизывающая его идея судьбы, рока.

Человек, предмет, любое единичное явление в восприятии поэта как бы предоставлены сами себе, не зависимы от себе подобных. И, наряду с этим, каждый из них в отдельности тонет в общем потоке, направляемом неведомой темной силой, всецело поработен стечением обстоятельств. Для стихов Полежаева поэтому в равной мере характерно как полное «растворение» героя во внешней среде (исчезновение, гибель в ней), так и полное обособление от нее или возвышение над ней.

Колоссальная духовная энергия поэта, требовавшая безграничной свободы и простора для своего приложения, не могла замкнуться в достаточно отстоявшиеся, чувственно осязаемые формы, она вообще не могла удержаться в рамках искусства. Совершенно ясно, что полежаевское творчество — не только искусство, но отчасти и явление быта, т. е. натуралистическое копирование практической жизни, особый способ переживания ее в размеренных ритмах стиха.

Говоря о натурализме Полежаева, не следует забывать, что в нем, между прочим, сказалась приноровленность творчества поэта ко вкусам и понятиям демократической среды, что само по себе в то время было вызовом всей дворянской литературе 20—30-х годов.

В общем процессе демократизации русской поэтической культуры Полежаев, несомненно, сыграл значительную роль. В стихах его не случайно обнаруживаются некоторые наметки демократической школы Некрасова. В частности, Полежаев подготовил восприятие «карающей лиры» Некрасова тем, что показал возможность предельно широкого и агрессивного отрицания всех устоев современного общества. Особенно примечательной была его попытка передать в своей поэзии голос мятежной массы, ее стихийные бунтарские настроения («Ай, ахти! ох, ура...», «А. П. Лозовскому»). Однако полежаевский демократизм чувства, а не сознательного убеждения был весьма далек от социально-исторического мышления Некрасова, а его романтический натурализм не имел никаких аналогий с методом некрасовской школы.

В эпоху стиховой виртуозности многие произведения Полежаева, особенно с привесом натурализма или окрашенные романтической иронией, не могли восприниматься иначе как диссонанс и разноречие. Белинский, вообще говоря, относивший Полежаева к числу самых ярких дарований пушкинской эпохи, тем не менее считал, что стихи поэта являют «грубую смесь вкуса с безвкусицей, таланта с неразвитостью, гениальных проблесков с пошлостью, силы без меры и гармонии, — словом что-то прекрасное и вместе дикое, неопределенное».⁸ В этом вопиющем нарушении норм, выра-

⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 446.

ботанных первоклассными мастерами того времени, просматривается определенная тенденция — симптом того обновления поэтической культуры, которое произошло в начале XX века.

Поэзия 1820—1830-х годов в общем и целом была нормативной. Почти не ощутимая у мастеров высшего ранга, нормативность эта сказывалась прежде всего в понимании прекрасного и возвышенного как особой выделенной сферы. Опираясь на разветвленную классификацию ценностей, эстетическое сознание того времени отчетливо фиксировало зональную расчерченность бытия, воспринимавшегося как относительно организованное единство.

Небывалое расширение самой области эстетического, вместившей в себя все необъятное многообразие живого и мертвого мира, принес бурный XX век. Не отказываясь от масштабных измерений жизненных ценностей, расчлняя действительность на противоположные, рационально не совместимые объекты и свойства, новое эстетическое сознание признает и некое тождество их, равноправие разнородных и близость очень удаленных друг от друга вещей и явлений.

Выдающимся событием для поэзии XX века было, конечно, творчество Маяковского, потому что новое видение жизни достигло у него той остроты и резкости, когда оно закономерно перешло в новую форму, стало величайшим художественным завоеванием. Поэзия Маяковского — это еще более свободный, т. е. бесконечно дробный и грандиозно гиперболизированный мир. И вместе с тем это мир широчайших ассоциаций и всеобщего уподобления, самых невероятных и парадоксальных связей, преодолевающих пространство и время, умственные и физические барьеры.

Идеал свободы Полежаева, его романтическая ирония, эпатирующий антиэстетизм, его «смесь прекрасного с безобразным» (Белинский) — все это предсказывало переворот в поэтической практике начала XX века и в какой-то мере — последующие открытия Маяковского. Разумеется, речь идет совсем не о том, что Полежаев каким-то образом повлиял на Маяковского, не о внешнем сходстве, которого почти нет, а о возникновении внутренних перспективных линий в ходе развития поэзии.

Искусство Маяковского выросло на основе очень интенсивного демократического сознания, несущего на себе явственный отпечаток урбанизации личности. Один из существенных объективных факторов этого процесса — массовый характер общественной жизни, когда все материальные и даже некоторые духовные ценности создаются обширными коллективами людей, когда высокой степени достигает разделение труда, когда публичный, а нередко и частный быт больших городов становится массовым.

О выражении в стихах Полежаева специфических признаков урбанистического сознания говорить, видимо, нет оснований. Тем не менее жадный интерес автора «Сашки» к публичному быту города, оставивший внушительный след в его творчестве, вряд ли можно считать простой случайностью. Несомненно, эпоха, в которую жил поэт, уже различала какие-то очертания будущего индустриального общества. Весьма выразительно в этой связи то обстоятельство, что изображение толпы, потока людей приобрело совершенно исключительное значение именно в стихах Полежаева, познавшего чувство великой мощи человеческой массы, как бы отдающей личности свою неиссякаемую энергию.

Таким образом, стихотворное наследие Полежаева содержит интересный и поучительный для историко-литературной науки материал, проливающий свет на ряд важнейших, узловых проблем поэтического развития.

Глава одиннадцатая

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

1

Вокруг имени Лермонтова всегда шла борьба. Он всегда был спорным поэтом, что объясняется, во-первых, характером и содержанием его творчества, во-вторых, тем обстоятельством, что он ушел слишком рано из жизни, не успев высказать себя вполне, оставив множество неосуществленных замыслов. Жизнь поэта трагически оборвалась тогда, когда его творческий гений только начал расправлять свои могучие крылья. Биография Лермонтова насыщена не столько внешними событиями, сколько психологической напряженностью и драматизмом.

Вслед за Белинским и Герценом, многие исследователи творчества Лермонтова указывали на невозможность разгадать до конца «тайну индивидуальности» поэта. «Лермонтов... оставался и при жизни, и остается во многих отношениях и до сих пор загадкой, — писал в конце прошлого века В. Острогорский, — которую отгадать нелегко по величайшей сложности этой исключительной натуры».¹ С признания «спорности» Лермонтова открывается юбилейный сборник 1914 г.: «Спорят не о размерах его таланта, — писал П. Н. Сакулин, — даже не об историко-литературном значении, а преимущественно о внутреннем смысле его творчества».² А. А. Блок в рецензии на книгу Н. Котляревского о Лермонтове сетовал на бедность биографических сведений и отсутствие почвы для исследования творчества поэта.³ Один из виднейших советских литературоведов, Б. М. Эйхенбаум, отдавший многие годы изучению Лермонтова пришел к малоутешительным выводам: «Многое (а иногда самое важное), как в жизни, так и в творчестве Лермонтова оказывается темным, загадочным... Биография Лермонтова, по фактическому материалу, остается „нищенской“... Мы ничего не знаем об истории замысла и создания большинства его произведений». В довершение к сказанному исследователь пришел к мысли, что «Лермонтов, действительно, зашифрован».⁴

Таким образом, более чем вековой опыт лермонтоведения заставляет нас подходить к изучению творчества поэта с особой осторожностью.⁵ В то же время из-за скудости биографических материалов, документаль-

¹ В. Острогорский. Мотивы лермонтовской поэзии. «Русская мысль», 1891, № 1, стр. 5.

² П. Сакулин. Земля и небо в поэзии Лермонтова. В кн.: Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пгр., 1914, стр. 1.

³ Ал. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1962, стр. 27.

⁴ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 40, 42.

⁵ Автор избрал лишь некоторые важнейшие аспекты изучения, уделив больше внимания лирике, придерживаясь той точки зрения, что как в идейном, так и стилистическом плане между лирикой Лермонтова, его поэмами и стихотворными драмами принципиального различия нет.

ных данных, незавершенности многих его произведений, особенностей его стиля (иронической интонации, недосказанности, «зашифрованности») Лермонтов становится удобным автором для разного рода сомнительных догадок и произвольных толкований.

Это наложило свой отпечаток на многие работы о Лермонтове дореволюционных лет. Несмотря на очевидность глубоких связей поэта с современным общественным движением, буржуазное литературоведение прилагало немало усилий, чтобы оторвать поэта от исторической действительности, изолировать его от освободительной борьбы, эпохи. Эти антиисторические концепции, попытки рассматривать творчество Лермонтова вне времени и пространства были отвергнуты советскими исследователями. Они показали тесные связи поэта с процессом развития русской и западноевропейской общественной мысли и литературы, зависимость его от идейных исканий 30-х годов. При этом главное внимание было уделено изучению гражданской лирики Лермонтова, проблеме народности и реализма, связям поэта с передовыми деятелями его времени. Все это позволило пересмотреть и заново поставить вопросы изучения общественно-политических и философских воззрений поэта.

Достижения нашей литературоведческой мысли в этой области неоспоримы. Но нельзя пройти мимо отдельных работ, в которых авторы, чрезмерно увлекаясь социологическим аспектом, упрощая проблему идейной позиции поэта, без достаточных оснований превращают его то в запоздалого декабриста, то в раннего революционного демократа, то в такой степени «осовременивают» его облик, что он становится чуть ли не двойником Маяковского.

Нередки в нашем литературоведении случаи отождествления романтизма Лермонтова с романтизмом декабристов. Основа для такого сближения имеется. Невозможно отрицать общность, идущую по линии гражданского пафоса, вольнолюбивых патриотических мотивов. Но в то же время очевидно, что Лермонтов соприкасается с романтизмом декабристов только одной стороной своего творчества; лермонтовский романтизм в целом и шире, и глубже по своим корням, по своей социальной и нравственно-психологической проблематике.

Одной из наиболее трудных задач в изучении Лермонтова является установление непосредственных, достаточно убедительно аргументированных связей поэта с общественно-политическим движением эпохи. Это хорошо почувствовал еще Салтыков-Щедрин, который в краткой рецензии на «Записки» Е. А. Хвостовой писал: «Известно... что в начале сороковых годов в Петербурге началось хотя смутное, но все-таки очень хорошее умственное движение — почему же Лермонтов не участвовал лично в этом движении?.. Что не боязнь жертв удерживала его — в том убеждают нас те жертвы, которые были им принесены на алтарь того общества, над которым он сам же постоянно глумился. Не было ли тут какой-нибудь китайской стены, которая отделяла поэта от мыслящей среды?..»⁶ Не так легко найти правильный ответ на поставленный Щедринным вопрос. Спорным является не то, что Лермонтов был одним из самых передовых людей своего времени. Невозможно сомневаться и в исключительном значении его поэзии в развитии освободительных идей в России. Сомнения возникают с момента безоговорочного включения поэта в то или иное направление русской общественно-политической мысли, когда упрощается проблема, когда Печорин (а вслед за ним и Лермонтов) объявляется сторонником политической программы декабристов. Некоторые идут дальше и пытаются доказать, что Лермонтов занимал более левую позицию, утверждая, что

⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 417.

во второй половине 30-х годов поэт развивал объективно-реалистический взгляд на действительность в противоположность «романтической восторженности» декабристов.

На процесс формирования миросозерцания Лермонтова влияли различные идеологические факторы, среди которых первое место занимают идеи декабристов. В пансионе при Московском университете, где учился поэт, была жива память о казненных декабристах, в ходу была запрещенная литература.⁷ В эти годы Лермонтов близко знакомится с творчеством А. И. Полежаева, К. Ф. Рылеева, А. А. Бестужева-Марлинского.

Лекции М. Г. Павлова, его теория природы, обоснование пантеизма могли вызвать у поэта живой интерес к философским исканиям времени. «Идеи Шеллинга об единстве мира, о развитии природы, о тождестве материи и духа, о противоречии, борьбе противоположностей, как движущей силе, источнике самопознания, — писал Н. Л. Бродский, — стали известны Лермонтову в пансионе в интерпретации М. Г. Павлова».⁸ Трудно, конечно, сказать, в какой степени эти идеи были усвоены поэтом, но не вызывает сомнения, что они служили пищей для размышлений, что в них он искал отклик собственным думам.

Идеи «века просвещения» воспринимались Лермонтовым главным образом через творчество Пушкина, Байрона. И романтизм в 30-х годах имел политическую окраску.

Общественные настроения Лермонтова этих лет нашли отражение в его ранней лирике, в его гражданских стихотворениях: «Жалобы турка», «Моналог», «Новгород», «Предсказание». Он откликается на революционные события во Франции («30 июля. Париж. 1830 года»), в России («10 июля 1830»), поэт выражает сочувствие к восставшему народу.

Эти первые незрелые опыты Лермонтова говорят о круге его интересов, где уже в это время свободолюбивые мотивы занимали важное место. С годами они звучали со все большей отчетливостью, наполняясь гражданским пафосом. Освободительные идеи рождались в раздумьях о жизни. Лермонтов горячо сочувствует тем, кто активно борется с миром зла, кто восстает против рабского правопорядка, кто мужественно преодолевает все препятствия на пути достижения высокой цели или гордо погибает в борьбе с враждебной средой.

Декабристская поэзия, составлявшая часть общеромантического движения, разрабатывала историко-героические сюжеты. Образ древнего Новгорода воспринимался Лермонтовым в декабристском освещении как колыбель древнерусской вольности, как идеал национального государственного строя на демократических основах. Лермонтов шел по пути героизации древнего Новгорода.

Тема о Вадиме Новгородском привлекала внимание русских авторов со второй половины XVIII в. В поэме Лермонтова «Последний сын вольности» эта тема развивается в русле традиции русской вольнолюбивой поэзии 20-х годов. Вадим изображен как национальный герой, погибающий в битве с врагами отчизны.

Лермонтов еще в 1829 г., до Вадима, обращается к другому героическому образу древней Руси, к князю Олегу, русскому витязю, перед которым «дрожали печенеги». В этом первом опыте в жанре исторической поэмы («Олег») автором руководила мысль поэтическим словом «оживить страницы забытой старины», «начертать времен былых простую повесть». Психологической предпосылкой обращения к прошлому была тоска по героическим делам («Бездействием терзалась совесть»).

⁷ См.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. Гослитиздат, М., 1945, стр. 116.

⁸ Там же, стр. 93.

В развитии этой темы многие годы спустя поэт обращается к героическим страницам Отечественной войны 1812 года. Стихотворение «Бородино» воспринималось современниками как «жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии», как «зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»: ⁹

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы! ¹⁰

Слова эти произносит бывалый воин, от имени которого и ведется рассказ о «боевых схватках» с французами в дни Бородинского сражения. В интонациях его речи отчетливо звучит горький упрек в адрес прозябающего в бездействии современного поэту поколения. Слова эти идут как бы из глубины оскорбленного гражданского сознания и чувства ответственности перед потомками.

В сборнике стихотворений Лермонтова 1840 г. «Бородино» напечатано вслед за «Песней про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Между этими двумя произведениями существует внутренняя связь, идущая по линии истинной народности, поисков социального и нравственного идеала, цельных и волевых, героических личностей, духовной красоты русских людей, русского национального характера. «Здесь, — писал Белинский, — поэт от настоящего мира неудовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее, подслушал биение его пульса, проник в сокровеннейшие и глубочайшие тайники его духа, сроднился и слился с ними всем существом своим, обвеялся его звуками, усвоил себе склад его старинной речи, простодушную суровость его нравов, богатырскую силу и широкий размах его чувства и как будто современник этой эпохи, принял условия ее грубой и дикой общественности, со всеми их оттенками, как будто бы никогда и не знал о других, — и вынес из нее вымысленную был, которая достовернее всякой действительности, несомненное всякой истории». ¹¹

Недостаточно сказать, что в «Песне...» «мощный заряд протеста против тирании и угнетения», ¹² жестокого произвола. В ней не менее важен нравственно-психологический аспект, проблема «совести», внутренней свободы и независимости. Калашников отказывается отвечать царю, почему он убил Кирибеевича, прекрасно зная, что его ожидает. Его гордая, бунтующая натура отвергает всякую мысль о сохранении жизни ценою унижения, смирения. Он один в своем позоре, трагизме и хочет остаться до конца одиноким. Он готов держать ответ только перед собственной совестью и богом. В его твердом спокойном ответе царю — убежденность в своей правоте:

Я убил его вольной волею,
А за что про что — не скажу тебе,
Скажу только богу единому.
Прикажи меня казнить — и на плаху несть
Мне головушку повинную...

(IV, 115)

Вся «Песня» построена на поэтизации и героизации сильных, цельных народно-национальных характеров.

⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 503. (Далее: В. Г. Белинский).

¹⁰ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 80. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

¹¹ В. Г. Белинский, IV, стр. 504.

¹² А. Н. Соколов. Лермонтов и русская романтическая поэма. «Ученые записки Московского областного педагогического института», Труды кафедры русской литературы, вып. 1, М., 1949, стр. 98.

В русле развития народности Лермонтова находится и его стихотворение «Родина» (1841). Если в «Валерике» автор приближается к народной точке зрения на войну, то здесь этот аспект находит свое дальнейшее развитие. Патриотическое чувство сливается здесь с народностью и гуманизмом. Сильное, безотчетное чувство любви к родине распространяется прежде всего на природу и полную горестей жизнь народа:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям;
Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

(II, 177)

Н. А. Добролюбов, называя «Родину» Лермонтова «удивительным стихотворением», видел в нем «полнейшее выражение чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь».¹³

Кавказские поэмы с географической, исторической, этнографической точки зрения достаточно хорошо изучены. Но географические рамки событий не имеют решающего значения. Одни и те же мотивы из одной поэмы переходят в другую, тема, намеченная в одной поэме, находит свое развитие в другой. Замысел «Мцыри» присутствует в первоначальной форме в «Исповеди», «Боярине Орше». Автор переносит место действия из одной страны в другую, но круг идей остается один и тот же, и он непосредственно связан с русской действительностью.

Социальная концепция Кавказа сложилась у Лермонтова под влиянием вольнолюбивой русской поэзии 20-х годов. Далеким горный край стал «заветной страной» «жилищем вольности простой». Кавказ противопоставлялся «неволедушным городам», «стране рабов, стране господ» — социально-политическому строю николаевской России.

В «Измаил-Бее» (1832) Лермонтов касается острых вопросов социальной действительности, в частности, и проблемы войны. Измаил-Бей, обращаясь к русскому воину, говорит:

За что завистливой рукой
Вы возмутили нашу долю?
За то, что бедны мы, и волю
И степь свою не отдадим
За злато роскоши нарядной...
Зачем ты нас возненавидел,
Какою грубостью своей
Простой народ тебя обидел?

(III, 192)

Лермонтов не раскрывает социальную природу войны, но он приближается к народной точке зрения. Изображая войну как страшное бедствие, он показывает ее жестокие будни (убийство казака в начале поэмы). Поэт горячо сочувствует народам Кавказа в их борьбе с самодержавием. Он рисует скорбные картины разоренного врагами мирного края:

Горят аулы; нет у них защиты,
Врагом сыны отечества разбиты...
Как хищный зверь, в смиренную обитель
Врывается штыками победитель!..

(III, 201)

¹³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1934, стр. 238.

В «Измаил-Бее» автор осуждает войну. Его симпатии на стороне горцев. В «Бородине» (1837) идейно-психологическая основа другая, и Лермонтов в изображении батальных сцен находит иные слова, иные краски и интонации:

Вам не видать таких сражений!..
Носились знамена как тени,
В дыму огонь блеснул,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала...
Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!..

(II, 82)

Героизация подвигов русских воинов вызвана не ложным патриотизмом, а сознанием торжества справедливости. Французы напали на Россию. Русский солдат защищает честь и свободу родины. С этих же позиций Лермонтов подходит к кавказской войне, и батальные сцены в «Измаил-Бее» имеют такую же героическую окраску:

Все жарче бой; главы валяются
Под взмахом княжеской руки;
Спасая дни свои, теснятся,
Бегут в расстройстве казаки!

(III, 215)

Превыше всего нравственный и гражданский долг. Поэт осуждает Гаруна, потому что он «забыл свой долг и стыд», убежал с поля битвы, где отец и два брата его погибли. Все его презирают, он гоним, нет ему места на земле. Отвергает его даже мать. И «в преданьях вольности остались позор и гибель беглеца» (IV, 143, 147).

«Вольность святая» у Лермонтова неразрывна с «родиной святой» («Последний сын вольности», 1831). Счастье для героя невозможно, он не должен любить, не вправе жить в покое, покуда отчизна в неволе, покуда торжествует враг. Измаил-Бей отвергает любовь Зары, отказываясь от личного счастья во имя родины. В ответ на ее нежные признания он говорит:

... Нет, не мирной доле,
Но битвам, родине и воле
Обречена судьба моя.

(III, 173)

Краеугольным камнем общественного идеала Лермонтова является идея свободы и родины, которой определяются содержание и пафос поэмы «Мцыри» (1839). В каждой строке этого своего рода итогового произведения чувствуется присутствие автора, отражена его индивидуальность. В «Мцыри» лиризм Лермонтова достигает своей вершины.

Особенно ярко выражена жажда воли, простора для порывов свободолюбивого духа, жажда полной горения «мятежной» жизни:

Я знал одной лишь думы власть...
... Она мечты мои звала...
... В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

(IV, 151)

Тоска по воле в его сознании сливалась с тоской по отчизне, с которой его разлучили и образ которой постоянно жил в глубине его сердца.

Вольность для Лермонтова — это прежде всего идея свободы личности. Пафос его поэзии «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности».¹⁴

Лермонтов с его обостренным восприятием действительности не мог стоять в стороне от того «смутного, но все-таки хорошего умственного движения», о котором говорил Салтыков-Щедрин в рецензии на «Записки» Е. А. Хвостовой и под которым подразумевалось идейное брожение в период после разгрома декабристов и начальной стадии революционно-демократического движения и славянофильства. Лермонтов явился поэтом этой переходной эпохи.

2

Долгое время была жива легенда о Лермонтове как об авторе, произведения которого в значительной мере носят подражательный характер.

Об этом писали еще при жизни поэта его литературные враги. В последующие десятилетия немало трудилось описательное литературоведение, представители которого с педантической точностью выискивали и фиксировали заимствования отдельных строк, внешние случайные совпадения, сюжетно-тематическое сходство по самым общим признакам. Все эти сопоставления, сближения в конечном счете ничего не доказывали и ничего не объясняли в сложной творческой эволюции поэта. В ответ на злобные измышления С. Шевырева о несамостоятельности дарования Лермонтова В. Г. Белинский писал: «Только дикие невежды, черствые педанты, которые за буквой не видят мысли и случайную внешность всегда принимают за внутреннее сходство, только эти честные и добрые витязи букварей и фолиантов могли бы находить в самобытных вдохновениях Лермонтова подражания не только Пушкину или Жуковскому, но гг. Бенедиктову и Якубовичу».¹⁵

Никто, разумеется, не станет отрицать, что в определенные периоды жизни и творческого развития Лермонтова оказали на него воздействие те или иные авторы или произведения. Поэт никогда не скрывал своих литературных привязанностей. Круг их довольно ясно очерчен. Это прежде всего Пушкин, Руссо, Байрон, Шиллер, Гёте, Гейне. Список этот может быть дополнен и другими именами, но одно бесспорно, что наиболее глубоким оказалось воздействие двух поэтов — Пушкина и Байрона. Их творчество более, нежели произведения других авторов, было животворным источником, способствовавшим обогащению и развитию внутреннего мира поэта. Поэмы Пушкина и Байрона произвели сильное впечатление не потому, что была тогда мода на такого рода романтические сюжеты, а прежде всего потому, что они больше соответствовали мироощущению юного Лермонтова, отвечали потребностям его духа.

С первых литературных опытов поэтическим наставником Лермонтова становится Пушкин — автор романтических поэм: «Кавказского пленника», «Цыган», «Братьев-разбойников», «Бахчисарайского фонтана». Они открывали перед юным поэтом мир знакомых образов, близкий ему мир. Пушкинские герои с их свободолобием и трагической судьбой вызывали в его душе горячее сочувствие. И Байрон воспринимался Лермонтовым в значительной степени через Пушкина. Английский поэт овладел думами Лермонтова не только своим творчеством, но и своей необычной судьбой, окруженной романтическим ореолом.

В эти годы юный поэт ищет близкой, родственной души, и находит ее в Байроне: «У нас одна душа, одни и те же муки» (I, 133).

¹⁴ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 36.

¹⁵ Там же, т. V, стр. 453.

В натуре Лермонтова было много черт, которые сближали его с Байроном. Это протест против всяких форм угнетения, личного и социального, тревожное состояние духа, сильные страдания, мятежная тоска.

Первые опыты Лермонтова в жанре поэмы («Черкесы», «Кавказский пленник», 1828), в которых автор сознательно следовал за Пушкиным, были написаны в «байроническом духе». В них характер подражания самый различный: с изменениями и вариациями повторяется сюжет пушкинской поэмы (в «Кавказском пленнике»), перефразируются, а иногда и прямо заимствуются отдельные поэтические выражения. Под влиянием пушкинских образцов юный автор стремится сохранить принцип объективного рассказа, хотя в конечном счете побеждает субъективно-лирический аспект. В последующих поэмах («Корсар», 1828; «Преступник», 1829) выдвигается на первый план форма исповеди. Повествование идет от имени героя, но присутствие автора, его отношение к событиям ощущаются в каждой строке.

В ранних поэмах Лермонтова много жестоких сцен, трагических ситуаций, напряженного драматизма, острых душевных конфликтов, столкновений характеров, борьбы страстей.

Юный Лермонтов выбирает необычные сюжеты, остродраматические ситуации не потому, что они под влиянием Байрона и Пушкина были тогда распространены, а прежде всего потому, что эти психологические коллизии были созвучны его собственным настроениям. При необычно раннем интеллектуальном развитии, болезненной впечатлительности, тонкой психической организации и острой наблюдательности сравнительно небольшой жизненный опыт давал богатейшую пищу жадному воображению и фантазии. Преобладающее личное начало в ранних поэмах Лермонтова придает им важное значение для понимания «биографии» его души. Дальнейшая эволюция лермонтовской поэмы идет по пути все большей психологизации и обогащения жизненными впечатлениями. Наиболее сильной и устойчивой при этом оказывается линия исповеди, нашедшая свое завершение в «Мцыри».

В ранние годы у Лермонтова уже сложился в первоначальном виде его сложный и необычный духовный мир. Юный поэт уже тогда жил внутренне сосредоточенной, напряженной, лихорадочной жизнью. И тогда не было у него никакой позы, желанья рисоваться, казаться не тем, чем был он на самом деле. Уже в эти ранние годы достаточно отчетливо выявляются важнейшие черты поэтического мирозерцания: неудовлетворенность, недовольство жизнью, активность мышления, тревожные думы, жажда познания действительности, определение своего отношения к внешней среде, поиски идеала.

В раннем творчестве Лермонтова важны прежде всего те моменты, которые показывают развитие и рост «лермонтовского элемента», все те нити, которые ведут к произведениям зрелого периода, те мотивы, из которых складывается основной круг поэтических идей Лермонтова, те стилистические черты, из которых вырастает его эстетическая система.

В первых опытах Лермонтова влияние книжной стихии носит главным образом внешний характер, служит стимулом духовного роста и развития ярко самобытного личного начала. В юношеских произведениях поэта отражены его первоначальные жизненные впечатления. Обращает на себя внимание в отдельных случаях точное указание места и времени, когда написано стихотворение: «Сидя в Середникове у окна» («Ночь. III»), «При выезде из Середникова к Miss black-eyes¹⁶ («К Сушковой»), «Ночью, у окна» («Завещание»), «Середниково. Вечер на бельведере» («Желание»),

¹⁶ Черноокая — так называли Е. А. Сушкову.

«В деревне на холме, у забора» («Блистая пробегает облака») и т. д. Это своеобразная документация лирического дневника в стихах.

В первых незрелых опытах Лермонтова поэтический словарь еще не выработался. Речь несколько приподнято-торжественная. Автор пользуется привычной общепринятой романтической фразеологией. Но пройдет еще немного времени и язык Лермонтова приобретет свои самобытные черты, любовная элегия наполнится характерными для индивидуальности поэта порывистостью чувства и драматическим напряжением.

Ранняя лирика Лермонтова показывает устойчивость определенных мотивов. Тематика стихотворений 1828—1830 гг. в значительной степени предрешает основной круг идей и зрелого периода творческого развития поэта. В эти годы появляются многие его излюбленные темы и образы в первоначальных очертаниях. И «бедный странник», и чуждый людям «природы сын», и воспламененный «одним высоким» образ поэта, и, наконец, «печальный демон, дух изгнания», — один из центральных образов Лермонтова. «Этот образ, предмет раздумий поэта до конца его жизни, — писал Н. Л. Бродский, — уже в пансионской редакции 1830 года получил словесную форму, сохраненную Лермонтовым в последней редакции поэмы — знак постоянства размышлений над данным образом».¹⁷

Так постепенно формируется у Лермонтова отношение к жизни, к людям, развиваются темы его лирики, все более наполняясь и обогащаясь конкретным содержанием реальных впечатлений. В 1831 г. Лермонтов пишет свою первую поэтическую декларацию «1831-го июня 11 дня», в которой он, как бы оглядываясь назад, подводит некоторые итоги светлых мечтаний и горестных дум юности. Здесь были отражены столкновения с чуждой средой, внутренняя борьба, сомнения и искания. Стихотворение «1831-го июня 11 дня» — художественный документ исключительной важности для понимания эволюции Лермонтова, где впервые были сформулированы важнейшие положения жизненной и эстетической позиции поэта.

В этой поэтической декларации самое важное место занимают тревожные думы и идеальные порывы. Это было преддверием расцвета лермонтовского романтизма.

Творчество Лермонтова по своей внутренней природе удивительно монолитно и едино, что обусловлено цельностью поэтической природы. В истории русской поэзии едва ли можно указать на другого автора, у которого с такой последовательностью были выражены черты единого мирозерцания. «Каждое его слово — он сам, вся его натура, во всей глубине и целостности своей»,¹⁸ — говорил Белинский. Есть, конечно, известные рубежи, переходы, но они в конечном счете представляют собой органические звенья замкнутого внутри процесса. Нет принципиальной разницы в направлении, характере и содержании изменений, которые происходят в недрах лермонтовского творчества от ранней лирики и поэм, от начальных опытов в прозе до стихотворений последних лет, до «Мцыри» и «Демона», до «Героя нашего времени». Эволюция шла по пути развития заложенных уже в произведениях первого периода тем и мотивов, в границах единой системы видения мира и соответственно с обогащением поэтического сознания жизненным опытом.

«Мцыри» и «Демон», по характеристике А. Н. Соколова, являются «высшими достижениями русской и мировой литературы в жанре романтической поэмы».¹⁹

¹⁷ Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов, т. I, стр. 208.

¹⁸ В. Г. Белинский, т. XI, стр. 509.

¹⁹ А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, стр. 597.

В условиях подавленности мысли и гражданской разобщенности Лермонтов глубоко переживал трагедию одиночества. Мрачная, суровая оценка действительности николаевской России дана уже в его юношеской лирике. Рано познав обман, горечь разочарования в друзьях, в любви, познав «неверной жизни цену», поэт научился скрывать от окружающих свои мысли. Он тосковал, мечтал о «родственной душе», о верном друге, который мог бы понять его «страдальческую тоску». Эту мечту лелеял Лермонтов всю свою жизнь, и ею овеваны стихотворения, написанные незадолго до трагической гибели («Сон», «На севере диком стоит одиноко»).

Чувство неудовлетворенности, поиски мира «чудесного», страстное желание другой жизни усиливают конфликт со средой, который с годами приобретает все более трагические формы.

Действительность Лермонтову была чужда и враждебна. Дело, конечно, не в угрюмой натуре поэта, не в нарочитом искании одних теневых, темных сторон жизни. Корни его скорбных дум уходят глубоко в действительность. Ненависть поэта строго мотивирована тем, что «земля» — «гнездо разврата, безумства и печали», где нет верной дружбы, где изменчива любовь (1829, I, 13).

Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все объятья,
Где счастья без обмана нет.

(1831, I, 175)

Где человек всегда гоним и сир.

(1830, III, 76)

Где жизнь — измен взаимных вечный ряд;
Где радость и печаль — все призрак ложный.

(1832, III, 206)

Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить.

(1841, IV, 209)

Суровая оценка действительности, гневное обличение уродливых сторон человеческих отношений, обличение зла и порока на земле, жажда нравственной чистоты, духовной красоты и совершенства должны были неизбежно привести поэта к «тайному пристрастию к другому миру», поискам другой жизни.

Уже в раннем творчестве Лермонтова выражено стремление уйти от мрачных впечатлений, желание взглянуть на жизнь, на однообразное ее течение с высоты идеала, желание «во всем дойти до совершенства». Для него было «блаженством обнять духом всю суетную жизнь, все мелкие заботы человечества, смотреть на мир с высоты». С годами все больше обогащалось сознание поэта жизненными впечатлениями, «опытом хладным», и в то же время не ослабевали в нем идеальные стремления, и все росла жажда «чудесного». Именно здесь, в природе и содержании вдохновенных порывов, у Лермонтова много общего с его предшественниками. Лирика его развивалась в русле традиции русской и западноевропейской романтической поэзии, характернейшей чертой которой были поиски красоты мира идеального.

Лермонтов верил в «могучую волю мечты». Ею обозначена сфера «возвышенных страстей», «высоких ощущений», «святых и чистых побужде-

ний». «Мечты неземные» — это «звук небес», «царство дивного». Они символизируют созданный силою поэтического воображения «мир иной и образов иных существование».

Слово «мечта» в поэтической лексике Лермонтова имеет множество нюансов, употребляется для обозначения не только идеальных порывов, но и с критическим оттенком беспочвенного мечтательства: «мечты бесплодной и пустой». Ср. у Пушкина: «пустые грезы». Встречаются и другие оттенки, момент изменчивости, мгновенности: «неверные, странные мечты», «как дым рассеялись мечты». Лермонтов находит иные определения, когда мечты приобретают силу вероятности, реальности: «правдоподобные мечты», «мечты живые» (ср. у Пушкина: «Живые сны»).

Мир мечты Лермонтова ничего общего не имел ни с пустым мечтательством, ни с мистикой. Особенность его романтического мирозерцания заключается в том, что оно выросло на почве действительности, что питательной почвой для него служили жизненные впечатления, преобразованные в свете эстетического идеала. Корни романтизма Лермонтова глубоко уходят в жизнь. Поэт уносился в «небо» не от склонности к мечтательству. Он не презирал жизнь бездумно-высокомерно, не отворачивался от нее, а жаждал постичь законы бытия.

В дореволюционном литературоведении Лермонтову приписывалась особая философия в духе традиционного религиозного миропонимания. Д. С. Мережковский в образе поэта искал подтверждение своей концепции «сверхчеловека». «В христианстве — движение от „сега мира“ к тому, — отсюда туда, — писал Д. С. Мережковский, — у Лермонтова обратное движение — оттуда сюда. . . Он мстит миру за то, что сам не от мира сега; мстит людям за то, что сам „не совсем человек“». ²⁰ Мистицизм и «воздушные бредни» были чужды Лермонтову. Искания поэта вызваны не стремлением, как предполагал П. Н. Сакулин, «постигнуть религиозный смысл жизни». ²¹ Они отражают его высокие гражданские идеалы, жажду социальной справедливости, мирной жизни народов, его духовную тоску, его стремление к нравственной чистоте и совершенству.

Отрицать вовсе присутствие у Лермонтова религиозного чувства невозможно. Но все дело в том, что в плане и социально-психологическом, и эстетическом оно принципиально другое по сравнению с тем смыслом, который вкладывается обычно в слово «религиозность». И соответственно с этим традиционные образы у Лермонтова нередко являются лишь привычной оболочкой. Они, проходя через горнило поэтического сознания, обогащаются, приобретают новое смысловое содержание.

В доказательство религиозности Лермонтова обычно ссылаются на стихотворение «Ангел» (1831), в котором иные из исследователей искали «религиозно-философского смысла» приписывали поэту «веру в доземное существование», сближая идейное содержание стихотворения с учением Платона о предсуществовании и бессмертии души, с библейскими мифами, с талмудической легендой о рождении человека и т. д. ²² При этом заключительные строки «Ангела»:

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли,

были истолкованы в том смысле, что для поэта «земля» — изгнание, «небо» — родина, что, когда доходят до его чуткого слуха «небесные

²⁰ Д. С. Мережковский. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1911, стр. 24—25.

²¹ П. Сакулин. Земля и небо в поэзии Лермонтова, стр. 10.

²² С. Шувалов. Религия Лермонтова. В кн.: Венок М. Ю. Лермонтову, стр. 138—143.

звуки» из «другого мира», то они в его душе порождают тоску по его «изначальной родине». «Вера в доземное существование человека, — писал С. Шувалов, — нашла удивительно художественное выражение в стихотворении „Ангел“». ²³

Поэт «сын небес», его родина там, потому и скучны ему «песни земли». Молодой Белинский пытался обосновать именно такой взгляд на поэта и на поэзию. «Не напрасно мерцают для нас звезды таинственным блеском, — писал он, — и томят душу нашу тоскою как воспоминания о милой родине, с которою мы давно разлучены и к которой рвется душа наша». ²⁴ Но «земля» — изгнание для поэта не в религиозно-мистическом понимании, не в том смысле, что он «не от мира сего», что он заброшен к нам «оттуда», как некогда толковали С. Андреевский и Д. Мережковский. В стихотворении «Ангел» «звуки небес», «звуки святые», ²⁵ так же как и «райские напевы» в «Демоне», не имеют узкорелигиозного мистического оттенка. Художественная концепция стихотворения охватывает более широкую сферу чувств и дум. «Звуки небес» противостоят «скучным песням земли» так же, как мечтой созданный «мир иной» противостоит «миру печали и слез».

В поэзии Лермонтова много жалоб, упреков, проклятий брошенных в скорбном порыве «небу»:

Тогда изрек я дикие проклятья. . .
. . . Я на творца роптал, страхась молиться,
И я хотел изречь хулы на небо.

(I, 295)

Этот мятежный ропот вызван раздумьем о причинах, виновнике несчастья человека, в поисках ответа на вопрос, почему так сильна власть зла и порока? Богоборчество поэта было своеобразным выражением гневного протеста против существующего правопорядка, строя жизни. Здесь и следует видеть корни демонизма в творчестве Лермонтова. Он возникает в общеевропейской атмосфере философских размышлений о добре и зле, ²⁶ и лермонтовский демон имеет некоторые черты сходства с традиционным образом творца зла. В то же время он — другой. Это не Мефистофель Гёте или Люцифер Байрона. Он и не пушкинский Демон с его насмешливым взглядом и скептицизмом.

Тема демона в русской литературе возникает у Пушкина, но ему, по словам Белинского, «было тягостно» знакомство с демоном, он не мог во всей глубине «понять» его по характеру своего мирозерцания, сфера действия демонического начала была ограничена. Для Лермонтова же демоническое начало становится одной из важнейших тем творчества.

В создании образа демона Лермонтов отходит от традиционного изображения сатаны, мрачной фигуры дьявола. Поэт рисует его облик в сочувственных тонах:

Он любит бури роковые
И пену рек, и шум дубров. . .
. . . Он неверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все моления отвергает. . .

(I, 57)

²³ Там же, стр. 138.

²⁴ В. Г. Белинский, т. II, стр. 251.

²⁵ См. первоначальный текст стихотворения «Ангел» (I, 362).

²⁶ Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов, т. I, стр. 298.

В этом первом наброске образа демона легкими штрихами обозначены черты, которые впоследствии осложнятся, наполнятся драматизмом по мере нарастания конфликта поэта с окружающей средой.

Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой. . .
(IV, 385)

. . . Как демон, хладный и суровый,
Я в мире веселился злом. . .
(IV, 241)

Лермонтовский демон не только творец зла, дух отрицания, но и «дух изгнания», оскорбленный дух:

Давно отверженный блуждал
В пустыне мира без приюта. . .
. . . И все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел.
(IV, 184, 186)

Автор подчеркивает, что демон не всегда был таким. Когда-то он «верил и любил. . ., не знал ни злобы, ни сомненья». Внутренний мир его изломан, искажен под давлением жестоких обстоятельств, Демон Лермонтова — порождение скорби, гнева, ожесточения и отчаянья.

В поэме «Демон» существенное место занимает идея духовного обновления. Но где же та чудодейственная сила, которая могла бы человека, озлобленного и ожесточенного, в груди которого клокочет месть за обиды, за оскорбление возвышенных его стремлений, вернуть к жизни, вере в людей, в добро, хотя бы на время примирить его с небом? Эту чудодейственную силу поэт видел в «молитве тихой любви», пробудившей в Демоне «неизъяснимое волненье», мечты, грусть, слезы и тоску. Любовь к «земному ангелу» принесла Демону духовное обновление:

Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук —
И вновь постигнул он святиню
Любви, добра и красоты. . .
(IV, 188)

Вечность, бесконечность казались теперь Демону «пустыми звуками». Познав сладость земной любви, он возненавидел свое бессмертие и власть над миром.

Как образ Азраила, так и Демона построены на поэтизации протестующей, негодующей личности. «Озлобленный ум, — писал Белинский, — есть тоже признак высшей природы, потому что человек с озлобленным умом бывает недоволен не только людьми, но и самим собою. Дюжинные люди всегда довольны собою, а если им везет, то и всеми. . . Разочарованье в жизни, в людях, в самих себе. . . свойственно только людям, которые, желая „многого“, не удовлетворяются „ничем“». ²⁷ В этом и психологическая основа скорби Лермонтова, его «черных дум», постоянного его горенья. Поэт имел в виду именно этих «дюжинных» людей, когда еще юношей писал:

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.
(1829, I, 65)

«Злобные мысли» свидетельствуют о мужественном, смелом взгляде поэта на действительность. Это был извилистый, мучительный путь утвер-

²⁷ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 454.

ждения через отрицание, разрушение во имя созидания. «Это уже демон совсем другого рода, — писал Белинский о лермонтовском демоне, — отрицать все для одного отрицания и существующее стараться представлять несуществующим — для него было бы слишком пошлым занятием, которое он охотно предоставляет мелким бесам дурного тона, дьявольской черни и сволочи. Сам же он отрицает для утверждения, разрушает для созидания».²⁸

В дореволюционной критике одни пытались изображать Лермонтова «чистокровнейшим поэтом», «человеком не от мира сего», «забросившим к нам откуда-то с недостижимой высоты свои чарующие песни».²⁹ Другие стремились превратить Лермонтова в «певца земли», которому якобы было «довольно одной жизни и именно земной».³⁰ В обоих случаях игнорируется сложность отношения поэта к жизни.

Лермонтов, разумеется, не был пустым мечтателем, далеким от действительности, «человеком не от мира сего». Если б это было так, то творчество его лишилось бы реальной основы, той богатырской силы, о которой говорил Белинский. Особенность его идеальных порывов заключается именно в том, что они являются не порождением праздной, досужей фантазии, а вызваны к жизни самой реальностью, в драматических столкновениях с действительностью. Ф. И. Тютчев писал: «Чтобы поэзия процветала, она должна иметь корни в земле».³¹ Эти корни у Лермонтова были глубоки.

Когда Лермонтов говорит о привязанности к земле, к жизни, то речь идет не о серой, грубой, оголенной действительности, а о реальности, преломленной в поэтическом сознании, «обмытой», очищенной мечтой действительности. Не грезы заменяются реальным мироощущением, как утверждал П. Н. Сакулин, а идеальные порывы переплетаются с обостренным восприятием реального мира. Следует считаться и с другим, особенно важным для понимания жизненной позиции Лермонтова моментом. Правда, в сознании поэта, понятие сложное, заключающее в себе не только то, что он видит вокруг, но и то, чего нет, но чего он жаждет своим мятежным сердцем, к чему постоянно рвется его беспокойное воображение. В этом отношении чрезвычайно характерно стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен» (II, 136—137). «Образы бездушные людей, приличьем стянутые маски», «дикий шепот затверженных речей», «шум музыки и пляски» воспринимаются «как будто бы сквозь сон» — вся эта суeta серой и пошлой повседневности мелькает перед мысленным взором поэта. В ярких лучах «старинной мечты» все вокруг кажется тусклым, пустым и ничтожным. В то же время создания мечты приобретали осязаемые черты реальности, а реальность уходила в туман, и люди вокруг казались призраками. Поэт только «наружно» погружался в «блеск и суету» светской жизни. Он жил своей внутренней жизнью, мечты уносили его далеко, в область светлых воспоминаний о детстве, «родных местах», о любимой, образ которой сливался с мечтой.

Когда в предисловии к романтической драме «Странный человек» Лермонтов говорит об обществе как о сборище «людей бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется малейшая искра небесного огня», когда в «Маскараде» он устами Арбенина обличает пороки «света», когда в «нравственной поэме» «Сашка» говорится о «наружном блеске» городского веселья, о «толпе глупцов» и пустых девах, которые «чванятся нарядом», когда он в лирике

²⁸ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 555.

²⁹ С. Андреевский. Литературные чтения. Изд. 2. СПб., 1891, стр. 222.

³⁰ П. Сакулин. Земля и небо в поэзии Лермонтова, стр. 19.

³¹ Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. Гослитиздат, М., 1957, стр. 19.

противопоставляет себя бездушным, холодным людям, когда, наконец, гневный свой приговор поэт смело бросает в лицо убийцам Пушкина, «жадной толпою стоящим у трона» «под сенью власти и закона», то во всех этих случаях слова поэта адресованы к глубоко чуждой и враждебной ему конкретной среде «светской черни». К ней же обращены заключительные строки стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен»:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник нѣзванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью! . .

(II, 137)

Лермонтов приемлет жизнь во всем ее многообразии, с ее «мраком» и «светом», муками и тревогами. Жить для него означает чувствовать, мыслить, страдать, бороться:

Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?
Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.

(II, 44)

Скорбные размышления о смерти приводили Лермонтова к лихорадочному горению, к жажде деятельности, страстному желанию «сделать бессмертным каждый день», они приводили к думам о вечности. Он мечтает о власти над беспощадным временем: «О, если б время было в нашей воле!». Но и вечность с ее манящей силой — «в таинственной тьме». И здесь сказался трезвый скептицизм Лермонтова, терзавшегося в сомнениях:

О, вечность, вечность! Что найдем мы там
За неземной границей мира? — Смутный,
Безбрежный океан, где нет века
Названья и числа: где бесприютны
Блуждают звезды вслед другим звездам.
Заброшен в их немые хороводы,
Что станет делать гордый царь природы?

(IV, 94)

Думы поэта о жизни, смерти, вечности поражают глубиной и зрелостью мысли. Смерть — неизбежна, жестокий, неумолимый закон бытия. В строках Лермонтова — сознание неотвратимости, неизбежности конца. В этом заключается известный «реализм мысли о смерти». Но это, однако, не означает, что поэт так легко мирится с этой мыслью. «Бог знает, будет ли существовать мое „я“ после смерти, — писал Лермонтов М. А. Лопухиной. — Ужасно думать, что может настать день, когда я не буду в состоянии сказать: „я“! — Если это так, то мир — только комок грязи» (VI, 418, 705).

Протестующее сознание поэта не только не мирится с мыслью о смерти, но и бросает вызов ей: «Не боюсь я смерти», «она мне не страшна».

Лермонтов, останавливаясь преимущественно на тeneвых, трагических сторонах жизни, порою искал в ее явлениях скрытый, тайный смысл, что нашло отражение и в его поэтическом словаре: «Непонятное волнение» (ср. у Жуковского: «тайное волненье»), «тайный яд страстей», «таинственные речи», «боязнь тайная», «тайная мука», «трепет тайный», «тайная печаль», «тайный страх», «таинственная повесть», «смутная тревога»,

«тоска немая», «безвестная печаль» (ср. у Жуковского: «печали смутные»), «неясная тоска», «тайны неба и земли» и т. д.

У Лермонтова «таинственное» в одном семантическом ряду с «грозыным», «роковым»: «бури роковые», «проклятья роковые», «грозный час страдания», «грозный час последних мук».

Многие из этих выражений связаны с традиционной романтической лексикой. Они встречаются у Жуковского, Веневитинова, Батюшкова, Пушкина, Баратынского. В то же время они составляют органическую черту языка и эстетической системы Лермонтова, определяют характер его миросозерцания.

Тревожные думы о будущем, желание заглянуть в глубь веков, духовным оком проникнуть в даль грядущего, узнать, угадать, что ожидает впереди в плане социальном и личной судьбы, часто приводили Лермонтова к мыслям о «жестоком уделе», о неминуемой власти рока:

Мое свершится разрушение
В чужой, неведомой стране.

(I, 132)

... Все мои жестокие мученья —
Одно предчувствие гораздо больших бед.

(I, 133)

Я предузнал мой жребий, мой конец...
... Смерть моя

Ужасна будет...

... Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста.

(I, 185)

Судьба в устах Лермонтова — поэтическая формула всего того, что непостижимо в жизни, что во власти какой-то неизвестной человеку, стихийной, темной силы.

Судьба в жизни героев Лермонтова играет исключительную роль. Они — «дети рока». Им «места в мире нет».

Рок — «злой», «жестокий», непреклонен он:

Закон судьбы несокрушим;
Мы все ничтожны перед ним.

(III, 112)

Ср. у Пушкина:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.³²

При таком взгляде, казалось бы, все бессмысленно, бесполезно всякое сопротивление, всякие действия. Все равно, будет так, как было «небом суждено». Рок, казалось, грозная, неодолимая, слепая сила, который сметает все на своем пути, как например у Тютчева:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!..³³

В самом толковании традиционной темы рока у Лермонтова есть некоторые точки соприкосновения с Тютчевым. Но «фатализм» Лермонтова

³² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 204. (Далее: А. С. Пушкин).

³³ Ф. И. Тютчев, Стихотворения. Письма, стр. 97.

инного свойства. Героям его чужда пассивность, примирение. Они не склоняют голову перед властью рока. Они бунтуют, бросают дерзкий вызов ему. Они не боятся «угрозы судьбы коварной и слепой», привыкли «спорить с роком». Таким образом, вера в судьбу у героев Лермонтова не подавляет их волю, не приводит к покорности, обреченности, а наоборот, умножает их силы. Трагизм остается. Герои гибнут, но гибнут в борьбе, в жестоких битвах с роком. «Герои Лермонтова, — писал Белинский. — натуры субъективные, которые скорее готовы разрушить и себя, и мир, нежели подделываться под то, что отвергает их гордая и свободная мысль. Люди судьбы, они борются с нею или гордо падают по дее ударами».³⁴

Слова Лермонтова о гибели Пушкина: «судьбы свершился приговор», как бы подтверждают мысль о роковом предначертании. В этом он как будто видит печальную закономерность:

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит.

(II, 84)

Тезис этот не опровергается гневным обличением светской черни. В то же время «признание неотвратимости сбывшегося, — как справедливо замечает В. Асмус, — не ослабляет ни в какой мере ни энергии борьбы поэта против проклинаемого им общественного порядка, ни испепеляющей силы его ненависти, ни глубины и разительности его обличений».³⁵

В натуре Лермонтова несомненно ярко выражена склонность к осмыслению, постижению, сквозь призму поэтического сознания, важнейших, сложнейших проблем действительности. Но он поэт, а не философ. Он не мыслит абстрактно-теоретическими категориями. Путь искания поэтом истины, смысла жизни, назначения человека, его отношения к обществу, к природе, искание ответа на «вечные», «проклятые» вопросы, этот путь иной, чем способ философского познания мира. Поэтому неправомерно говорить о какой-либо философской системе Лермонтова; он не претендует на объяснение мира и не устанавливает закономерности развития общества, у него нет готовых ответов и решений, ему самому многое непонятно.

В поэзии Лермонтова таится огромная потенциальная познавательная сила, свойственная высшим достижениям художественной мысли человечества. «В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, — писал А. П. Чехов, — но они вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно».³⁶

3

Природа в кругу поэтических идей Лермонтова — символ вечности. Она противостоит человеку, жизнь которого «минута сновидения». Она и эстетический критерий красоты и гармонии. Любимые герои Лермонтова — «дети природы». Их связывают с «вечной природой» незримые нити, корнями уходящие в седую древность, в те отдаленные времена, когда человек близко стоял к природе, жил с нею одной жизнью. В последующие эпохи, по мере развития ложной культуры, человек все больше

³⁴ В. Г. Белинский, т. IX, стр. 593.

³⁵ В. Асмус. Круг идей Лермонтова. «Литературное наследство», тт. 43—44, М., 1941, стр. 105.

³⁶ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 208.

и больше отдалялся от природы, и чем дальше уходил от нее, тем больше искажался его дух, тем больше раздирали его внутренние противоречия, тем более несчастливым становился он. Лермонтов трагически переживал разлад между природой и человеком. Равнодушие к природе вызывало в нем горестное раздумье: «Но люди, люди... что природа им?» (III, 189).

Измаил-Бей гордился тем, что родился в горах, что он в «Европе душевной» не был заражен «развратом, ядом просвещения», что чувство природы осталось в нем неизменным. И, когда он, после долгой разлуки, оказался один, в родной стихии, он словно преобразился от прилива радостного волнения:

Во взорах слезы родились.
Погасла ненависть на время,
И дум неотразимых бремя
От сердца, мнилось, отлегло;
Он поднял светлое чело,
Смотрел и внутренне гордился,
Что он черкес, что здесь родился!
Меж скал незыблемых один,
Забыл он жизни скоротечность,
Он в мыслях мира влестелин,
Присвоить бы желал их вечность.
Забыл он все, что испытал,
Друзей, врагов, тоску изгнанья
И, как невесту в час свиданья,
Душой природу обнимал.

(III, 165)

Лермонтова привлекает все, что близко к естественному состоянию человека: жизнь в горных просторах «по законам мудрым природы», неиспорченность нравов, дикая простота быта горцев, их воинственность, сильные страсти, любовь к свободе, отчизне. Поэт тяготеет к первобытной, изначальной чистоте ощущений в непосредственной близости к природе.

О влиянии Руссо на Лермонтова писали сравнительно мало. В то же время после Пушкина и Байрона трудно назвать, кроме Руссо, другого автора, который занимал бы столь важное место в духовном развитии поэта.

Идеи Руссо играли чрезвычайно важную роль в формировании эстетических воззрений романтиков. Одних воодушевляла преимущественно его социальная доктрина, других — нравственно-эстетические идеи его учения.

И в России освоение идей Руссо шло в разных направлениях. Если Радищева и Пушкина вдохновляла в своих основных исходных положениях концепция французского мыслителя с ее гражданским пафосом, то карамзинисты и Жуковский сосредоточили внимание преимущественно на освоении нравственно-эстетической стороны его учения. Ими был выдвинут на первый план культ чувства и природы. И даже при таком одностороннем толковании учения Руссо в свое время оно играло несомненно прогрессивную роль в общем процессе развития идей раскрепощения личности, в развитии психологического направления литературы.

Руссо подвел итог возвышенным мечтаниям человечества о лучшем мире. Его идеи на протяжении всего XIX в. вдохновляли многих писателей, живописцев, музыкантов. Редко кто из более или менее значительных авторов прошел равнодушно мимо этого великого имени. Руссоизмом обозначен не только целый этап русской поэзии, но и определенное направление русской художественной мысли от Карамзина до Л. Толстого.

Лермонтов знал Руссо, как и Байрона, раньше и лучше других западных авторов. В заметках 1831 г. под впечатлением чтения романа «Новая Элоиза» поэт писал: «Признаюсь, я ожидал больше гения, больше позна-

ния природы и истины. Ума слишком много, идеалы — что в них? Они прекрасны, чудесны; но несчастные софизмы, одетые блестящими выражениями, не мешают видеть, что они все идеалы. Вертер лучше. Там человек — более человек. У Жан-Жака даже пороки не таковы, какие они есть. У него герои насильно хотят уверить читателя в своем великодушии. Но красноречие удивительное. И после всего, я скажу, что хорошо, что у Руссо, а не у другого, родилась мысль написать „Новую Элоизу“» (VI, 388).

Простодушный чувствительный роман Руссо наряду с «Вертером» Гёте и «Сентиментальным путешествием» Стерна в начале XIX в. принадлежал к числу книг, пользовавшихся особым успехом у русского читателя. Мечтательно-элегический колорит «Новой Элоизы» соответствовал эстетическим вкусам времени. Юный герой и героиня живут в глуши, среди природы, на живописных склонах Альпийских гор, в маленьком городке «безмятежной тихой жизнью». Их соединяет чувство нежнейшей любви и дружбы. Они — восторженные мечтатели. В своем поведении, в своих поступках они подчиняются «велениям сердца». Роман в письмах был наиболее удобной формой для нравственной проповеди, для интимной беседы и излияния чувств.

Ко времени чтения «Новой Элоизы» в Лермонтове уже выработались характерные для него высокая требовательность и критицизм. Сдержанный тон отзыва объясняется, по-видимому, тем, что поэту не понравились элементы дидактизма и образы героев, которые показались ему слишком идеальными. И «Исповедь» Руссо вызвала замечание Лермонтова. В ней он усмотрел «тщеславное желание возбудить участие или удивление». «„Исповедь“ Руссо, — писал Лермонтов в предисловии к журналу Печорина, — имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям» (VI, 249).

Упоминание здесь «Исповеди» Руссо связано с мыслями автора о Печорине, о его способности «беспощадно выставлять наружу собственные слабости и пороки». Это был специальный конкретный аспект, и критическое суждение Лермонтова не может снять вопроса об отношении его к руссоизму.

Мысли о «естественном человеке», не испорченном цивилизацией, культ чувства и природы явились краеугольным камнем учения Руссо о гармонической личности.

Идеи великого французского мыслителя были восприняты и развиты Байроном. Руссоистские настроения весьма характерны для английского поэта. Он мечтает жить в горах, «как беззаботное дитя», стремится душой «в первобытный рай природы», которая противостоит «цивилизованной жи»:

Туда, к угрюмому безлюдью. . .
... Дух мой дышит полной грудью
Лишь в диком, сумрачном краю.³⁷

(1806)

Природа у Байрона, как и у Руссо, — убежище от социальной несправедливости.

Чайльд-Гарольду Байрона не страшны «гремучий вал» и «ветра вой», раскаты грома во мраке ночи. Бурная стихия природы вызывает в нем немой восторг: «Дай мне грозы и грома стать частицей!».³⁸ И пушкинский «Пленник» вою бури «с какой-то радостью внимал». И Лермонтову

³⁷ Байрон, Избранные произведения, Гослитиздат, М., 1953, стр. 34.

³⁸ Там же, стр. 111.

по душе «бурь земных и бурь небесных вой». Бушующая природа созвучна его «мятежным» думам:

... Летай, огонь воздушный,
Свистите, ветры, над главой;
Я здесь, холодный, равнодушный,
И трепет не знаком со мной

(I, 97)

Байрон был более певцом моря. Открытием романтики горного пейзажа мировая литература обязана Пушкину и еще в большей степени Лермонтову.

Руссо, по словам Альфреда Бизе, был первым в европейской литературе, обнаружившим «величайшее одушевление перед дикой красотой высококих гор, благоговейный восторг перед их романтической стороной».³⁹ Поэтические описания живописной природы Швейцарии в романе «Новая Элоиза» стали своеобразным ключом для постижения красоты горного пейзажа, который вскоре стал излюбленным фоном романтических произведений.⁴⁰

Жизненная судьба Лермонтова сложилась так, что его ранние, яркие впечатления детства были связаны с Кавказом. Бабушка поэта Е. А. Арсеньева для укрепления его слабого здоровья трижды (1818, 1820, 1825 гг.) возила внука на кавказские воды (Горячеводск, Пятигорск). С пребыванием на Кавказе летом 1825 г. связано его детское увлечение (тогда ему было 10, а ей 9 лет). «О сия минута первого беспокойства страсти, — писал Лермонтов в автобиографической заметке, — до могилы будет терзать мой ум». Таким образом, пробуждение первой любовной мечты принесло ему боль и страдание. Здесь же, в этой же связи поэт записал: «Горы кавказские для меня священны» (VI, 385—386). Это очень важно для понимания процесса формирования поэтической концепции Кавказа у Лермонтова, в которой впечатления от горной природы сливались с первым чувством, «первым беспокойством страсти». И с юных лет Кавказ стал родиной его романтической мечты, его гордых дум. «Синие горы Кавказа... — писал Лермонтов, — вы взлелеяли детство мое... вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе» (II, 26).

Знаменательные слова: «вы к небу меня приучили», т. е. научили мечтать, окрыляли его думы. «Синие горы», «гордые, снежные» вершины в поэтической системе Лермонтова не только символ величия, но и протора и свободы. Они подымали поэта с земли на небо, в край его светлых видений, они учили дерзким взлетам мысли.

Неприступные снежные вершины, «пустынные громады», куда еще не вступала нога человека, становятся для Лермонтова символом непорочности, нравственной чистоты:

Его любовь, как снег вершин Кавказа,
Чиста...

(IV, 74)

В природе поэт ищет отражение своего внутреннего мира, отражение того, что происходит в его душе. В поэзии Лермонтова природа одухотворена: «С темным берегом *уныло шепталась* река» (IV, 212), «Гуляя в поле, горный ветер *плачет*» (III, 248), «Волны *воют*... в глухую полночь» (III, 23; ср. у Пушкина: «Глухая ночь. Река *ревет*»),⁴¹ «Море синее

³⁹ Альфред Бизе. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1890, стр. 275.

⁴⁰ В. Ф. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911, стр. 95.

⁴¹ А. С. Пушкин, т. IV, стр. 101.

стонало» (III, 47), «Вост ветер будто зверь» (IV, 9), «Терек вост, дик и злобен...» (II, 218).

Лермонтов идет по пути дальнейшей психологизации пейзажа. Он переносит в мир природы сложные человеческие отношения, эмоции, страсти. Это особенно наглядно в стихотворении «Тучи» (1840), поэтическая мысль в котором раскрывается при помощи аналогии и контрастов. Картина бегущих по небу туч ассоциируется с личной судьбой. Они, казалось, тоже «вечные странники», «изгнанники», которых гонят с родины в чужие края. В тучах поэт как бы ищет друзей по несчастью, ищет сочувствия: кто их гонит — судьба, зависть, злоба «или друзей клевета ядовитая». Скорбным аккордом звучит третья строфа, которая строится не на аналогии, а на контрасте: тучи не могут сочувствовать поэту; чужды им страсти и страдания. Они — «вечно холодные, вечно свободные». Им незнакома горечь изгнания, потому что нет у них родины.

Легко улавливается зависимость Лермонтова от пушкинского романтического пейзажа не только в его первых поэмах, но и в лирике начала 30-х годов. Он порою даже заимствует готовые формулы из поэтической лексики своих предшественников. Однако «темная синева небес», «голубые долины», «вечерний туман», «темные поляны», «серебряный блеск» луны не вызваны желанием украсить речь. Все эти выражения соответствовали характеру мирозерцания поэта, отражали его внутренний мир. Привязанность Лермонтова к ночному пейзажу, к «странному полусвету», «таинственным звукам» ночи органически были свойственны его поэтической натуре.

Взгляни на тихую луну! О, как прекрасна!
И облака вокруг нее — луна,
Луна! как много в этом звуке чувств! ..

(V, 33)

Эти строки из драмы «Испанцы» не риторические украшения, не дань литературной традиции. Восторг юного поэта искренний, но он еще не нашел более точных слов для выражения чувства.

Лермонтов предпочитает созерцать природу в гаснущих лучах вечернего солнца, «смотреть на синие туманные равнины» или под покровом ночи, когда «все полно тайн и тишины» (Пушкин). Лермонтов любит «пасмурные ночи, туманы, бледную луну». Он предпочитает показывать предметный мир, лица, события в полумраке, в причудливой игре света и тени, в вечернем освещении или в дрожащих лучах луны.

Лермонтов с любовью живописует картины ночи. И если проследить развитие пейзажа на протяжении всего его творчества, то лунный пейзаж окажется весьма устойчивым. При этом Лермонтов не избегает традиционной романтической фразеологии.

Лермонтов прислушивается к «ветра тихому дуновенью», «шелесту трав» в осеннем пустынном поле, «роптанию струй», грохоту моря, шуму бури. Лирический пейзаж Лермонтова охватывает широкий диапазон звуков — от самых тихих и нежных, едва уловимых до суровых, грозных голосов природы. Они находят в душе поэта живой отклик, пробуждают думы.

Напряженность эстетического восприятия сочетается у Лермонтова с острой наблюдательностью, превосходным знанием природы, удивительной чуткостью к биению пульса ее внутренней жизни.

Каждая травка, каждый измятый бурей цветок говорили поэту о многом. Всюду он видел жизнь, боли, страдания:

И ветерок по саду пробежав,
Волнует стебли омоченных трав...
Один меж них приметил я цветок...
На нем вода блистаючи дрожит,

Главу свою склонивши, он стоит,
Как девушка в печали роковой;
Душа убита, радость над душой;
Хоть слезы льет из пламенных очей;
Но помнит все о красоте своей.

(I, 101)

Когда Лермонтов хочет придать образу возвышенные «небесные» черты, тогда он обращается к природе, где он ищет критерии и телесной и духовной красоты.

В стихотворении, посвященном М. А. Щербатовой (1840), «светские цепи», «блеск утомительный бала», «ледяной, беспощадный свет» противопоставлены «украинской ночи», «мерцанию звезд незакатных», «цветущим степям Украины». В сознании поэта эти две сферы враждебны. Он подчеркивает несоответствие этой пошлой среды с образом любимой женщины, нравственной чистоте и душевной красоте которой он отдает должное:

От дерзкого взора
В ней страсти не вспыхнут пожаром.
Полюбит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром.

(II, 142—143)

Некоторые мотивы, в частности тяготение к ночному пейзажу, сближают Лермонтова с Тютчевым. Но эта близость тематического сходства, как было указано Н. Л. Бродским, «отчасти объясняется воздействием на обоих поэтов романтической поэзии и общими философскими интересами». ⁴² Если же взять идейную основу их творчества, общественную позицию, то расхождения окажутся весьма значительными. Лермонтов едва ли подвергся идеологическому воздействию немецкой философии, во всяком случае если оно и было, то не играло существенной роли в его духовном развитии, в то время как Тютчев непосредственно испытал на себе влияние Шеллинга, был лично знаком с ним и даже был удостоен его высокой похвалы. ⁴³

Ночной пейзаж занимает преобладающее место в лирике обоих поэтов, но «философия» природы у них разная. У Тютчева восприятие ночи двойственное. По душе ему «святая ночь», с ее таинственными звуками, с ее «тихим сумраком и росой». В то же время ночь страшна:

Как зверь стокий
Глядит из каждого куста. ⁴⁴

(1830)

Лермонтов не страшится грозных сил природы. Он ощущает себя их частью.

У Тютчева же отчетливо выражен почти мистический ужас перед «хаосом ночным», перед темной стихией природы, перед бездонностью, бесконечностью вселенной, ощущение безотчетного страха от грозного дыхания времени и пространства. И на фоне всего этого человек выглядит жалкой песчинкой. В лирике Тютчева преобладает мрачно-сумеречное настроение, какая-то обреченность, мотивы, которые чужды мирозерцанию Лермонтова. Его скорбь бодрящая, «мятежная», гневная. Она обладает жизнеутверждающей силой, закаляет волю, внушает уверенность в могуществе человеческого духа.

⁴² Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов, т. I, стр. 196.

⁴³ Там же, стр. 199.

⁴⁴ Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма, стр. 80.

Для Лермонтова природа — не чуждая сила. Она не только живое, но и близкое существо. В отношениях поэта к природе преобладает ощущение родства, какой-то теплоты, интимности. Ему более свойственно гармоничное чувство. Здесь Лермонтов значительно ближе к Пушкину.

В лермонтовском пейзаже преобладают грозные картины природы. В этом, конечно, в известной степени сказались традиции оссиановских описаний, воздействие романтических поэм Пушкина и Байрона. Однако не следует преувеличивать значение литературных влияний. Угрюмые скалы, мрачные стремнины, картины бури были знакомы Лермонтову еще в большей степени по богатому запасу живых впечатлений. В записи 1830 г. поэт рассказал об эпизоде, который характерен для его романтического восприятия: «Я помню один сон; когда я был еще 8-ми лет, он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один раз ехал в грозу, куда-то; и помню облако, которое небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро несло по небу; это так живо передо мною, как будто вижу» (VI, 386).

Не книжные образцы, а прежде всего впечатления от непосредственного общения с природой служили пищей для жадного воображения, когда поэт создавал картины бурной природы. Лермонтовский герой привык к высьоте, он чувствует себя сильным и свободным в горных просторах:

Привык он тучи видеть под ногами,
А над собой один безбрежный свод.

(III, 246)

Он — частица природы, воспитан ею, бури и гром с колыбели его родная стихия:

Его баюкал бури вой мятежный!
Когда он в первый раз открыл глаза,
Его улыбку встретила гроза!

(III, 180)

Романтический пейзаж Лермонтова достигает своей вершины в поэме «Мцыри»:

И в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас...
Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад!
Глазами тучи я следил,
Рукою молнию ловил.

(IV, 155)

В этом мужественном, героическом пейзаже выражен романтический идеал поэта. Лишь с грозой может подружиться бунтующее сердце. В «стихии мятежной» поэт хотел заглушить «сердечный ропот», найти спасение от «черных дум».

Лермонтов оказал влияние на развитие лирического пейзажа в русской литературе. Следы этого влияния заметны в творчестве И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, в живописи, в русской музыке.

Глава «Могучей кучки» М. А. Балакирев в письмах к В. В. Стасову признавался в том, что он любит «такую же природу, как и Лермонтов», и что она на него «так же сильно действует».⁴⁵ Б. В. Асафьев, касаясь творческой истории симфонической поэмы М. А. Балакирева «Тамара» по мотивам одноименной баллады Лермонтова, писал: «Балакиревское ощущение природы тесно связано с Лермонтовым. Оно внесло в русскую му-

⁴⁵ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, т. I. 1858—1869. Музгиз, М., 1935, стр. 166, 192.

зыку... глубоко свое, романтически приподнятое, порывистое дыхание, в котором чувствуется и жадная, и трепетная лермонтовская устремленность».⁴⁶

4

Для русской поэзии 20—30-х годов характерен романтизированный образ неподкупного, независимого, вольного, гордого певца, презирающего суетный мир и толпу. Сила воздействия «волшебных звуков» его песен смягчают сердца и «утоляют печаль». В русле этих романтических традиций развивается тема поэта и в ранней лирике Лермонтова. «Певец» (1828) и «Русская мелодия» (1829) являются первыми его попытками в создании образа бескорыстного свободного певца, который творит, внимая голосу вдохновенья. В стихотворении «О, полно извинять разврат!» (1830—1831) тема поэта обогащается идеей гражданского мужества, подвига. Певец не может служить «разврату» и «злодеям». Он — неподкупный («Златой венец не твой венец»). У него иное, высокое назначение. Он поэт о вольности, презирая тиранов, не боясь казни. К теме жертвенности возвращается Лермонтов в стихотворении «Из Андрея Шенье» (1830—1831), в котором происходит дальнейшая героизация образа поэта. Он готов влачить жизнь в изгнании, пасть в бою «за дело общее».

Стихотворение Лермонтова «Поэт» (1838) явилось своеобразным подступом к его «Пророку». Именно здесь впервые появляется у него тема «осмеянного пророка», стих которого «как божий дух носился над толпой». Таким образом, здесь уже намечается основной конфликт между поэтом-пророком и толпой.

Нигде Лермонтов так подробно не касается проблемы «поэт и толпа», как в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840), которое является как бы продолжением пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824).

Существует также тесная связь между стихотворением «Не верь себе» и поэтической декларацией Лермонтова «Журналист, читатель и писатель». Оба эти произведения являются программными. В них автор касается коренных вопросов сущности и назначения поэзии, места поэта в жизни и обществе. В критической литературе нередки попытки противопоставления Лермонтова Пушкину, в толковании поэтического идеала. На самом же деле эти два произведения, две литературные декларации, несмотря на различие их, более уместно сопоставить, нежели противопоставить. Оба они по содержанию многоплановые. В них отчетливо выражена скрытая полемика, ироническая интонация.

Для Лермонтова остается в силе эстетический идеал Пушкина, пушкинское понимание вдохновения, назначения поэта, проблема «толпы», «черни» с той разницей, что все эти вопросы у Лермонтова приняли более осложненные формы. В суждениях Лермонтова больше драматизма, трагизма. В них сказалось воздействие социальных обстоятельств, эпохи политического безвременья. Мрачная действительность грубо вторглась во внутреннюю жизнь поэта. Он мужественно отстаивал свои гражданские идеалы, свои убеждения, свое право на независимость мысли.

Многотемность, многоплановость стихотворения «Журналист, читатель и писатель» вызваны лихорадочной работой мысли, полемикой с самим собой. Позиция автора выражена не в прямой форме. Нельзя ограничить отражение собственных дум и суждений Лермонтова только тем, что говорит писатель. Едва ли можно уловить основное направление мысли без

⁴⁶ Акад. Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 140—141.

учета разных аспектов, вызванных столкновением двух враждебных начал, — идеального и реального, ложного и истинного — упуская из виду «подводные течения» мысли, когда иронический подтекст, интонационные оттенки придают смыслу двуплановый характер. В каждом конкретном случае следует прежде всего решать вопрос: какой из аспектов мысли вступает в силу, каков лейтмотив, интонационный ключ:

В заботах жизни, в шуме света
Теряет скоро ум поэта
Свои божественные сны.
Среди различных впечатлений
На мелочь душу разменяв,
Он гибнет. . .

(II, 145)

Эти трагические признания принадлежат «журналисту», но в них выражены собственные думы Лермонтова. Авторская ироническая интонация улавливается в словах «писателя»:

Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Взывали с тайною мольбою
К NN, неведомой красе, —
И страшно надоели все.

(II, 146)

В обличениях «писателя» критический элемент направлен против ложно-поэтических, эпигонских явлений, против «торговцев пафосом». Мысль поэта светится, как в хрустале, разными гранями. Она отражена и в суждениях «читателя»:

Стихи — такая пустота;
Слова без смысла, чувства нету,
Натянут каждый оборот. . .
. . . В чернилах ваших, господа,
И желчи едкой даже нету —
А просто грязная вода. . .
. . . Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

(II, 146—147)

Эти тонкие и едкие насмешки разоблачают «ложную мишуру» натянутых, напыщенных стихов во имя утверждения истинной поэзии.

Едва ли не самым важным в этом программном стихотворении Лермонтова является определение вдохновенья, выраженного в двух различных аспектах, отражающих два различных по своему психологическому содержанию состояния. Первое из них тесно сближает Лермонтова с Пушкиным, показывает родство двух поэтов, родство их поэтического идеала. В эстетической системе Лермонтова вдохновенье не «бред души больной», не бесплодное кипение крови от избытка сил, не «пленной мысли раздраженье», а свойственное поэту реальное, естественное состояние:

. . . Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча одна во след другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило

В душе проснувшейся едва.
На мысли дышащие силой,
Как жемчуг нивжуются слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

(II, 148—149)

В этих строках выражено состояние внутренней гармонии спокойного вдохновенья, светлого ясновидения, когда вся горечь, вызванная чувством реальности, заглушена идеальными порывами, когда мир рисуется в сознании поэта, освобожденный от диссонансов, забот и тревог, от грязи и пошлости, «очищенный и обмытый» «благородной мечтой». Запечатленный здесь «чудный миг» поэтического откровения очень близок тому, что говорит Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом» и в известных строках «Осени»:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне;
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.⁴⁷

Но «чудный миг» такого рода мечтательного вдохновенья, когда преобладает чувство покоя и гармонии, посещал Лермонтова в редкие минуты. Его мятежной натуре более свойственно состояние, выраженное в известных строках:

Бывают тягостные ночи:
Без сна, горят и плачут очи,
На сердце — жадная тоска...
... Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум:
То соблазнительная повесть
Скрытых дел и тайных дум...

(II, 149)

В этой исповеди, написанной с такой силой искренности, много сокровенных дум поэта, много печали и гнева. Желчное, беспокойное воображение ищет слова, чтобы выразить всю свою ненависть к «хладному разврату», «приличьем скрашенному пороку», всей грязи и мерзости «омута» мелких, низменных страстей.

Эти два различных состояния, представляющие контрасты по своему психологическому содержанию, казалось на первый взгляд непримиримые, свойственны Лермонтову. В них общее, объединяющее начало — мечта поэта, возвышенный его идеал, который является единым критерием оценки жизни. Ключом в этом смысле для разгадки лермонтовской концепции вдохновенья могут служить слова Печорина: «Я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображенье» (VI, 343). Поэт рисует два состояния, одинаково свойственные его внутреннему миру. В одном случае он уносится от жизни в созданный им «мир иной». Другое — отражает момент столкновения мечты поэта с реальной действительностью, с враждебной ему внешней средой. Лермонтов не стремился к примирению мечты с действительностью, сознавая бесплодность, невозможность подобного примирения.

В стихотворении «Журналист, читатель и писатель» отражены неко-

⁴⁷ А. С. Пушкин, т. III, стр. 321.

торые существенные моменты литературной борьбы, журнальной полемики 30-х годов. Так, например, в речах «журналиста», в его словах «Приличье, вкус — все так условно» и т. д., улавливаются намеки на идейную эволюцию Н. Полевого.⁴⁸ Поэт, откликаясь на современные споры, касался более широкого круга вопросов, затрагивая в общем плане само явление и типичность ситуации, темы, которые всегда его глубоко волновали, вопросы, на которые он искал ответа. В чем смысл, ценность жизни, т. е. тот же вопрос, что тревожил и Пушкина:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?⁴⁹

Каково назначение поэта? Для чего поэзия и каково ее место в жизни, в общественной борьбе? Стоит ли творить? Может быть, все это ни к чему, ни для чего и ни для кого, лишь звук в пустыне? Эти тревожные думы у Лермонтова рано возникают:

Как беден тот, кто видит наконец
Свое ничтожество, и в чьих глазах
Все, для чего трудился долго он —
На воздух разлетелось.

(1830, I, 83)

Да, это самая страшная трагедия для человека — сознание пустоты, никчемности, бесполезности прожитой жизни. Этот вопрос всегда волновал поэта, а в последние годы его жизни он встал перед ним с болезненной остротой. Он не может лицемерить, петь дифирамбы пороку, насилию, жестокости. Он не может быть равнодушен к несправедливости, пошлости, всей грязи жизни. Он может только обличать, карать. Он «неумолим и жесток» по отношению ко всему тому, что унижает достоинство человека, оскорбляет его нравственные идеалы. Он упорно ищет пути к «толпе». Но «толпа» неблагодарна, скучен ей «простой и гордый язык» поэта, ее «тешат блески и обманы».⁵⁰ Эти мысли приводят Лермонтова к мучительным сомнениям в нужности, важности, полезности поэтического творчества:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?
Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?
О нет! преступною мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю.

(II, 150)

В этих заключительных строках стихотворения, как отмечал Н. И. Мордовченко, «подчеркивается не отказ поэта от общественной роли, а трагическое сознание того, какой „тяжелою ценою“ эта роль может быть выполнена. На свое искусство, неумолимое и жестокое, поэт смотрит с глубокой горечью, потому что оно не утешит и не просветлит людей, а принесет им страдания и скорби».⁵¹

⁴⁸ См. подробно: Н. Мордовченко. В. Белинский и русская литература его времени. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 95—110.

⁴⁹ А. С. Пушкин, т. III, стр. 104.

⁵⁰ См. стихотворение Лермонтова «Поэт» (1838, II, 118—119).

⁵¹ Н. Мордовченко. В. Белинский и русская литература его времени, стр. 107.

Недоверчивость Лермонтова, его презрение к «толпе», светской «черни» вызваны гордым сознанием нравственного превосходства. «Толпа» холодная, бездушная. Она не поймет порывы «души высокой», чем и вызвано желание поэта скрыть свою боль, свои думы от «беспощадного света»:

... Кроме бури да громов
Он никому не вверит думы.

(II, 95)

Одной природе поэт желает верить свои думы. Природа для него — символ свободы. В стихотворении «Желание» (1832) речь идет о «темнице» жизни («Одинок я — нет отрады»). Эта оценка имела, конечно, и политическую окраску. Душно было ему на родине, в «стране рабов, стране господ» и «голубых мундиров». «Сияние дня» выражает свободолюбивые порывы поэта, его желание вырваться из «тюрьмы» в степь, в море, в «синие поля», чтобы вольным, беззаботным, одиноким «разгуляться на просторе».

Чувство родства с природой свойственно всем людям. Однако оно проявляется в зависимости от индивидуальности, развитости внутреннего мира человека, в разной степени, в различных формах.

Наивная радость, любование, восхищение при виде гор, реки, лесных просторов, цветущих лугов так же, как и смутный, безотчетный страх перед грозными явлениями природы, бури, грома, грозы, разъяренного моря или океана, далеки еще от высших форм поэтического восприятия, от полного погружения в сосредоточенном созерцании во внутреннюю жизнь природы.

Романтики сблизили человеческий дух с жизнью природы. Она для них не только храм, но и близкий, сердечный друг, которому вверяли они свои «тайные думы». Характерным признаком эстетики романтического пейзажа становится «беседа», задушевный, интимный разговор наедине с природой. Отсюда стремление «очеловечить» природу, сделать ее участником наших размышлений:

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз...

... Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас,
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы!⁵²

Звуковые ощущения Лермонтова, связанные с природой, разные по характеру, эстетической функции и психологической окраске, образуют целую систему, в которой особое место занимают чувства, вызванные «роптанием струй», шумом волн:

... И видит пропасть пред собою,
А там, на дне ее, поток
Во мраке бешеной волною
Шумит. — (Слышал я этот шум,
В пустыне ветром разнесенный,
И много пробуждал он дум
В груди тоской опустошенной).

(III, 166)

Здесь Лермонтов на общей почве романтизма сближается не только Пушкиным, но и с Баратынским:

Шумы, шуми с крутой вершины,
Не умолкай, поток седой!
Соединяй протяжный вой
С протяжным отзывом долины. . .
Зачем, с безумным ожиданьем,
К тебе прислушиваюсь я?
Зачем трепещет грудь моя
Каким-то вещим трепетаньем?
Как очарованный стою
Над дымной бездною твоею
И, мнится, сердцем разумею
Речь безглагольную твою. . .⁵³

(1827)

Стихийные грозные картины природы вызывают смутное неизъяснимое волнение, потому и «протяжный вой» водопада с «протяжным отзывом в долине» наполняют сердце поэта «каким-то вещим трепетаньем». Баратынский здесь касается ощущений, которые возникают в его душе, когда он прислушивается к голосам природы: журчанью ли ручейка в тишине ночи, шепоту ли падающих листьев, глухому гулу волн иль грозной бури в лесу. Эти ощущения свидетельствуют о существовании в глубине душевного мира человека многочисленных, незримых нитей, связывающих его с отдаленным прошлым, с изначальными формами сознания, когда он более близко стоял к природе. «Многие художники, — писал В. Г. Короленко, — описывают природу терминами человеческих ощущений: буря стонет, плачет, злится, печалится, грустит. Это и неизбежно и правдиво: под условными выражениями вы чувствуете связь, извечную, неразрывную, скажем, даже таинственную, между природой и душой человека, которая ведь есть тоже явление природы и потому тесно связана с нею миллионами своих живых ощущений».⁵⁴

Для романтиков характерно ощущение этой «таинственной» связи души человека с природой.

Язык природы можно «уразуметь» только сердцем: «сердцем разумею речь безглагольную твою» (Баратынский). Для другого яркого представителя русского романтизма 20-х годов. Д. В. Веневитинова общение с природой не всем доступно, она открывает свой покров «с таинственного чела» только «избраннику небес», «жрецу искусства» («Поэт и друг», 1827).⁵⁵

Так возникает тема избранничества, которая отчетливо звучит и у Лермонтова. Поэт — «дитя неба», «сын природы», ему дано свершить то, чего не дано другим. Мцыри говорит:

Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделяя,
И думы их я угадал:
Мне было свыше то дано.

... Внизу глубоко подо мной,
Поток, усиленный грозой,
Шумел. . .

.. без слов
Мне внятн был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор

⁵³ Е. Баратынский. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1948, стр. 21.

⁵⁴ В. Г. Короленко, Полное собрание сочинений, т. 5, СПб., 1914, стр. 372.

⁵⁵ Д. В. Веневитинов. Избранное. Гослитиздат, М., 1956, стр. 88.

С упрямой грудью камней.
То вдруг стихал он, то сильней
Он раздавался в тишине.

(IV, 153, 156)

Состояние неизъяснимого волнения переживает герой поэмы «Мцыри» при созерцании «сквозь туман», горящих в снегах вершин Кавказа:

Легко, не знаю почему.
И было сердцу моему

(IV, 153)

Природа порождает в впечатлительной, высоко восприимчивой натуре поэта неизъяснимые эмоции, тончайшие душевные движения, которые не так легко выразить при помощи слов, придать им более или менее осязаемые, определенные очертания.

Именно такого рода состояние переживал и молодой Л. Н. Толстой. В дневнике кавказского периода (за 1851 г.) он записывает:

«Чудесная ночь! Луна только что выбиралась из-за бугра и освещала две маленькие, тонкие, низкие тучки; за мной свистел свою заунывную, непрерывающуюся песнь сверчок; вдали слышна лягушка, и около аула то раздаётся крик татар, то лай собаки; и опять все затихнет, и опять слышен один только свист сверчка и катится легонькая, прозрачная тучка мимо дальних и ближних звезд.

«Я думал — пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другой свой взгляд при виде природы».⁵⁶

Белинский признавал существование в духовном мире поэта особой сферы «таинственных ощущений». Слово «таинственный» он употреблял без какого-либо мистического оттенка. Они «таинственны» в силу их неуловимости для точного обозначения. Они отражают тончайшие переходы, едва уловимые светотени поэтических настроений. Их Лермонтов называл «высшими ощущениями». Они и составляют почву, на которой лирическая поэзия тесно соприкасается с музыкой.

В стихотворении «Не верь себе» (1839) есть знаменательные строки:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыт в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья. . .

(II, 122)

Вытекает ли из этих строк, что пробужденные в душе поэта в минуту вдохновенья «простые и сладкие звуки» недостойны выражения? Вовсе нет. Здесь речь идет о другом. Лермонтов жалуется на бессилие поэтического слова. В эстетической системе Лермонтова эта мысль чрезвычайно важна. Она впервые была сформулирована в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить

⁵⁶ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 46, Гослитиздат, М.—Л., 1937, стр. 65.

Желание блаженства. Пыл страстей
 Возвышенных я чувствую, но слов
 Не нахожу и в этот миг готов
 Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
 Хоть тень их перелить в другую грудь. . .
 . . . Сладость есть
 Во всем, что не сбылось, — есть красоты
 В таких картинах; только перенести
 Их на бумагу трудно: мысль сильна,
 Когда размером слов не стеснена,
 Когда свободна, как игра детей,
 Как арфы звук в молчании ночей.

(I, 177, 186)

«Этот отрывок, — писал С. Дурьлин, — мог бы войти замечательным документом в не писанную еще никем „Историю муки слова у романтиков“».⁵⁷

Жажда делиться своими «высокими ощущениями» и сознание несовершенства слова одинаково характерны как для Лермонтова, так и для молодого Толстого. Любопытно даже совпадение самой формулировки этой мысли.

Лермонтов:

. . . в этот миг готов
 Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
 Хоть тень их перелить в другую грудь.

Л. Толстой: «. . . Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы».

У Л. Толстого речь идет об определенном психологическом состоянии, возникающем при общении человека с природой. В стихотворении же Лермонтова охватывается более широкий круг переживаний. Тем не менее и Лермонтов, и Толстой касаются одной и той же области «высоких ощущений».

По художественной концепции стихотворения «Не верь себе» «мысль» сильна тогда, когда свободна от словесных оков, когда она не заключена в тесные рамки «размеренного стиха и ледяных слов». Не случайно, что высокие ощущения поэт сравнивает со звуком арфы «в молчании ночей», что указывает на близость, родство их с тончайшими движениями души, составляющими преимущественно область музыки.

Белинский первым отметил то обстоятельство, что большая часть лирических стихотворений Пушкина и Лермонтова не имеет названий, обозначается первым стихом и что это вовсе не является случайным, чисто внешним их признаком. «Это, — говорит критик, — свойство лирических произведений, содержание которых неуловимо для определения как музыкальное ощущение».⁵⁸

Восторженная оценка ряда стихотворений Пушкина и Лермонтова вызвана прежде всего тем, что в них Белинский видел выражение музыкальных по своей природе ощущений. Он, называя элегию «Для берегов отчизны дальней» образцом «музыкальности, легкой, прозрачной формы, грации, выражения чувства нежного, но глубокого и мужского», образцом «сущности лиризма», писал: «Это мелодия сердца, музыка души, непереводаемая на человеческий язык, и тем не менее заключающая в себе целую повесть, которой завязка на земле, а развязка на небе».⁵⁹ Точно такие же выражения употребляет Белинский, когда пытается определить сущность

⁵⁷ С. Дурьлин. На путях к реализму. В сб.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Гослитиздат. М., 1941, стр. 166.

⁵⁸ В. Г. Белинский, т. V, стр. 49.

⁵⁹ Там же, стр. 50.

стихотворения Лермонтова «Мне грустно, потому что я тебя люблю»: «Это вздох музыки, это мелодия сердца, это кроткое страдание любви, последняя дань нежно и глубоко любимому предмету от растерзанного и смиренного бурею судьбы сердца».⁶⁰

Анализ произведений этого особого жанра поэзии, в которых воплощена «сущность лиризма» представляет исключительную трудность, так как при первом же соприкосновении с их тканью анатомирование тончайшей художественной организации разрушает внутреннюю гармонию. Вот почему у Белинского в этих случаях спокойное суждение уступало место восторженным восклицаниям, и критик начинал говорить языком поэзии.

Идея о «невыразимом» занимает чрезвычайно важное место в эстетике романтизма.

В русской поэзии о «невыразимом» впервые заговорил В. А. Жуковский, когда романтизм завоевывал свои позиции:

Что наш язык земной пред дивной природой...
...Невыразимое подвластно ль выраженью? ...⁶¹
(1819)

Формула Жуковского вытекала из его «философии» природы, дышащей, по словам Белинского, «таинственной жизнью души и сердца». Мысль о «невыразимом» в известном стихотворении Ф. И. Тютчева «Silentium» («Молчание») приобрела специфическую окраску и стала своего рода поэтической декларацией:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои...
... Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь...
... Лишь жить в себе самом умей...⁶²
(1830)

В этих строках не только тема «невыразимости» и «избранничества». Идея «невыразимости» возводится в высший принцип («мысль изреченная есть ложь»), в эстетическую доктрину мрачной замкнутости в самом себе.

Нет особой надобности доказывать, насколько эти мысли были чужды Лермонтову, для которого поэт — не только вольный «сын природы», но и «пророк», трибун, стих которого должен «жечь сердца людей» (пушкинская концепция у Лермонтова оставалась в силе), пробуждать в них «мысли благородные», стих которого призван звучать

Как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.
(II, 119)

Лермонтов испытывал муки слова, но был свободен от мрачного скептицизма и мистических предрассудков. Он глубоко верил в поэзию, в могущество живых созвучий поэтического слова.

⁶⁰ В. Г. Белинский, т. IV, стр. 532.

⁶¹ В. А. Жуковский. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 235—236.

⁶² Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма, стр. 72.

«Зашифрованность» Лермонтова следует понимать не в том смысле, что произвольно можно приписать поэту что угодно, пользуясь методом чтения между строк. Стиль его не связан с эзоповой манерой, с нарочитым стремлением скрыть, замаскировать свои мысли. Трудность раскрытия основного круга идей поэта обусловлена сложностью содержания его лирических тем, своеобразной диалектикой его психологизма.

В поэтической речи Лермонтова важную роль играют интонационные оттенки. Ирония составляет существенную черту стиля Лермонтова. Справедливо замечание Л. Я. Гинзбург о близости Пушкина и Лермонтова к Байрону в плане социальной окрашенности иронии, то, что они, подобно английскому поэту, умели «обратить иронию в средство общественной борьбы».⁶³

Ирония одновременно и психологическая, и эстетико-стилистическая категория. И, как таковая, она неоднородна, богатая оттенками, она распадается на множество разновидностей. Так, например, ирония Гейне совершенно другая, чем ирония Байрона. У немецкого поэта присутствует в иронии момент некоего внутреннего удовлетворения самим возвышением над предметом иронии, чего нет у Байрона. Несмотря на очевидную зависимость лермонтовской иронии от пушкинской, имеется принципиальная разница в типе иронической интонации у обоих поэтов. В пушкинской иронии отражено более уравновешенное отношение к жизни. Эта ирония, если можно так выразиться, более светлая, нередко нейтральная в социальном отношении. Она может касаться собственной личности поэта, ее слабостей, заблуждений, сомнений. Она может быть устремлена в сферу близкой, родственной автору среды. Она может быть социально окрашенной, может стать средством скрытой полемики, недовольства, негодования, как например в «Путешествии в Арзрум». Несмотря на все богатство иронической интонации у Пушкина, его поэтической натуре более свойственна тонкая, изящная ирония, которая с особой яркостью сказалась в «Онегине». Она, к сожалению, порой недооценивается, и в результате некоторые важные стороны содержания пушкинского романа в стихах освещаются в ложном свете.

В «Онегине» существенное место занимает момент критицизма, разоблачения мнимого романтизма и пустого мечтательства. В то же время в образе Ленского, в его психологической характеристике в значительной степени отражен собственный путь Пушкина, недавнее его прошлое, с которым сильны связи и с которым он не может порвать. Многие из того, что сказано о Ленском, о его поэтических порывах сохраняет свое значение и для зрелого Пушкина. Это относится не только к «вольнлюбивым мечтам», но и к «жаркому волнению», «порывам девственной мечты», чувствам и мыслям «молодых, высоких, нежных, удалых», «снам поэзии святой». Ирония в этих случаях уступает место грустной думе.

В многогранной иронии Пушкина можно различить тончайшую игру интонационных оттенков. В ней, хотя и порой отчетливо звучит чувство внутреннего недовольства, досады, сожаления, горечи, тем не менее по своему пафосу она преимущественно спокойная, не доходит до открытого сарказма.

Совершенно иного свойства ирония Лермонтова. Психологическая ее основа другая. Ее назначение шире. Она вобрала в себя некоторые черты пушкинского иронического стиля. В то же время она обогатилась новым элементом, обладающим мощной разрушительной силой. Ирония Лермонтова — один из важнейших аспектов самосознания самоутверждения поэта,

⁶³ Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Гослитиздат, М., 1940, стр. 133.

форма контроля над своими слабостями, заблуждениями, средство самоанализа. Функции иронии стали многообразнее. По сравнению с пушкинской иронией коренным образом изменился ее акцент, ее пафос.

Сложное переплетение различных состояний духа, перехода от созерцания к думе, к рефлексии, к внутреннему монологу, исповеди, к полемике с самим собой, от игривой остротной шутки к тихой грусти, от тонкой, едкой насмешки к скорбным, гневным обличениям — в выражении всего этого многообразия настроений, движений жизни сердца поэта иронии становится весьма значительной. Сокровенная его мысль порой спрятана глубоко, что имеет прямое отношение к «зашифрованности» его поэтических текстов.

В предисловии к роману «Герой нашего времени» автор сетовал на то, что читающая публика недостаточно чутка к слову, что она иногда слишком примитивно понимает смысл сказанного, проявляя «непростительную доверчивость... к буквальному значению слов», что, наконец, читающая публика «не угадывает шутки, не чувствует иронии» (VI, 202). Так, например, весьма обманчив несколько игривый тон автора, характер незагадываемого сюжета полшутки-полуанекдота в «Тамбовской казначейше». Лермонтовская поэма имеет свою внутреннюю тему с элементом драматизма. Собственно над чем должен позабавиться, смеяться читатель? Ведь тема-то очень грустная, с явными признаками гоголевского «смеха сквозь слезы». Достаточно обратиться к отрывку, где рисуется психологическое состояние героини в момент, когда муж в глупом азарте проигрывал свою молодую жену, чтобы понять всю глубину жизненной драмы, трагизм ситуации:

Что в ней тогда происходило —
Я не берусь вам объяснить;
Ее лицо изобразило
Так много мук, что, может быть,
Когда бы вы их разгадали,
Вы поневоле б зарыдали.

А далее следуют полные желчной иронии, ядовитого сарказма слова:

Но пусть участия слеза
Не отуманит вам глаза:
Смешно участие в человеке,
Который жил и знает свет.

(IV, 141)

В «Казначейше» Лермонтов продолжал развивать и линию, намеченную в шуточных поэмах Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне»). Не случайно она писана «онегинским размером». Этим автор подчеркивал верность пушкинским традициям. В «Казначейше» наблюдается нарочитое снижение темы. Меткая характеристика серой повседневности, нравов и быта провинциального городка, тонкие зарисовки действующих лиц, обличение пошлости и сатирический элемент придают поэме реалистическую окраску. В этом сказалась и связь поэмы Лермонтова с пушкинскими традициями в шутовском жанре, в котором Белинский усматривал «умный взгляд на жизнь».

Лермонтов, как и Пушкин, шел не по пути простого отрицания, отмены традиционных жанров. Картина движения жанров в русской поэзии уже в самом начале XIX в. была достаточно пестрая. В одном случае имело место обогащение старых жанров новыми разновидностями (так было, например, с балладой и элегией), в другом — вследствие трансформации жанра в такой степени утрачивались его прежние черты и возникали новые качественные признаки, что следует говорить о новых жанрообра-

зованиях (так было, например, с думой). Постепенно уходят в прошлое такие жанры, как эклога, идиллия, ода, мадригал. В результате нарушения межжанровых перегородок возникают смежные или смешанные жанры. Все более развивающаяся гражданская поэзия, которая переосмысляет на новой идеологической основе опыт оды и исторической песни, одновременно вбирает в себя и достижения интимной лирики.

Если ограничить рассмотрение поэзии Лермонтова только первым периодом его творчества (1828—1831), то можно заметить тяготение поэта к жанровому многообразию. Здесь и элегия, и баллада, и романс, и монолог, и дума, и послание, и стансы, и песня, и эпиграмма, и мадригал, и антологические стихи («Пан»).

Иногда жанровое определение в заглавиях заменяется другими формами с целью более конкретного обозначения лирического содержания стихотворения: «Встреча», «Опасение», «Разлука», «Одиночество», «Предсказание», «Завещание», «Желание», «Надежда», «Видение», «Раскаянье», «Прощанье». Тенденция эта в зрелые годы у Лермонтова ослабевает. Теперь он часто предпочитает обойтись вообще без заглавия, что вызвано, очевидно, сознанием трудности точного обозначения круга выраженных в стихотворении дум и настроений.

Такое же многообразие наблюдается в ранних опытах Лермонтова в жанре поэмы, где он пробует свои силы в разных направлениях, ищет более адекватные замыслу выразительные и изобразительные средства.

Из всех этих поэтических форм со временем выделяются, совершенствуются, кристаллизуются жанры, которые в большей степени соответствовали характеру мирозерцания Лермонтова.

Жанры находятся в прямой зависимости от характера идейно-творческих исканий поэта. Белинский в попытке определения всего богатства социально-психологического содержания поэзии Лермонтова, в которой он видел «все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия», перечисляет важнейшие ее черты: «Несокрушимая сила и мощь духа, смирение жалоб, елеинное благоухание молитвы, пламенное, бурное одушевление, тихая грусть, кроткая задумчивость, вопли гордого страдания, стоны отчаяния, таинственная нежность чувства, неукротимые порывы дерзких желаний, целомудренная чистота, недуги современного общества, картины мировой жизни, хмельные обаяния жизни, укоры совести, умиленное раскаяние, рыдания страсти и тихие слезы, как звук за звуком льющиеся в полноте умиренного бурею жизни сердца, упоение любви, трепет разлуки, радость свидания, чувство матери, презрение к прозе жизни, безумная жажда восторгов, полнота упивающегося роскошью бытия духа, пламенная вера, мука душевной пустоты, стон отворачивающегося самого себя чувства замершей жизни, яд отрицания, холод сомнения, борьба полноты чувства с разрушающей силою рефлексии, падший дух неба, гордый демон и невинный младенец, буйная вакханка и чистая дева — все, все в поэзии Лермонтова: и небо и земля, и рай и ад».⁶⁴

В этой характеристике подчеркивается сочетание противоречивых элементов. В то же время социальные вопросы («недуги современного общества, картины мировой жизни») стоят в одном ряду с эмоциональными определениями, что вызвано желанием подчеркнуть слияние личного и общественного в поэтическом сознании Лермонтова. При всей пестроте чувств и дум отчетливо вырисовываются два направления, отражающие не дуализм духа, а противоречия, корни которых находятся в самой действительности. С одной стороны, «пламенное, бурное воодушевление, безумная жажда восторгов, хмельное обаяние жизни», с другой — «хладный

⁶⁴ В. Г. Белинский, т. IV, стр. 545.

опыт» и жестокая правда действительности. При всей трагичности ситуации Лермонтова спасала сила духа:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует...

(I, 181)

Развитие бунтарского, мятежного начала в поэзии Лермонтова характеризуют «вопли гордого страдания», «холод сомнения», «стоны отчаяния», «яд отрицания». Этому мощному направлению лермонтовской лирики более всего соответствовали такие емкие поэтические жанры, как монолог и дума, первоначальные образцы которых возникают еще в раннем периоде творчества поэта. Монолог в сочетании с исповедью образует один из специфических излюбленных жанров лирики Лермонтова. Особенность его психологизма вытекает из развитой потребности взглянуть на себя со стороны, оценить свои поступки, разобраться в них, понять прежде всего самого себя. Многие его стихотворения рождаются в форме беседы с самим собой, всегда горячей, страстной, искренней. Это не бесплодное копание в замкнутом кругу субъективных ощущений и переживаний, а метод познания окружающего мира при помощи самонаблюдений и самоанализа, выяснение своего отношения к внешней среде, к обществу, к людям. В основе такого аспекта, такого подхода лежала идея личности, ее самоценности, независимости и свободы. Отсюда особая привязанность поэта к традиционным жанрам романтической поэзии, к лирическому дневнику, исповеди, к внутреннему монологу, явившимся превосходной школой психологизма. Они в большей степени, чем другие жанры, были способны служить задаче раскрытия «законов сердца», диалектики души.

К исповеди и монологу примыкают жанр послания и «письма». В основе этих своеобразных страниц лирического дневника лежат биографические факты, сильно трансформированные в сознании поэта. В них особую линию занимают послания и элегии, содержание которых составляет любовная драма, где в ранние годы, хотя и ощутима обильная дань традиционной манере, но сквозь эти незрелые опыты властно пробивается и лермонтовский элемент. В 1832 г. Лермонтов создает стихотворения, которые по совершенству не уступают шедеврам его лирики зрелого периода: «Я не унижусь пред тобою», «Нет, я не Байрон, я другой», «Я жить хочу, хочу печали», «Парус», «Русалка».

К этому времени формируется эстетическая система Лермонтова. Много писали о «мелодраматической фразеологии», о «риторических монологах», «декламационном стихе», об «ораторском стиле» Лермонтова. Вся эта терминология, идущая из прошлого века, закрепленная в специальной литературе,⁶⁵ искажает важнейшие черты поэтической речи Лермонтова. Ораторство предполагает в той или иной степени момент искусственной приподнятости. Еще менее удачен «декламационный стих». «Стихотворное ораторство» и «декламация» в эстетической системе Белинского стоят рядом с «риторической завитушкой» и «риторической шумихой» как глубоко чуждые, враждебные истинной поэзии понятия.⁶⁶

⁶⁵ История русской литературы, т. VII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 304; Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов, т. I, стр. 317, 320; Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. «Сов. писатель», Л., 1959, стр. 37.

⁶⁶ В. Г. Белинский, т. I, стр. 361; т. III, стр. 32; т. IV, стр. 125; т. V, стр. 523, 546, 556.

В самом деле, имеется ли что-либо общее между ораторством или декламацией и взволнованной, патетической речью Лермонтова:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он с юных лет постигнувший людей?

Стилистическая природа этих скорбных строк находится в прямой зависимости от общего гражданского пафоса, гневных слов, брошенных в лицо тем, кто был повинен в трагической гибели поэта:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи! . .
. . . И вы не смаете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!
(II, 85—86)

Не «декламационный стих», а благородное негодование и гражданский пафос определяют характер речи в политической лирике Лермонтова. «Мысль в поэтических созданиях, — писал Белинский, — это их пафос. . . Что такое пафос? — Страстное проникновение и увлечение какою-нибудь идеею. Отсюда и происходит слово „патетический“ . . . Вот этот-то пафос и составляет собою базис и фон творений всякого замечательного поэта».⁶⁷

Пламенная патетическая воодушевленность речи остается на протяжении всего творчества Лермонтова как один из важнейших признаков его поэтического стиля. И нет основания дело изображать так, как будто в зрелые годы патетика исчезает, уступая место «безыскусственному рассказу». Как будто патетическая речь не может быть естественной. «Поэтический язык Лермонтова, — пишет Д. Максимов, — лишается прежнего напряженного патетизма и является, как „безыскусственный рассказ“ («Валерик») в своей „нагой простоте“, в разговорной обыденности и почти бытовой непосредственности:

Во-первых потому, что много
И долго, долго вас любил. . .

Или:

И он погиб далеко от друзей. . .
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!»⁶⁸

Патетизм здесь ни причем; он был и остается. Ведь в том же 1840 г., когда написан «Валерик», поэт создает «Журналист, читатель и писатель», «Благодарность», а в следующем году такой яркий образец политической лирики, как стихотворение «Прощай! немытая Россия, в которых патетическая интонация полностью сохраняет свою силу. В «Валерике» особенно наглядно можно видеть процесс обогащения языка Лермонтова интонациями разговорной речи. Но ее диапазон широк и выразительные средства разнообразны, они пригодны как для интимной простой беседы, так и для выражения гневных порывов. В обоих случаях у Лермонтова не нарушается закон психологической правдивости, естественности и простоты. В поэтической декларации «Журналист, читатель и писатель», написанной

⁶⁷ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 657.

⁶⁸ Д. Максимов. Поэзия Лермонтова, стр. 97.

в разных интонационных ключах, простота сочетается с высокой патетикой, в обоих случаях не страдает естественность речи:

И я скажу — нужна отвага,
Чтоб открыть ... хоть ваш журнал ...

... Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва ...

... Бывают тягостные ночи:
Без сна, горят и плачут очи,
На сердце жадная тоска ...

(II, 146, 148—149)

Лермонтов пользуется разнообразием оттенков: то прозаическая речь, то грустно-ироническая интонация, то возвышенные, то желчные слова, объединенные единой лирической темой. И в «Валерике» основной пафос не в снижении речи и не в бытовизме. В нем преобладает желчная ирония: вызванная определенным психологическим состоянием:

... Я жизнь постиг:
Судьбе как турок иль татарин
За все я ровно благодарен ...

... Сердце спит,
Простора нет воображенью ...
И нет работы голове.

(II, 167)

Спокойно-повествовательная форма в «Валерике» несколько обманчива. Психологическая напряженность остается, хотя и она скрыта внешне в «смирнном» тоне, по-прежнему «больна» душа, и где-то в глубине все еще дымится рана.

В недрах интимной лирики (послания, элегии, монологи) рождается лермонтовская дума, которая первоначально опирается на традиции исторической песни, впоследствии видоизменяясь, становится одним из характернейших жанров лирики Лермонтова.

Социально-психологическая основа лермонтовской думы чрезвычайно сложна. Она связана прежде всего с особенностями поэтического мышления Лермонтова:

... Нередко средь веселья
Дух мой страждет и грустит,
В шуме буйного похмелья
Дума на сердце лежит.

(I, 19)

«Дума» в значении мысли, размышлений, раздумья в русской поэзии 20—30-х годов встречается нередко. И дело, разумеется, не в употреблении юным поэтом слова «дума», а в выражении в этом раннем опыте тревожного состояния духа. Оно становится психологической предпосылкой для возникновения лермонтовской «Думы», не только как заглавие отдельного стихотворения, но и как обозначение определенного жанра поэзии.

В поэтическом словаре Лермонтова «мечта» стоит рядом с «думой». Но если первая употребляется применительно к области светлого созерцания, то во второй преобладает мрачный колорит, отражающий тревоги духа: «От тайных дум томится грудь, И эти думы вечный яд»; «Для тайных дум я пренебрег И путь любви, и славы путь»; «дум неотразимых бремя»; «дум любви мятежной»; «волнения враждебных дум»; «как много ядовитых дум»; «берегися думы черной».

По психологическому содержанию в одном ряду стоят думы «печальные», «тяжелые», «ядовитые», «буйные думы», с «безумными», «мечтаньями горестными» и «злыми».

В выражении верности чувству «дума» превращается почти в синоним «мечты»:

... До конца...
... верен чувству одному.
(III, 105)

... В душе моей
Все пусто, и лишь одно мученье
Грызет ее с давнишних дней.
(III, 124)

Я знал одной лишь думы власть.
(IV, 151)

... Ласкаю я мечту родную
Везде одну.
(II, 181)

Дума органически вырастает из характера мирозерцания Лермонтова. «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни, — писал Белинский о поэзии Лермонтова, — но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце». ⁶⁹ Уже в первой поэтической декларации Лермонтова («1831-го июня 11 дня») отчетливо выступает именно эта особенность его мышления:

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
(I, 183)

Сомнения, тревоги, жалобы, боренье дум развили в Лермонтове его природную склонность к размышлениям.

В то же время нельзя не заметить, что допускается известная односторонность суждений о поэте, когда говорится о нем как о личности, чуждой мечтательности. Особенность лермонтовского мирозерцания заключается не «в умении и привычке расчленять разумом то, что он успевал схватить чувством», и не в том, что природой он был одарен, как полагал Н. Котляревский, «острым умом, беспощадно осуждавшим и разлагавшим все ощущения и чувства». ⁷⁰ Ощущение, чувство, мысль находятся в поэтическом сознании Лермонтова в более сложных соотношениях. Много путаницы вносит употребление категорий «ума», «разума», «идей», «мысли» применительно к поэзии.

К отличительным признакам художественного мышления Белинский относил момент преобладания в духовном мире поэта непосредственных живых ощущений, преобладание чувства. В эстетической концепции Белинского отсутствие эмоции, чувства равносильно отсутствию поэзии. ⁷¹ Означает ли это, что критик недооценивал значение мысли, идеи в искусстве? Отнюдь нет. Подчеркивая первостепенное значение чувства, он требовал от поэзии глубины мысли, богатства содержания. Однако при этом Белинский имел в виду не вообще идеи и мысли (искусство не терпит голых идей), а «поэтические идеи», «поэтические мысли», ⁷² которые являлись для него особым качеством мышления, эстетическими категориями. Мысль в поэзии выражается не в рассуждениях («поэт не терпит отвлеченных представлений»), ⁷³ а при помощи языка эмоций, в конкретных формах пре-

⁶⁹ В. Г. Белинский, т. IV, стр. 503.

⁷⁰ Н. Котляревский. Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Пгр., 1915, стр. 22, 255.

⁷¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 357, 360; т. II, стр. 78.

⁷² Там же, т. IV, стр. 531.

⁷³ Там же, т. V, стр. 557.

красного. Мысль в поэзии, разъясняет Белинский, «это восторг, радость, грусть, тоска, отчаянье, вопль!».⁷⁴

Дело не только в форме выражения, но и в специфике содержания. «Мысль сама по себе, — писал Фр. Шиллер, — не есть поэтическая мысль».⁷⁵ И процесс возникновения и формирования поэтической идеи отличается от обычных способов мышления. А потому и содержание в произведениях поэзии следует искать «не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, словом, — в творческой концепции».⁷⁶

В Лермонтове была сильна жажда тишины, спокойствия духа, внутренней гармонии:

О, если б дни мои текли
На лоне сладостном покоя и забвенья,
Свободно от сует земли.

(I, 60)

В ранней драме «Menschen und Leidenschaften» автор говорит: «Счастлив умерший в такое время, когда ему нечего забывать» (V, 20.1). Об «употительном забвеньи» мечтает Печорин. Измаил-Бей восклицает, подводя итоги своих горестных дум: «Все в мире есть — забвенья только нет!» (III, 196).

Одна из значительных тем всей лирики Лермонтова — «жажда чудесного забытья», «самозабвенья и покоя». Воспоминания угнетали поэта. Трудно точно определить их круг (здесь присутствовали и личный и социальный момент), но они были тягостными, тревожными, мрачными, скорбными. В них в известной степени отражалась и тема пушкинского «Воспоминанья»:

... В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья:
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Геснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю...⁷⁷

Перелистывая страницы своей жизни, поэт творит над собой беспощадный суд.

Обращает на себя внимание и построение пушкинского стихотворения, логика развития лирической темы. Начальные строки выражают состояние созерцательности, но сквозь эту созерцательность властно пробивается беспокойная мысль (характерная черта лермонтовского поэтического мышления), которая разрушает привычную гармонию «звуков сладких и молитв». Созерцательность здесь — переходное состояние, органическое звено в движении к «тревожной думе». Соответственно с этим нарастает психологическое напряжение и тихое раздумье уступает место желчному обличению «постыдной жизни».

Эта линия, намеченная Пушкиным, особенно важна для понимания природы лирических жанров Лермонтова.

Совершенно в ином направлении развивается тема ночного раздумья у Жуковского, где преобладает момент мечтательного любования картиной ночи, наслаждения тишиной, момент созерцательности, где переход к думе

⁷⁴ Там же, т. I, стр. 367.

⁷⁵ Ф. Шиллер. О наивной и сентиментальной поэзии. В кн.: Фр. Шиллер. Статьи по эстетике. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 354.

⁷⁶ В. Г. Белинский, т. IV, стр. 219.

⁷⁷ А. С. Пушкин, т. III, стр. 102.

условный и где тема разрешается беспричинной сладостной тоской и тихими слезами:

Как все молчит... В полночной глубине
Окрестность вся как будто притаилась;
Нет шороха в кустах; тиха дорога.

... И сова перелетела
По небу тихому от колокольни.
И в высоте, фонарь ночной, луна
Висит меж облаков и светит ясно.
И звездочки в дали небесной брезжут...

... Но что ж во мне так сердце разгорелось?
Что на душе так радостно и смутно?
Как будто в ней по родине тоска!
Я плачу... но о чем? и сам не знаю!⁷⁸

Оссианические настроения и мечтательность Руссо в творчестве сентименталистов и Жуковского приобрели преимущественно форму умиротворения, примирения, внутреннего удовлетворения чистым созерцанием природы без выхода в область значительных гражданских идей. Иное направление получает развитие элегических мотивов у Лермонтова. Для дальнейшей трансформации элегии почва была подготовлена Пушкиным.

Лермонтов никогда не остается в сфере спокойного созерцания, а в процессе поэтического видения мира от мечтательности переходит к задумчивости, от высоких ощущений к думе, к размышлениям:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.
В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...

Эти строки, в которых запечатлено светлое созерцание тишины и покоя, могут служить высочайшим образцом поэтической мечтательности. Общий колорит пейзажа, созвучие спокойных тонов «голубого сияния» придает земле черты «небесной красоты». Но мечтательно-созерцательное состояние вскоре уступает место думе:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Если в начале стихотворения можно улавливать родственные черты с пейзажем Жуковского и Пушкина, то в последующем развитии лирической темы возникает чисто лермонтовское начало, сущность которого заключается в слиянии созерцания со скорбным раздумьем. Поэт в этом одном из последних своих стихотворений возвращается к излюбленной теме забвенья. Он, как бы полемизируя с Жуковским, воспевающим «холодную могилу», «кончину сладкого часа»,⁷⁹ ищет бессмертия в самой жизни, в «вечной природе»:

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

(II, 208—209)

⁷⁸ В. А. Жуковский. Стихотворения, стр. 199—200.

⁷⁹ См.: В. А. Жуковский. Стихотворения, стр. 89, 103.

У Лермонтова, разумеется, никакого «обсуждения и разложения чувства» нет. Он вовсе не занимается тем, чтоб умом разлагать чувство. В поэтическом сознании не так примитивно противостоят чувство — мысли, ощущения — размышлениям. Это не враждебные сферы. Их соотношение более сложно. Оно определяется формулой «сердечной думы». Это не замкнутые, изолированные друг от друга ряды, а звенья единой цепи художественного мышления. Другое дело, что не так легко проникнуть в тайники живого творческого процесса. Н. А. Добролюбов, касаясь лирики Гейне, писал о немецком поэте: «Мысль является у него чувством, и чувство переходит в думу так неуловимо, что посредством холодного анализа нет возможности передать это соединение».⁸⁰

Белинский в поисках определения своеобразия грусти Пушкина заимствует у поэта, перефразируя его выражение: «светлая и прозрачная грусть», «глубокая и вместе с тем светлая скорбь», и приходит к выводу, что этот сложный сплав высоких ощущений, отражающий гармонию духа, является одной из характернейших черт Пушкина.

Элегия «Выхожу один я на дорогу» не стоит особняком, а отражает существенную линию в развитии поэзии Лермонтова. В этом же ряду по своей элегической окрашенности стоят стихотворения: «Ангел» (1830), «Когда волнуется желтеющая нива» (1837), «Молитва. Я, мать божия, ныне с молитвою» (1837), «Молитва. В минуту жизни трудную» (1839), «И скучно и грустно» (1840), «Из Гете. Горные вершины» (1840), «Тучи» (1840), «На севере диком стоит одиноко» (1841). Все эти стихотворения составляют органическое звено в развитии русской элегической поэзии. Их объединяют общие жанровые признаки, тональность лиризма, отражающая редкие минуты спокойствия духа поэта, когда на время смиряться «души тревога».

Особую разновидность лермонтовской элегии составляют его «молитвы». В них воскресает глубокий гуманизм поэта, звучат самые нежные струны его души, часто заглушаемые в гневном пафосе и проклятиях.

В элегии «Я, мать божия, ныне с молитвою» Лермонтов больше, чем в иных случаях, опирается на традиционную цепь психологических ассоциаций, точно так, как и Пушкин в стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны» (1836), где автор, отталкиваясь от великопостной молитвы Ефрема Сирина, сохраняет «высокий стиль» торжественности речи, обращенной к «всепрощающему небу»:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначала, змен сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.⁸¹

(1836)

Дух «покаяния в грехах» и смирения, желание очиститься от земной грязи, взглянуть на мир с высоты нравственного идеала составляют содержание и пафос пушкинского стихотворения. Иного свойства «Молитва» Лермонтова. В ней отсутствует момент смирения, поэт — по-прежнему «мятежный», он не отказывается от вражды к «небу», хотя и об этом не говорится, но в подтексте мелькает затаенная мысль автора. Тема «молитвы» Лермонтова развивается в сугубо интимной сфере. Простота слов, от которых

⁸⁰ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 367.

⁸¹ А. С. Пушкин, т. III, стр. 421.

веет душевной теплотой чувства любви и сострадания, состояния грустного покоя духа определяют общую элегическую тональность стихотворения:

Я, мать божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью, нль покаянием,
Не за свою молю душу пустынную.
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.
Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.
Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

(II, 93)

Лермонтов владел силой не только гневных слов, но нежных, тихих слов «молитвы любви». Белинский указал на разнообразие картин, образов и чувств поэтического мира Лермонтова, которому подвластны не только «бури духа», «вопли отчаянья», «гордое ожесточение», но и «тихие жалобы», «кроткая грусть» и «светлая печаль».⁸²

«Молитва» Лермонтова — это «Молитва странника», как первоначально была она и озаглавлена (VI, 444).

Тема странника проходит через все творчество поэта:

Я пробегал страны России,
Как бедный странник меж людей.
(1829, I, 14)

Я на земле был только странник,
Людьми и небом был гоним.
(1831, III, 134)

Я в мыслях вечный странник.
(1839, IV, 94)

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.
(1840, II, 165)

Поэт любил сравнивать свою судьбу с судьбой странника, одиноко скитающегося по темным дорогам жизни, которого гонит злоба и зависть людская. Но в «Молитве» Лермонтова на первом плане не личность автора. В ней далеко не на последнем месте мотив жертвенности, сострадания, необыкновенно нежной человечности. Не о себе тревожные думы. Он обращается к «матери божьей» не за свою «душу пустынную... душу странника в свете безродного», а за «деву невинную», которой в «мире холодном» гибель грозит.

В этой особой линии лирики Лермонтова сказалась сила гуманизма поэта. Дума у Лермонтова вырастает из недр элегической поэзии. В его лирике элегия и дума соприкасаются настолько тесно, что трудно проводить твердые рубежи между этими двумя родственными жанрами. Такое сочетание обусловлено стремлением к психологизации гражданской темы, слит-

⁸² В. Г. Белинский, т. IV, стр. 543.

ностью личного и общественного начала, что было характерно и для декабристской поэзии.

В лирике Лермонтова дума как жанр имеет различные оттенки в зависимости от круга поэтических идей. Если в стихотворении «Выхожу один я на дорогу» преобладает интимно-элегическое начало, то в «Думе» главным признаком, определяющим ее стилистическую и жанровую природу, является гражданская целенаправленность.

Стихотворение «Дума» (1838) по-разному было встречено современниками. С. Шевырев в «Москвитянине», в рецензии на первый сборник Лермонтова, касаясь стихотворений «Дума», «И скучно и грустно», находил в них «выражение припадков какого-то странного недуга, омрачающего свет ясной мысли», и обвинял поэта в антихудожественности. Он писал: «Но поэт!... если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы танть их про себя и не поверять взыскательному свету. Вы даже обязаны тем, как художник, потому что такие произведения, нарушая гармонию чувств, совершенно противны миру прекрасного».⁸³

Совершенно иначе был понят и истолкован смысл «Думы» в передовых слоях русского общества. В стихотворении Лермонтова они видели гражданское мужество, призыв к деятельности. «Лермонтов, — писал Валериан Майков, — заклеил черную сторону нашего века своим бессмертным стихотворением „Дума“ и, может быть, ни одно из его стихотворений, за исключением „Пророка“, не произвело такого глубокого впечатления на читателей и не было встречено такою могущественною симпатией».⁸⁴

В. Г. Белинский на первый план выдвигал гражданскую направленность «Думы». В ней он видел «громовую силу бурного одушевления, исполинскую энергию благородного негодования и глубокой грусти». В «Думе» критик искал разгадку уныния, душевной апатии, внутренней опустошенности «нового поколения».⁸⁵

В современном литературоведении нет единой точки зрения на «Думу». В толковании В. Кирпотина она означала «возвращение на землю, суждение о действительности, выросшее в результате разочарования в романтизме, поэтическое изложение реалистических и сатирических взглядов на современное поэту общество».⁸⁶ Таким образом, «Дума» рассматривается исследователем в плане какого-то решительного поворота в мировоззрении поэта, отказа от прежнего взгляда на жизнь.

«Дума» составляет органическое звено в развитии мятежного, героического романтизма Лермонтова. Она принадлежит не только к числу его важнейших поэтических деклараций, но и является своего рода итоговым произведением, концентрацией определенного круга идей поэта, волновавших его в течение длительного времени:

И душно кажется на родине,
И сердцу тяжело, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

(1829, I, 65)

...Ищу спокойствия напрасно
Гоним повсюду мыслью одной.

⁸³ С. Шевырев. Стихотворения М. Лермонтова. «Москвитянин», 1841, ч. I, стр. 538—539.

⁸⁴ В. Майков. Критические опыты. СПб., 1891, стр. 549.

⁸⁵ В. Г. Белинский, т. IV, стр. 521—522.

⁸⁶ В. Кирпотин. «Неведомый избранник». В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. статей. Гослитиздат, М., 1941, стр. 6.

Гляжу назад — прошедшее ужасно;
Гляжу вперед — там нет души родной.
(1830, I, 133)

... Мой смех тяжел мне как свинец:
Он плод сердечной пустоты.⁸⁷
(1830, I, 164)

... Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской.
(1838, II, 109)

Мрачное ощущение душевной пустоты, скорбные образы прошлого, тревожные мысли о будущем — все один и тот же круг «черных дум», «проклятых» вопросов. Они касались не только Лермонтова, но и отражали тревоги времени, раздумье лучших людей, современников поэта. В. А. Мануйлов в «Монолог» видит «зерно» не только «Думы», но и «Героя нашего времени».⁸⁸

Настроения, выраженные в «Думе», были свойственны поколению 20—30-х годов.

«Я в нем хотел изобразить, — писал Пушкин о герое поэмы «Кавказский пленник», — это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века».⁸⁹ Аналогичные настроения встречаются и в лирике Пушкина этих лет:

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.⁹⁰

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.⁹¹

Д. В. Веневитинов в эти годы писал:

Когда б ты видел этот мир,
Где взор и вкус разочарован,
Где чувство стынет, ум окован.⁹²

... И жизнь постыла нам.
Ее загадка и завязка
Уже длинна, стара, скучна.⁹³

«Дума» свидетельствует о зрелости политического сознания поэта, о его мужественном взгляде на действительность. Это — страшный приговор современному поколению, от которого поэт не отгораживался. «„Дума“, — писал Б. М. Эйхенбаум, — не столько сатира, сколько элегия... Это откровенный разговор с современностью — не столько с врагами, сколько с друзьями, а иногда как будто и с самим собой».⁹⁴

Слова Лермонтова адресованы к людям, прозябающим в равнодушии и бездействии. В них обличаются гражданский индифферентизм, нравствен-

⁸⁷ Формула «горького смеха», отражающая сатирические тенденции в поэзии Лермонтова, встречается в «Стансах» (I, 155) и в «Сашке» (IV, 65).

⁸⁸ История русской литературы, т. VII, стр. 287.

⁸⁹ Пушкин, т. XIII, стр. 52.

⁹⁰ Там же, т. II, стр. 165.

⁹¹ Там же, т. III, стр. 104.

⁹² Д. В. Веневитинов. Избранное, стр. 57.

⁹³ Там же, стр. 56.

⁹⁴ Б. Эйхенбаум. Общественно-политические декларации Лермонтова. «Ученые записки ЛГУ», № 87, серия гуманитарных наук, Саратов, 1943, стр. 154.

ное прозябание, вялость и холодность души. В словах поэта много скорби, горечи, гнева:

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно. . .

. . . И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели. . .

. . . К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны,
И перед властью — презренные рабы. . .

(II, 113)

Стихи эти, действительно, «писаны кровью» и идут «из глубины оскорбленного духа» (Белинский) в горечи обиды от сознания того, что силы дремлют, что нет простора для деятельности, что жизнь проходит в ничтожных тревожениях, в мелочных, утомительных заботах повседневности. «Это стон человека, — писал по поводу «Думы» Белинский, — для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической смерти».⁹⁵

И в плане психологическом, и в плане стилистическом «Дума» стоит в одном ряду с стихотворением «И скучно и грустно», в котором Белинский видел «глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки», «потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни».⁹⁶

Стилистическая природа «Думы» и стихотворения «И скучно и грустно» определяется сложными переплетениями поэтической мысли. «Спокойствие, — говорит Лермонтов в «Герое нашего времени», — часто признак великой, хотя и скрытой силы» (VI, 600). В спокойных строках скрывается «буря», она как бы ушла в глубинные сферы сознания, подобно тому, как порой бывает обманчива поверхность реки, на дне которой ключом бьют бурные родники, или как вид угасающего костра, когда, казалось, тихо тлеют угольки, трепещут последние слабые лучи, а там, где-то в глубине бушует «скрытый огонь».

«Тайный холод» не в состоянии был погасить в душе поэта «огонь возвышенных страстей».

Личная тема у Лермонтова никогда не заглушалась какими-либо иными мотивами. Творческие усилия его всегда были сосредоточены на задаче выражения внутреннего мира поэта, по выражению Белинского, «внутреннего человека». О чем бы он ни писал, о ком бы он ни говорил, что бы он ни изображал — всюду чувствуется присутствие личности. Проблема объективного и субъективного решается не тем, говорит ли автор от первого лица, или от третьего, рассказывает ли он от своего имени, или же через посредника, рассказчика, повествователя. Ярким лиризмом окрашены все его произведения. Объективизация заключается в этом случае не в том, что автор перестает исследовать свое сердце, свой эмоциональный мир и обращает взор на окружающую среду, на внешний мир. Объективизация происходит здесь иным путем, все большим обогащением внутреннего мира, впечатлениями, наблюдениями внешнего мира, жизненным опытом. Последний помогает познать не только других людей, но и через них, в столкновении, с конфликтами с ними и самого себя.

На протяжении всего XIX в. русские поэты шли к гражданской теме разными путями, и путь к объективизации личных чувств и дум лежал не обязательно через преодоление лиризма. В выражении значительных социальных идей автор может оставаться в плену мелочных субъективных представлений. И, наоборот, через субъективно-личное он может возвы-

⁹⁵ В. Г. Белинский, т. IV, стр. 522.

⁹⁶ Там же, стр. 525.

шаться до самых значительных тем, достигать вершин гражданственности.

Вся поэзия Лермонтова пронизана глубоким лиризмом. Им определяется пафос его творчества, и в этом смысле лирика его субъективна. В то же время она не менее и объективна, потому что выраженные в ней чувства и мысли перестают быть только личными, приобретая силу и значимость всеобщности. «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, — писал Белинский в характеристике лирики Лермонтова, — говорит об общем — о человечестве, . . . И потому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает свою и видит в нем не только поэта, но и человека, брата своего по человечеству» (IV, 521).

Личная и общественная тема в творчестве Лермонтова неотделимы. Гражданские мотивы рождаются в недрах интимной лирики. Они становятся сугубо личными. Они в одинаковой степени выстраданы и так же, как и интимные стихотворения, «писаны кровью» сердца и идут «из глубины оскорбленного духа».

Лермонтов явился достойным преемником Пушкина. Поэзия его органически вырастает из недр пушкинской поэзии. В этом сказалась историческая преемственность. В то же время Лермонтов внес в литературное движение свое, ярко самобытное, лермонтовское начало, которому было суждено сыграть исключительно важную роль в последующем развитии национального самосознания. Объективное историко-литературное значение Лермонтова заключается не только в том, что он идейно обогатил русскую поэзию, вооружил ее критицизмом, но и в том, что он, опираясь на достижения своих предшественников, двигался по пути усовершенствования психологического анализа, познания внутреннего мира человека и создал предпосылки для последующего расцвета психологического направления русской литературы второй половины XIX в.

Одновременно с творчеством Лермонтова развивается поэтическое дарование Алексея Васильевича Кольцова (1809—1842). Являясь по-этом глубоко народным, он вместе с Лермонтовым ознаменовал начало нового этапа в развитии русской поэзии. «То были, — писал Герцен, — два мощных голоса, доносившиеся с противоположных сторон».¹

Творческая деятельность Кольцова — одно из самых ярких проявлений происходящей в 30-е годы демократизации писательских рядов, которая, как заметил Пушкин, должна иметь «важные последствия».²

По мысли Н. П. Огарева, «Кольцов — совершенно народ... Он заявил дремлющую силу немого множества перед образованным меньшинством...».³

Поэзия Кольцова, органически связанная с народным творчеством, несла в себе новые принципы художественного осмысления крестьянского труда и быта и абсолютно тождественные ее содержанию новые средства поэтического изображения.

Сосредотачиваясь на внутреннем мире простого крестьянина, Кольцов смог показать его душевный размах, его стремление к лучшему будущему. В этом отношении произведения Кольцова явились осуществлением тех мыслей, которые в 40-х годах будут высказаны Белинским: «А разве мужик — не человек? — Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? — Как что? — Его душа, ум, сердце, страсти, склонности — словом, все то же, что и в образованном человеке».⁴

Поставив в центр внимания жизнь крестьянства, Кольцов тем самым существенно расширил социальные границы художественно отображаемой действительности. Его творчество явилось новым и значительным шагом в движении русской поэзии по пути дальнейшего сближения с народом. Уже в первом собрании стихотворений Кольцова (1835 г.) открывается подлинный мир крестьянской жизни. «По крайней мере, — утверждал Белинский в своей статье о Кольцове, — до сих пор мы не имели никакого понятия об этом роде народной поэзии, и только Кольцов познакомил нас с ним» (I, 389).

И до Кольцова были поэты, писавшие о крестьянах. Еще в первые десятилетия XIX в. — симптом весьма примечательный — появляется ряд

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 224. (Оригинал на франц. языке).

² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 229.

³ Н. П. Огарев, Избранные произведения в 2-х томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1956, стр. 489—490.

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 300. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

так называемых крестьянских поэтов-самоучек (Ф. Слепушкин, Е. Алипанов, М. Суханов и др.), которых по установившейся традиции все еще продолжают сблизать с Кольцовым. Но в их стихах народность была, по определению Белинского, чисто декоративная (IV, 160). Рисунки идилические картины «сельского быта», они дальше перепевов книжной поэзии того времени не пошли.

Идейный и художественный рост Кольцова был непосредственно связан с передовыми течениями русской общественной мысли и литературы тех лет. Осваивая народно-песенные традиции и опираясь на поэтические достижения современников, Кольцов сумел приобрести свой собственный голос, свои приемы поэтического мастерства. Недаром, говоря о Кольцове как об оригинальном художнике слова и определяя место его среди поэтов 30-х — начала 40-х годов, Белинский утверждал, что «после имени Лермонтова самое блестящее поэтическое имя современной русской поэзии есть имя Кольцова» (IV, 179). Позже такую же высокую оценку Кольцову даст и Чернышевский. Характеризуя послепушкинский период в развитии русской поэзии, он писал: «Явились Кольцов и Лермонтов. Все прежние знаменитости померкли перед этими новыми».⁵

Первые поэтические опыты Кольцова носят еще ученический характер. Но, начав свой творческий путь с подражаний сентиментально-романтической поэзии, Кольцов, однако, не остановился на этом ученическом, подготавливательном периоде. Уже в его ранних произведениях, несмотря на всю их разнотильность и даже значительную пестроту поэтических опытов и проб (от любовных элегий, эпикурейских посланий, альбомных записей и акrostихов до романтических стихотворений и баллад типа «Рыцарь» или «Видение наяды»), заметно проступает стремление к показу реальной жизни. В «Ночлеге чумаков» (1828), отправляясь от художественного опыта пушкинских «Цыган», Кольцов передает хорошо знакомую ему реальную обстановку ночлега в степи у костра:

Чумак раздетый, бородатый,
Поджавшись на ногах, сидит
И кашу с салом кипятит.⁶

Вольнолюбивые произведения Пушкина углубляют в Кольцове те настроения неудовлетворенности действительностью, которые обнаруживаются в его творчестве уже в конце 20-х годов. Кольцову, по-видимому, особенно запали в душу гневные речи Алеко из пушкинских «Цыган» с резкой критикой современного ему общественного строя. Об этом свидетельствуют такие строки в одном из вариантов его стихотворения «Ночлег чумаков»:

Там, други, не живет веселье,
Где роскошь, золото, безделье.
Где много слов про наслажденье,
Там для него душа мертва,
Как на сухой степи трава.⁷

Кроме Пушкина, на молодого поэта оказывают воздействие и такие поэты, как Дельвиг, Вяземский, Федор Глинка. Напомним о высокой оценке Кольцовым личности и поэтической деятельности Д. В. Веневитинова. В своем восьмистишии, посвященном Веневитинову (1830), Кольцов выразил горячее сочувствие юному поэту в его затаенной тоске по «хорошему» и «высокому». Близок Кольцову и Рылеев. Строки сти-

⁵ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 181.

⁶ А. В. Кольцов, Сочинения в двух томах, т. I, Изд. «Советская Россия», М., 1961, стр. 67. (В дальнейшем цитируется это издание).

⁷ А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, СПб., 1909, стр. 341.

хотворения Кольцова «Земное счастье» (1830) окрашены в те гражданско-патриотические тона, которые были свойственны «Думам» Рылеева. Даже сам характер обличения социальных несправедливостей, не говоря уже о прямом использовании интонаций, ритмики и словоупотребления рылеевской поэзии, заставляет вспомнить некоторые стихи из думы «Воынский».

Пафос рылеевского творчества нашел несомненный отклик в ранних кольцовских стихотворениях. И все же в замечательных постижениях Кольцовым поэтической культуры определяющая роль принадлежит Пушкину.

Произведения Пушкина стали для Кольцова непревзойденным образцом художественного совершенства, вводя его «в беспредельный мир красоты и чувства».⁸

Влечение молодого Кольцова к пушкинской поэзии, к глубоко выраженной в ней «внутренней красоте человека и лелеющей душу гуманности» (VII, 339) хорошо проявилось в стихотворении «Соловей» (1831). Воспроизведением в этом романсе не только темы, но и звуковой стороны и общего стиливого и метрического строя пушкинского стихотворения «Соловей и роза», Кольцов хотел, по-видимому, подчеркнуть свою творческую близость к любимому поэту. Однако в этой поэтической созвучности уже обнаруживается тот собственно кольцовский задушевный лиризм, та особая музыкальность, которая будет характерна для зрелого мастерства поэта. Неудивительно, что стихотворение «Соловей» было положено на музыку А. Глазуновым, Н. Римским-Корсаковым, А. Рубинштейном, А. Гурилевым и многими другими композиторами. В. В. Стасов причислял его к «поразительным по красоте и поэтичности» романсам.⁹

Освоение пушкинской поэзии помогает Кольцову более серьезно и самостоятельно работать над поэтическим языком, над стилем своих произведений. Избавляясь от романсовой фразеологии, элегических формул, которыми наполнялись его ранние стихотворения («Я был у ней», «Приди ко мне», 1829; «На что ты, сердце нежное...», 1830, и др.), Кольцов стремится к простоте и ясности поэтической речи. С опытами воспроизведения живого разговорного языка мы встречаемся уже в стихотворении «Путник» (1828):

Плетусь к ночлегу, на своей
Клячонке тощей и усталой...

Тот же простой, житейский язык характерен и для стихотворения «Повесть моей любви» (1829):

По полям с лошаdkою
Один горе мыkивал...
Я в Воронеж ежживал
За харчами, деньгами...

2

Вершиной творческих достижений Кольцова являются созданные им песни. Стихотворения, написанные в манере «русских песен», были любимым жанром еще в XVIII столетии, более значительный расцвет их относится к первой трети XIX в. В это время печатаются и входят в массовый песенный репертуар произведения Дельвига, Мерзлякова, Н. Ибрагимова, Шаликова, Глебова, Цыганова, Ободовского, Александра Корсака и др. Работая над своими стихотворениями, эти поэты охотно обращались к народному творчеству. Знакомство с поэзией народа помогало им расширить тематику стихов, использовать приемы и изобразительные

⁸ А. В. Кольцов, Сочинения, т. II, стр. 58.

⁹ В. В. Стасов. Избранные статьи о музыке. Музгиз, М., 1949, стр. 190.

средства фольклора. В их стихах содержатся характерные для народной поэзии эпитеты («свету белого», «ясны оченьки», «ретиво сердце», «горючи слезы», «лазоревы цветы»), психологические параллелизмы и отрицательные сравнения («Не осенний мелкий дождичек...», «Ах, не звездочка сияет...»), слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами («ноченька», «долинушка», «песочек», «травушка», «кукушечка» и др.). Из народного песенного творчества берется ими и такой прием фольклорной поэтики, как традиционные обращения к соловью («Соловей мой, соловей...»), к ночи («Ах ты, ночь ли, ноченька...»), к траве («Что ты рано, травушка...»), к роще («Ах ты, рощица!...»), к молодости, к девушке и т. п. В произведениях этих поэтов мы встречаем и присущие народным песням повторения слов, и дактилические рифмы, и чередование коротких строк с длинными, что расширяло строфические возможности и усиливало мелодику стиха.

Мерзляков, Дельви́г, Цыганов и другие ближайшие предшественники Кольцова сыграли несомненную и положительную роль в развитии жанра книжной русской песни. По сравнению с поэтами-сентименталистами конца XVIII в. они достигли более существенных результатов и в передаче душевных переживаний героя, и в освоении стилистических, интонационных и ритмических особенностей устной народной поэзии. Но при всем том в творчестве даже видных мастеров русской песни народно-песенные традиции проявлялись главным образом во внешнем заимствовании уже разработанных в фольклоре мотивов, образов, стилистических оборотов и других поэтических средств. И это не могло не приводить к искусственности, которая чувствуется в самом языке их песен.

Авторов указанных произведений мало интересовала конкретная, реальная бытовая обстановка. Чуждаясь прозы народной трудовой жизни, они говорили «только о чувствах, и чувствах преимущественно нежных и грустных».¹⁰

В противоположность своим предшественникам, исключительное проникновение в самые глубины народного духа и народной психологии позволило Кольцову раскрыть в своих песнях «все хорошее и прекрасное, что, как зародыш, как возможность живет в природе русского селянина» (IX, 533).

Ярким проявлением подлинной народности в творчестве Кольцова явились его песни, рисующие картины земледельческого труда. Новаторство поэта сказалось здесь прежде всего в его умении выразить народную точку зрения на труд как на источник жизни, духовного величия, радости:

Весело на пашне...
Весело я лажу
Борону и соху...
Весело гляжу я
На гумно, на скирды.
(«Песня пахаря», 1831)

Отсюда и упоение трудом, которое так чувствуется в кольцовских стихах, описывающих уборку урожая:

Люди семьями
Принялися жать,
Косить под корень
Рожь высокою...
От возов всю ночь
Скряпит музыка.
(1835)

¹⁰ Русские песни XIX века. Составил И. Н. Розанов. ГИХЛ, М., 1944, стр. 97.

Этим же определяется физическая и нравственная красота, какой овеяны герои Кольцова:

У меня ль плечо —
Шире дедова;
Грудь высокая —
Моей матушки.
На лице моем
Кровь отцовская
В молоке зажгла
Зорю красную.

(«Косарь», 1836)

В силе, ловкости, в трудовом размахе кольцовского молодца («Раззудись, плечо! Размахнись рука!..») раскрывается та «поэзия труда», в которой Глеб Успенский видел одну из самых характерных особенностей творчества Кольцова.¹¹

В разработке этой важнейшей темы Кольцов неповторим. Его стихи о труде являются, по образному выражению Белинского, «задушевыми песнями великого таланта». Восхищаясь своеобразием художественного мастерства поэта, Белинский писал о стихотворении «Косарь»: «Какая бесконечность, смелость, широкость, какое русское разгулье и какая поэтическая красота в этих образах!» (IV, 159).

Именно с трудом человека Кольцов связывает понятие этического и прекрасного, открывая тем самым существенные стороны народной жизни. Следует отметить при этом, что уже в самом труде, воспетом Кольцовым, труде как таковом, заложены те возможности, которые помогали наглядно представить непревзойденное трудолюбие крестьянина, освобожденного, по словам Чернышевского, «от стеснений и опеки».¹² Не даром, говоря о значении кольцовских традиций, Салтыков-Щедрин утверждал, что достаточно прочесть «Косаря», чтобы «вполне убедиться, как живо и до сих пор влияние Кольцова на нашу литературу».¹³

Новаторство Кольцова явственно обнаруживается и в тех его песнях, в которых повествуется о тяжелых жизненных условиях крестьянина. Поэт сумел сказать о бедняке с такой душевной скорбью, с таким сочувствием, как никто из его предшественников. Больше того, в ряде кольцовских стихов на эту тему уже намечаются те тенденции, которые позже будут характерны для поэтов-демократов 60-х годов. Особенно примечательны в этом отношении песни Кольцова «Горькая доля» (1837), «Раздумья селянина» (1837), «Перепутье» (1840), «Доля бедняка» (1841) и др. Лирический голос поэта, согретый теплым и искренним сочувствием к обездоленному человеку, слышится в стихотворении «Деревенская беда» (1838), заканчивающемся выразительными строками:

С той поры я с горем-нуждою
По чужим углам скитаюся,
За дневной кусок работаю,
Кровным потом умываюся...

Жизненной правдой проникнуто признание разорившегося крестьянина во «Второй песне Лихача Кудрявича» (1837):

К старикам на сходку
Выйти приневолят...
Тихомолком станешь
За чужие плечи...

¹¹ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 39.

¹² «Литературное наследство», т. 3, М., 1932, стр. 90.

¹³ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1937, стр. 38.

Вместе с тем бедняк в кольцовских песнях не только жалуется и сетует на свою горькую судьбу. Он умеет бросить ей и дерзкий вызов, выйти на борьбу с ней:

... пред бедой
За себя постоять,
Под грозой роковой
Назад шагу не дать...
(«Путь», 1839)

Герой Кольцова, являясь выразителем существеннейших черт русского характера, терпелив, стоек, отважен, смел, и если его постигла беда, то ему, по мысли Белинского, свойственно не расплываться в грусти, не падать «под бременем самого отчаяния, ... а если уже пасть, то спокойно, с полным сознанием своего падения, не прибегая к ложным утешениям, не ища спасения в том, чего не нужно было ему в его лучшие дни» (IX, 533). Вот почему при упоминании во многих кольцовских стихах самой грозной, неустрашимой беды, основной тон их глубоко оптимистический, жизнеутверждающий:

И чтоб с горем, в пиру,
Быть с веселым лицом;
На погибель идти —
Песни петь соловьем!

Самые тяжелые жизненные обстоятельства не могут сломить кольцовского бедняка. Он смело идет навстречу любым невзгодам:

Горе мыкать, жизнью тешиться,
С злою долей переведаться...
(«Изнамена суженой», 1838)

Тема воли — одна из исконных тем народной поэзии — заняла видное место и в творчестве Кольцова. Мотивы неудержимой «Воли вольной», ярко выраженной тоски по ней слышатся в песне Кольцова «Стенька Разин» (1838). И по своему внутреннему пафосу, и по образности, и по словарю она находится в органической связи с песенным разинским фольклором. Здесь и обращение удалого молодца к вскормившей и спившей его «Волге-матушке», здесь и соответствующая бурной, «разгулявшейся» «непогодушке» размашистая удаля вольнолюбивого героя:

Забушуй же, непогодушка,
Разгуляйся, Волга-матушка!
Ты возьми мою кручинушку,
Размечи волной по бережку...

Уже сам выбор темы Разина до известной степени характеризует и общественные, и эстетические взгляды Кольцова.

По мнению Щедрина, в том и заслуга Кольцова, что он сумел раскрыть в русском бесправном крестьянстве глубоко осознающего свое достоинство человека, подметить то «жгучее чувство личности», которое «разрывает все внешние преграды и, как вышедшая из берегов река, потопляет, разрушает и уносит за собой все встречающееся на пути».¹⁴

Изображая народ с «затаенной мыслью о воле»,¹⁵ Кольцов верит, что лучшая доля людей труда только «До поры, до время, Камнем в воду

¹⁴ Там же, стр. 33.

¹⁵ Н. П. О г а р е в, Избранные произведения, т. 2, стр. 489.

пала». Причем важно то, что эти надежды приобретают в стихах поэта определенный и далеко идущий смысл:

Поднимись — что силы
Размахни крылами:
Может, наша радость
Живет за горами.

(«В непогоду
ветер...», 1839)

Требованием вольной, широкой «Жизни другой» проникнуты строки известной кольцовской песни «Так и рвется душа...» (1840). Горячее стремление к воле Кольцов вкладывает в романтическую «Думу сокола» (1840), где возвышенная мечта о свободе самого поэта сливается с освободительными чаяниями закрепощенных масс. Вопрос Кольцова, уж не заказаны ль плененному соколу пути к счастью, звучит в «Думе» не примирением, а вызовом угнетателям народа:

Иль у сокола
Крылья связаны,
Иль пути ему
Все заказаны?

Неудивительно, что «Дума сокола» была принята многими и многими поколениями передовых людей как песня, призывающая к борьбе за достойную человека жизнь. Примечателен также и тот широкий отклик, какой получили стихи этой песни в художественной литературе: в произведениях И. С. Тургенева, И. С. Никитина, Л. Н. Трефолева, Ф. В. Гладкова и др. Правда, в ряде своих песен Кольцов говорит только о пробуждавшихся в народе порывах к лучшей доле, причем часто в общей и достаточно отвлеченной форме:

Но я знаю, на что
Трав волшебных ишу;
Но я знаю, о чем
Сам с собою грущу...

(«... Много есть
у меня...», 1840)

В некоторых песнях поэта проступают и черты известной ограниченности, свойственной сознанию патриархального крестьянства. Но — и это самое главное — при всех сомнениях и достаточно сложных идейно-политических исканиях Кольцова в лучших его стихах выражается довольно смелый протест против современной ему «грязной» и «грубой» действительности. Поднимаясь до понятия необходимости борьбы с нею,¹⁶ поэт призывает в «Послании», посвященном Белинскому (1839), восстать во имя «торжества» «новой мысли», разума и чести.

Можно без преувеличения сказать, что в то время никто, после Лермонтова, не выразил с такой художественной силой ненависть к крепостничеству, как Кольцов. Даже слезы, сжигающие, ядовитые слезы гнева, отчаяния, тоски, роднят здесь Кольцова с Лермонтовым. Выступая против жизни, основанной на несправии и рабстве, Кольцов заявляет:

Если б силу бог дал —
Я разбил бы тебя!

(«Расчет с жизнью», 1840)

Высоким гражданским пафосом, глубокой скорбью, вызванной смертью Пушкина, окрашено кольцовское стихотворение «Лес» (1837). Это в самом широком смысле слова политическое выступление смело может быть по-

¹⁶ Ср.: Письмо Кольцова к Белинскому от 25 марта 1841 г. В кн.: А. В. Кольцов, Сочинения, т. II, стр. 189.

ставлено рядом с такими обличительными произведениями русской литературы, как лермонтовское «Смерть поэта». Достаточно вспомнить имеющиеся в кольцовских стихах сравнения тех сумрачных лет с «Осенью черной» и «Ночью безмолвной» или вчитаться, например, в такую строфу:

Одичал, замолк...
Только в непогодь
Воешь жалобу
На безвременье, —

чтобы почувствовать всю смелость вызова официальной правительственной России. Примечательна по своей точности характеристика и тех низких интриг, которые явились непосредственным поводом гибели великого поэта:

Сняли голову —
Не большой горой,
А соломинкой...

3

Особого внимания заслуживают в творчестве Кольцова семейно-бытовые песни. В них с огромной искренностью раскрыт внутренний мир простой русской женщины, правдиво передана женская доля в патриархальной крестьянской среде. Реалистический показ семейных отношений определил собой и художественные особенности этих кольцовских песен, их тесную связь с народным поэтическим творчеством, в частности, с семейно-бытовой народной лирикой. С особенной силой эта связь проявилась в разработке Кольцовым одной из исконных тем народно-песенной поэзии, темы подневольной жизни с «постылым» мужем. В кольцовских песнях воспроизводится подлинно трагический образ молодой крестьянки, выданной замуж против ее воли. Традиционному изречению «поживется-слюбится», она дает свою оценку:

Хорошо, состарившись,
Рассуждать, советовать,
И с собою молодость
Без расчета сравнивать!

(«Без ума, без
разума...», 1839)

Столь же глубоко волнующая, как писал Белинский, «раздирающая душу жалоба нежной женской души, осужденной на безвыходное страдание» (IX, 535), слышится в песне «Ах, зачем меня...» (1838):

Не расти траве
После осени;
Не цвести цветам
Зимой по снегу!

Для семейно-бытовых песен Кольцова характерны их общественная направленность. Выражая высокие идеалы народной морали, уважение к женщине, они содержали в себе требование духовного раскрепощения человека. Жажда любви, независимости, воли особенно ярко проявилась в песне «Бегство» (1838), в которой право на взаимную любовь, на личное счастье соединялось с освободительными стремлениями закрепощенного народа:

Там всего у нас довольно:
Есть где будет отдохнуть,
От боярина сокроют,
Хату новую дадут.

Любовная лирика Кольцова — это поэзия земной радости, восторженного преклонения перед человеческой духовной и физической красотой. Восхищение любимой вызывает и замечательные по своей художественности сравнения:

Пусть пылает лицо
Как по утру заря...

Как весна, хороша
Ты, невеста моя!

(«Последний
поцелуй», 1838)

Удивительно красивое и светлое чувство воспето Кольцовым. Герои его песен любят от всего сердца. Но в отличие от многих своих предшественников Кольцов говорит в своих песнях и о всей трудности семейной жизни задавленных нуждой крестьян. Отсюда горькое признание бедняка, взявшего на себя заботу о дорогом ему человеке:

«Знать, на горе горемышное
Так сжились мы, так слюбились».

(«Не на радость,
не на счастье»... , 1840)

И все же даже в самые трудные дни большая любовь освещает жизнь обездоленных людей, придает им силы в борьбе с суровой бедностью. Кольцовскому бобылю не страшна

Доля нелюдская,
Когда его любит
Она, молодая!

(«В поле ветер
веет...», 1838)

С любимым человеком ему и «При бездолье — Горе — не горе!» («Дуют ветры...», 1840). Не случайно сборник стихов Кольцова Чернышевский назвал книгой «Любви чистой», книгой, в которой «любовь — источник силы и деятельности».¹⁷

Любовные песни Кольцова выделяются и своим особым задушевым лиризмом, глубокой искренностью и подчас изумительным по жизненности воспроизведением интимных человеческих чувств. Такие произведения поэта, как «Пора любви» (1837), «Грусть девушки» (1840), «Разлука» (1840), «Не скажу никому...» (1840) и др., были подлинно новым словом в любовной лирике тех лет. К этому необходимо добавить, что, воспевая душевную красоту людей из народа, красоту, поруганную и оскорбленную в крепостническом обществе, Кольцов смог стать тем самым, истинным выразителем освободительных идей своего времени.

4

Народность поэзии Кольцова находит выражение не только в правдивом показе действительной жизни, но и в разработке художественных средств. Песни Кольцова, писал Белинский, «представляют собой изумительное богатство самых роскошных, самых оригинальных образов в высшей степени русской поэзии. С этой стороны, язык его столько же удивителен, сколько и неподражаем» (IX, 536).

Одним из ярких проявлений мастерства Кольцова следует признать его умение драматизировать лирическую тему, отображать оттенки и нюансы душевных движений. Глубоко проникая в народные характеры, поэт по-

¹⁷ Литературное наследие Н. Г. Чернышевского, т. 1. Гослитиздат, М.—Л., 1928, стр. 681.

казывает чувства, переживания простых людей через их внешние признаки (лицо, движения, интонацию, жест), что вносит в русскую поэзию новые и более совершенные средства словесного искусства. Таково, например, изображение душевного состояния девушки во время расставания ее с возлюбленным в песне «Разлука».

Разрабатывая эту тему, Кольцов с удивительной зоркостью, точностью, сжатостью и вместе с предельной полнотой сумел передать глубокую взволнованность девушки:

Вмиг огнем лицо все вспыхнуло,
Белым снегом перекрылося...

Сердечное терзание ее сказалось и в самой прерывистости речи («Не ходи, постой! дай время мне...»), и в недосказанности («На тебя, на ясна сокола...»), и в зримом раскрытии душевного ее горя («Заялся дух — слово замерло...»).

С тем же мастерством раскрытия человеческого переживания мы встречаемся и в таком произведении Кольцова, как «Ночь». Все, что свидетельствует о душевных страданиях женщины, зависимой от старого мужа, уместается здесь всего в четырех стихах:

Не смотря в лицо,
Она пела мне,
Как ревнивый муж,
Бил жену свою.

Но каким нужно было быть пронизательным художником слова, чтобы тонким, едва уловимым штрихом передать скрытую сердечную боль женщины («Не смотря в лицо...») или в заключительной строфе того же произведения одним лишь подразумеваемым жестом душевно потрясенного человека показать его внезапное умопомешательство:

На полу один
Весь в крови лежит,
А другой — смотри —
Вон в саду стоит!

Это умение поэта так проникновенно изображать душевные переживания глубоко понял Белинский, который писал Боткину: «Каковы последние-то стихотворения Кольцова — а? Экой черт — коли размахнется — так посторонись — ушибет. А „Ночь“? Да это просто — и слов нету!» (26 декабря 1840 г.; XI, 583—584).

Мастерство поэта проявляется в ряде песен и в предельно сжатых портретных зарисовках. Так, в глубоко интимной лирической песне «Не шуми ты, рожь...», вспоминая о любимой «душе-девице», Кольцов сосредотачивает внимание только на ее глазах:

Сладко было мне
Глядеть в очи ей,
В очи, полные
Полюбовных дум!

И, тем не менее, перед нами отчетливо возникает волнующий образ, исполненный большой внутренней красоты. В потоке нахлынувших воспоминаний, мыслей, дум поэт находит то существенное, основное, что особенно запечатлелось, что стало наиболее дорогим.

Не дается обычного портрета и в песне «Пора любви»:

Стоит она, задумалась,
Дыханьем чар овевая...

Но мы хорошо представляем молодость, красоту девушки через внешнее проявление ее душевного движения:

Грудь белая волнуется,
Что реченька глубокая...

Самобытность Кольцова проступает и в разработке лирико-драматических композиций. В этом отношении примечательна песня «Хуторок». Открывается стихотворение картиной шумящего леса, реки и хуторка; во второй строфе приводится пение соловья и сливающаяся с этим пением жизнь молодой вдовы. В конце произведения — снова хуторочек, заброшенность которого и гибель героини оттеняется тем, что

Лишь один соловей
Громко песни поет...

Характерно при этом, что, умалчивая о кровавой развязке, происшедшей в ту бурную «ночь-полуночь», Кольцов в то же время дает ясное представление о ней, предельно лаконично рисуя душевное состояние молодца:

Не стерпел удалой,
Загорелась душа!
И — как глазом моргнуть —
Растворилась изба...

Художественное своеобразие Кольцова с особенной силой обнаруживается в его пейзажной живописи. В его стихотворениях природа неотделима от людей и от их труда, от повседневных человеческих забот, радостей, печалей и дум. По словам Салтыкова-Щедрина, тем и «велик Кольцов, тем и могуч талант его, что он никогда не привязывается к природе для природы, а везде видит человека над нею парящего».¹⁸

Созданные Кольцовым картины родной земли свежи и новы. «Красавица зорька В небе загорелась» («Песня пахаря»), а зреющая рожь «Дню веселому улыбается» («Урожай»). В стихотворении «Что ты спишь, мужичок?...» Кольцов находит неповторимые краски для описания поздней осени:

Ведь уж осень на двор
Через прясло глядит

и русской деревенской зимы:

Вслед за нею зима
В теплой шубе идет,
Путь снежком порошит,
Под санями хрустит.

Кольцов умеет по-своему сказать и о привольной русской степи. Читая стихотворение «Косарь», кажется, видишь всю ее бескрайнюю ширь, дышишь запахом ее трав и цветов. Для кольцовского косаря она не только просторна, но и как-то по-особенному радостна и светла:

Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь.
Пораскинулась...

В стихотворении «Урожай» медленно надвигающаяся туча темнеет, растет, «ополчается громом, бурюю, огнем, молнией», и тут же, как бы после минутного затишья, она

Ополчилась —
И расширилась,
И ударила,
И пролилась,
Слезой крупною...

¹⁸ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, стр. 30.

В этой строфе, состоявшей почти из одних глаголов, самый ритм и подбор звуков (прежде всего звонких согласных «р» и «л») немало способствуют изображению мощных раскатов грома и хлынувшего дождя. Особенно большую динамичность, широту, силу придает глаголам, стоящий перед ними звук «и».

Художественно зримо описана и созревающая рожь. Окрашенный в цвет ее ветерок

Плывет-лоснится,
Золотой волной
Разбегается...

Столь же выразительно говорится и о летнем знойном дне:

Рожь зернистая
Дремит колосом
Почти до земли.

Одной из самых характерных черт пейзажной живописи Кольцова является слияние ее в одно целое с душевными переживаниями человека. В этом легко убедиться на примере стихотворения «Что ты спишь, мужичок?», в котором образу разорившегося крестьянина («А теперь под окном Ты с нуждою сидишь...») соответствует и сама зарисовка побитого ветром нескошенного хлеба:

А в полях, сиротой,
Хлеб нескошен стоит.
Ветер точит зерно!

Нужно было иметь чрезвычайную восприимчивость к горькой жизни крестьянина, чтобы так участливо взглянуть на эту одинокую полоску ржи, чтобы до боли сердечной прочувствовать его бедственное положение, всю его обездоленность, нищету.

Столь же глубокое воплощение в пейзаже находит и любовная тема. Это прежде всего относится к песням «Разлука», «Не весна тогда...», «Дуют ветры...», «Молодая жница» и особенно к такому стихотворению, как «Пора любви», где душевное состояние девушки гармонически сочетается с весенним пробуждением степи. Здесь встречаемся мы с той же свойственной Кольцову выразительностью речи:

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими —
Певучими полным-полна...

А рядом с этими чисто живописными деталями образ задумавшейся девушки, овеянной дыханием весны, захваченной ее звонкими птичьими голосами:

Запала в грудь любовь-тоска,
Нейдет с души тяжелый вздох.

Особенно замечательна картина природы в стихотворении «Лес». В развернутых Кольцовым картинах каждая деталь отличается смысловой выразительностью: описание покоя, увядания, смерти и наряду с этим изображение жизни, движения, борьбы одинаково ярки и неповторимы. Мы ясно ощущаем всю свежесть поэтических красок Кольцова: лес «почернел... одичал, замолк», «зеленый шлем Буйный вихрь сорвал... Плащ упал к ногам и рассыпался», буря «распахнет... тучу черную», «всплачется лешим, ведьмою».

Живописность сочетается в этих стихах с не менее превосходным звуковым оформлением картин. В седьмой, например, строфе, заметно окрашенной мягким плавным звуком «л», кольцовский лиризм проявился в таких музыкальных выражениях:

У тебя ль, было,
В ночь безмолвную
Заливная песнь
Соловьиная?...

Это лес в дни весенней тишины. Но вот он же — во время бури:

Закружит она,
Разыграется...
Дрогнет грудь твою,
Зашатаешься;
Встрепенувшись,
Разбушуешься...

Кипение его исполинских сил громко звучит и в обращении к буре:

И ты молвишь ей
Шумным голосом:
«Вороти назад!
Держи окол!».

Примечательна здесь и выразительность глаголов, в которых заключена огромная сила экспрессии.

Одной из особенностей поэтического мастерства Кольцова является точность, конкретность, почти зрительная осязаемость изображения, при исключительной краткости, лаконичности художественных средств. Сливая свои стихи с народно-песенной речью, поэт выработал свой, отвечающий теме стиль, свою образность, нашел свой особый голос. По утверждению Белинского, Кольцову присуща именно та самобытность «в изобретении, а следовательно, и в форме», которая была «возможна только при верности» художника слова «действительности и истине» (IX, 535). Сосредоточиваясь на отборе изобразительных средств, Кольцов добивается наиболее свежих и точных слов (в смысле передачи определенного психологического состояния), сравнений и метафор, родственных самому духу народно-песенного творчества. Эта особенность реалистической поэтики Кольцова дает себя со всей силой знать в песне «Доля бедняка», где поэт сумел просто и вместе с тем совершенно по-новому передать скрытую от взоров людей всю остроту переживаний крестьянина-бобыля, осознающего свое имущественное неравенство:

Из души ль, порой,
Радость вырвется —
Злой насмешкою
Вмиг отравится.

Вот почему и те элементы поэтической речи, которые непосредственно идут из народных песен («И сидишь, глядишь, Улыбаючись; А в душе клянешь Долю горькую!»), у поэта естественны и художественно оправданы.

Большой образностью отличаются в стихах Кольцова и столь свойственные народно-песенному стилю слова-синонимы («Разрядись, уберись», «С радости-веселья»), тавтологические выражения («Загорись, разгорись», «Распаяй, растопи», «Ты прости-прощай») и сравнения («Хмелем кудри вьются», «Медом речи льются»). Собственно кольцовский голос, подняв-

ший язык народной песни на замечательную высоту, с особенной яркостью и силой проявляется в таких, например, сравнениях;

Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела.

(«Горькая доля»)

Грудь белая волнуется,
Что реченька глубокая...

(«Пора любви»)

Неповторимым кольцовским своеобразием отмечены и такие стихи:

Что пред ней ты, утро майское,
Ты, дуброва-мать зеленая,
Степь-трава — парча шелковая,
Заря-вечер, ночь-волшебница!

(«Разлука»)

То же можно сказать и о кольцовских эпитетах. Во многих из них живая и яркая картина. Чтобы убедиться в этом достаточно вспомнить изобразительное определение поэтом творчества Пушкина:

В ночь безмолвную
Заливная песнь
Соловьиная.

(«Лес»)

Перечитывая эти стихи, мы сразу же представляем то время, когда, по воспоминаниям Герцена, в черной николаевской ночи «только звонкая и широкая песнь Пушкина... продолжала эпоху прошлую, наполнила своими мужественными звуками настоящее и посылала свой голос в далекое будущее».¹⁹

Даже самые, казалось бы, не бросающиеся в глаза определения приобретают в разработке Кольцова глубокую проникновенность и значительность:

Вмиг огнем лицо все вспыхнуло,
Белым снегом перекрылося...

(«Разлука»)

Такой же точностью отличаются эпитеты в кольцовской «Песне пахаря». Традиционно-песенные выражения не только естественно входят в состав ее поэтического языка, но и наполняются новым, образным и конкретным содержанием. В этом отношении особенно примечательны воспроизведенные в ней народные представления о земле как о любящей, нежной матери, которая в своей «святой колыбели» заботливо вырастит посеянное «зернышко»:

Его вспоит, вскормит
Мать-земля сырая...

Замечательное мастерство мы видим и в инструментовке, мелодике, метрике и ритмике кольцовских стихов. Широко применяемые Кольцовым пятисложник и трехстопный ямб с дактилистическими окончаниями, внутренние рифмы, повторы и аллитерации придают его стихам отмеченную уже выше смысловую выразительность и музыкальность. И когда вчитываешься, например, в песню «Не шуми ты, рожь...», то ясно видишь,

¹⁹ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, стр. 214—215.

что даже самый размер ее очень подходит к тому горестному настроению, которым исполнено это стихотворение:

Тяжелей горы,
Темней полночи
Легла на сердце
Дума черная!

Простота художественной формы, повторение и аллитерации на «п», «с» («Очи, полные Полюбовных дум! И те ясные Очи стухнули, Спит могильным сном...») внесли в стихи Кольцова грустную окраску, усилили их взволнованность, задушевность.

Не менее выразительна и такая кольцовская песня, как «Последний поцелуй». В ее инструментовке обращают на себя внимание первая и вторая строки, где хорошо слышатся звуки «д», «п» («поцелуй, приглубь, приласкай»), третья и четвертая — с выделяющимся в них звуком «р» («Еще раз, поскорей, поцелуй горячий»). Обнаруживаются также повторения слов и внутренние рифмы («Не тоскуй, не горюй», «Из очей слез не лей»). Все это способствует эмоциональности и той ее музыкальности, которую так высоко оценил М. Балакирев и другие русские композиторы. По отзывам Ц. А. Кюи, этот романс представляет совершеннейший образец слияния музыки с текстом в одно гармоническое целое.²⁰ Своеобразие песен Кольцова и в характерном для них сочетании разговорных и песенных интонаций, что позволяет поэту говорить не только на поэтическом языке народа, но и от лица народа:

Сяду я за стол —
Да подумаю:
Как на свете жить
Одинокому?

(«Раздумье
селянина»)

Загрустила, запечалилась
Моя буйная головушка...

(«Тоска по воле»)

Кольцовским стихам свойственны и прямые обращения к лицу или предмету: «Не шуми ты, рожь!...», «Что, дремучий лес, Приздумался...», «Ты прости-прощай, Сыр-дремучий бор...». Эта форма сближает песни Кольцова с поэтикой народных песен, содействует доходчивости, а в ряде случаев создает впечатление живого участия автора в судьбах людей:

Что ты ходишь с нуждой
По чужим по людям?
Веруй силам души
Да могучим плечам.

(«Товарищу»)

Встань, проснись, подымись,
На себя погляди...

(«Что ты спишь,
мужичок?»)

Пользуется Кольцов и диалогической речью, которая чаще всего дается в воспоминаниях самих героев. Такое построение во много раз повышает эмоциональность стиха, усиливает драматизацию повествования («Говорил мне друг, прощаючись...», «Разлука», «Два прощания»).

²⁰ Ц. А. Кюи. Русский романс. Очерк его развития. СПб., 1896, стр. 60—68.

Глубоко оригинальны зачины кольцовских песен. Поэт сразу же вводит читателя в мир переживаний своих героев, их действий, поступков:

Отчего, скажи,
Мой любимый серп,
Почернел ты весь. . .
(«Грусть девушки»)

Кольцов обогатил нашу поэзию простой русской народной речью. Избегая каких-либо нарочитых «художественных украшений», он вносит в свои стихи обычные слова, взятые из живого народного языка, придавая им особый поэтический колорит. По словам Белинского, в песни Кольцова «смело вошли и лапти, и рваные кафтаны, и всклокоченные бороды, и старые онучи — и вся эта грязь превратилась у него в чистое золото поэзии» (IX, 534).

Используя разговорную речь крестьян, Кольцов тщательно отбирает в ней самое типичное, что помогает ему ярче выражать чувства и мысли народа, правдиво показать жизнь крестьянской бедноты:

Кафтанишка рваный
На плечи натянешь,
Бороду вскосматишь,
Шапку нахлобучишь,
Тихомолком станешь
За чужие плечи. . .
(«Вторая песня
Лихача Кудрявича»)

Близость к живой разговорной речи крестьян и непосредственное обращение к народно-песенной поэтике проявляются у Кольцова и в чрезвычайно характерном для него влечении к уменьшительно-ласкательным словам, которые в наибольшей степени соответствуют народному стилю:

Пала грусть-тоска тяжелая
На кручинную головушку. . .
(«Имена суженой»)

Ты возьми мою кручинушку.
(«Стенька Разин»)

Типичны для песен Кольцова пословицы и поговорки. Многие из этих народных изречений настолько сливаются с собственным голосом поэта, что даже трудно бывает провести какую-либо грань, отделяющую их от авторского текста:

Без любви, без счастья
По миру скитаюсь:
Разойдусь с бедою —
С горем повстречаюсь!
(«Горькая доля»)

Причем ряд используемых Кольцовым афоризмов определяют основное содержание некоторых его произведений. Как велико было мастерство Кольцова в области разработки этого вида фольклора, можно судить по Первой и Второй песням Лихача Кудрявича. Осмысливая жизненную проблему счастья, поэт говорит:

С радости-веселья
Хмелем кудри вьются. . .
Не под шапку горе
Голове кудрявой!

Но такое «золотое время», когда «По щучью велению Все тебе готово», может быть только в желаниях, в мечте. В действительности же:

Век прожить — не поле
Пройти за сохою:
Кручину, что тучу,
Не уносит ветром.

Для бедняка, постоянно борющегося с нуждой,

Зла беда — не буря —
Горами качает;
Ходит невидимкой,
Губит без разбору.

5

Значение Кольцова в развитии русской поэзии определяется той нерасторжимой связью его с народом, которая, по мнению Белинского, нашла себе яркое выражение в художественном воспроизведении поэтом крестьянского быта и особенностей характера, склада мыслей и чувств простых русских людей. Именно эти важнейшие стороны кольцовского творчества, оказавшие наиболее плодотворное воздействие на русскую поэзию, содержали в себе существенные предпосылки и для выдвинутой Белинским конкретизации понятия такой проблемы, как народность. Указывая в раскрытии ее на бесконечные степени, Белинский писал: «Пушкин поэт народный, и Кольцов поэт народный». Однако «разница между ними заключается в объеме не одного таланта, но и самой народности». В поэтических творениях Пушкина отразилась вся Русь, «все разнообразие, вся многосторонность ее национального духа». Поэзия же Кольцова не всеобъемлюща. Тем не менее, в любом случае, разъяснял великий критик, «народность в поэте есть своего рода *гениальность*, не всегда в смысле глубины и многосторонности, но всегда в смысле оригинальности» (VIII, 570, 571).

Исходя из этих положений, Белинский и назвал Кольцова «гениальным талантом», который, подобно гению, «живет собственной жизнью» и отмечает свои творения печатью самобытности и оригинальности. «От гения же он отличается объемом своего содержания, которое у него бывает менее обще и более частно» (IX, 528).

На иной точке зрения в объяснении важности кольцовского художественного наследия стоял Вал. Майков.²¹ Правда, в ряде положений, выдвинутых им, содержались и верные замечания о Кольцове. Отмечая, например, умение Кольцова «возводить действительность в поэзию», он утверждал, что в лучших своих стихах и песнях, обладающих огромной жизненностью и силой, поэт высказал, хотя еще и в неопределенной форме, идеалы свободы и счастья. Майков подчеркивал также, что здоровой натуре Кольцова был чужд мистицизм, ибо «его природный ум» настойчиво противостоял абстрактным философским теориям.

И все же образ суждений Майкова о кольцовском творчестве был существенно иным, чем у Белинского.

Еще Плеханов, указывая на эти отличия, прямо подкрепил их выписками из статьи Майкова о Кольцове (1846): «В стихах Кольцова „Человек так слит с крестьянином, что... нельзя не почувствовать самой нежной любви к кафтану и лаптям“» и др. И за этим следует такое замечание

²¹ См.: Стихотворения Кольцова. В кн.: В. Н. Майков, Сочинения, т. I, Киев, 1901, стр. 1—99.

Плеханова: «...у Белинского та же мысль принимает революционный, а не филантропический характер».²²

Главным же недостатком, содержащимся в статьях Майкова о Кольцове, было то, что критик пытался оторвать кольцовскую поэзию от русского народа. Исходя из присущих ему космополитических трактовок вопросов народности и национальности, Майков полагал, что гениальный человек не может принадлежать ни к какому народу, так как он выражает не национальные особенности, а общечеловеческие идеалы. По убеждению Майкова, Кольцов, как большой поэт, «тем и замечателен, что его никак нельзя назвать представителем русской национальности...».²³

Белинский в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1846 года» сурово осудил теорию «гуманического космополитизма» Майкова. Развивая мысль о тесной связи каждого истинного писателя со своим народом, Белинский утверждал: «Великий человек всегда национален как его народ, ибо он потому и велик, что представляет собою свой народ», что он знает и глубоко любит его и сознает «свое кровное единство с ним». И дальше: «Народ относится к своим великим людям, как почва к растениям, которые производит она». Вот почему для действительно великого поэта «нет большей чести, как быть в высшей степени национальным, потому что иначе он и не может быть великим» (X, 31, 32). Трудно выразить более убедительно и более отчетливо мысль о неразрывной связи писателя со своим народом, чем сделал в данном случае Белинский. По словам критика, Кольцов тем и значителен, что он был «большим талантом, вооруженным самобытной мыслью, горячим сочувствием к жизни, способностью глубоко понимать ее» (X, 36).

Поставленный Белинским вопрос о кольцовских традициях был продолжен революционными демократами 60-х годов. Опираясь на литературно-эстетическую концепцию Белинского, они во многом углубили понимание реализма и народности в кольцовской поэзии в соответствии со своим новым и наиболее повышенным требованием всестороннего отображения жизни в существенных ее проявлениях. «Народность понимаем мы не только как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. . . , — писал Добролюбов. — Но чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ».²⁴

В этом отношении поэзия Кольцова имела в глазах Добролюбова живое значение для развития реалистической, народной тенденции в русской поэзии. И Добролюбов в первых же высказываниях о Кольцове (1858) определяет его как поэта, который по самой сущности своего творчества был близок к народу. Основную заслугу Кольцова он видел в том, что поэт, творчески осваивая и продолжая народно-песенные традиции, принес в русскую поэзию не только новые темы и образы, но и принципиально новый метод изображения народной жизни. Однако, считая Кольцова самобытным и народным художником слова, заметно расширившим пределы русской поэзии, Добролюбов в то же время прямо и, пожалуй, даже чрезмерно категорически указывал на недостаточную связь кольцовского творчества с общественно-политическими задачами. По убеждению критика, «Кольцов жил народной жизнью, понимал ее горе и радости, умел

²² Цит. по: Б. Бурсов. Плеханов и Белинский. «Литературное наследство», т. 55, М., 1948, стр. 114.

²³ В. Н. Майков, Сочинения, т. I, стр. 83.

²⁴ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, [М.—Л.], 1934, стр. 235

выражать их. Но его поэзии недостает всесторонности взгляда; простой класс народа является у него в уединении от общих интересов...».²⁵

Вместе с тем Добролюбов смог выделить и высоко оценить содержащиеся в творчестве Кольцова черты реализма, которые имели исключительно большое значение не только для поэзии 30—40-х годов, но и для поэзии последующих лет. Этим объясняется и пристальное внимание Добролюбова к Кольцову, к той «реальной здоровой» стороне его стихотворений, которую, по словам критика, необходимо было «продолжить и расширить».²⁶ Добролюбов подчеркнул нерасторжимую связь передовой русской поэзии с кольцовскими традициями. Эти традиции развивали, каждый по-своему, Огарев, Некрасов, Никитин, Суриков, Дрожжин, Есенин и др. «Весь ряд современных писателей, посвятивших свой труд плодотворной разработке явлений русской жизни, есть ряд продолжателей дела Кольцова», — писал Салтыков-Щедрин.²⁷

Кольцовское художественное наследие было особенно дорого Н. А. Некрасову. Говоря о Кольцове как о действительно самобытном поэте, он ставил его имя в один ряд с величайшими именами нашей литературы — Пушкиным, Лермонтовым, Жуковским, Крыловым.²⁸

В творчестве Некрасова нашла дальнейшее продолжение введенная в поэзию Кольцовым тема труда. Расширяя эту тему, Некрасов придавал ей ту политическую остроту, какой недоставало Кольцову.

Некрасову был, несомненно, близок выраженный в песнях Кольцова народный взгляд на физическую и духовную красоту трудящихся людей.

Опытом Кольцова было во многом подготовлено и обращение Некрасова к народному поэтическому творчеству, к живой разговорной речи крестьян. Некрасов в какой-то мере мог считать себя наследником кольцовских традиций и в деле обновления разработки русского стихосложения. Весьма показательна в этом отношении поэма «Кому на Руси жить хорошо», в которой Некрасовым применяется идущий от Кольцова преимущественно трехстопный ямб с дактилическими окончаниями.

Кольцовские традиции хорошо ощутимы и в творчестве другого поэта демократического лагеря — И. С. Никитина. Опираясь на художественный опыт своих предшественников и прежде всего на художественный опыт Кольцова, он обращался непосредственно к народной жизни, черпал в ней темы и образы, совершенствовал поэтический строй своей речи.

В стихотворениях Никитина («Зашумела, разгулялась...», «Песня бо-быля», «Наследство», «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», «Отвяжись тоска...» и др.) встречается и то народное песенное начало, которое так полно представлено у Кольцова.

В русле кольцовских традиций развивается также творчество поэта-демократа И. С. Сурикова. Отдельные мотивы стихов и песен Кольцова («Раздумья селянина», «Вторая песня Лихача Кудрявича», «Доля бедняка» и др.) нашли сильный отзвук в таких широко известных суриковских произведениях, как «Эх, ты, доля...», «Голова ли ты, головушка...», «В степи» и др. Суриковское стихотворение «В зеленом саду соловушка...» является развитием поэтического мотива о женской доле, разработанного Кольцовым в его песне «Ах, зачем меня...».

Следы влияния Кольцова хорошо заметны в творчестве поэтов-песенников С. Ф. Рыскина (1860—1895), Е. А. Разоренова (1819—1891), Н. А. Панова (1861—1906) и др. Идеи, темы и образы, внесенные в русскую поэзию Кольцовым, нашли глубокое осуществление и дальнейшее

²⁵ Там же, стр. 237.

²⁶ Там же, т. II, стр. 579.

²⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, стр. 38.

²⁸ См.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, Гослитиздат, М., 1950, стр. 203.

развитие в творческой практике С. Д. Дрожжина. Разработанная в его стихах тема крестьянского труда исторически восходит к «Песне пахаря» и «Урожаю» Кольцова.

Кольцов сыграл особенно большую и плодотворную роль в художественном развитии Сергея Есенина. В стихотворении «О Русь, взмахни крылами...» поэт прямо пишет о себе как о последователе Кольцова.

Лирические мотивы и образы Кольцова имеют прямой отзвук и в стихах М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова и других советских поэтов, творчество которых глубоко и органично связано с народной песней.

Кольцов сыграл значительную роль в развитии русской музыкальной культуры. Кольцовские темы, мотивы и образы нашли широкое отражение в произведениях Глинки, Варламова, Гурилева, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Рубинштейна, Рахманинова, Гречанинова, Глазунова и многих других творцов классической русской музыки.

Указатель имен

- Аблесимов А. А. 128
Абрамович Н. Я., (Кадмин Н.) 7
Аввакум, протопоп 36, 46, 47
Адриан, патриарх 50
Адрианова-Перетц В. П. 8, 36, 39—41
Азадовский М. К. 330
Аксаков К. С. 451, 452
Аксаков С. Т. 379
Александр I 131, 191, 221, 222, 285, 299, 321—323, 333, 401
Александр II 326
Александр Великий 47
Александр Ярославич (Невский) 27
Алексеев М. П. 156, 403, 433
Алексей Михайлович, царь 38, 46
Алексей Петрович, царевич 47, 50
Алипанов Е. И. 532
Альми И. Л. 344, 347
Амбодик Нестор см. Максимович (Амбодик) Н. М.
Анакреонт (Анакреон) 67, 80, 81, 142, 144, 169, 183, 186, 251, 276, 278 («мудрец Феосский»), 372
Андреев С. С. 205
Андреевский С. А. 495, 497
Андрей Критский 73, 74
Анна Иоанновна, императрица 65
Анненков П. В. 382
Апулей Л. 117
Аракчеев А. А. 222, 300, 346
Аргаматов А. В. 165
Арина Родионовна, няня А. С. Пушкина 258
Ариосто Л. 262
Аристогитон 198
Арминий 248
Арсеньева Е. А. 503
Архий 72
Асафьев Б. В. 506, 507
Асмус В. Ф. 500

Бабкин Д. С. 153, 155, 169
Бабрий 216
Базанов В. Г. 7, 214, 227, 229, 233, 291, 299
Байрон Д.-Г. 150, 228, 229, 234, 235, 238, 240, 262, 263, 294, 296, 298, 301, 314, 324, 340, 390, 444, 445, 448, 462, 478, 486, 490, 491, 495, 501—503, 506, 516, 520

Баккаревич М. Н. 212
Балакирев М. А. 506, 545, 550
Бальде Якоб 51
Баратынский Е. А. 183, 213, 226, 227, 233, 251, 281, 315, 317, 318, 337, 342—367, 370, 391, 438, 439, 441, 499, 512
Барбье О. 364, 456
Барклай де Толли М. Б. 432
Барков И. С. 218
Барт Н.-Г. 303
Баттё Ш. 98, 120
Батюшков К. Н. 71, 98, 111, 169, 171, 182, 183, 200, 201, 209, 223, 225—227, 231—234, 236, 244, 251, 262, 266—281, 292, 307, 309, 315, 318, 321, 336, 343, 344, 347—349, 352, 368, 369, 376—378, 381, 382, 499
Бедный Д. 223
Бейсов П. А. 7
Бекетов П. П. 181
Белинский В. Г. 6, 7, 19, 144, 166, 193, 194, 203, 208, 213, 220, 222, 231, 236, 238, 240, 241, 244, 245, 249, 250, 252, 253, 256, 257, 259, 263, 265—267, 277, 278, 281, 314, 339, 340, 343, 357, 358, 360, 362, 363, 367, 376, 381, 386—388, 391, 403, 406, 411,—413, 418, 420, 436, 438, 441, 450—453, 455, 456, 473, 475, 482, 484, 487, 490, 492, 495—497, 500, 510, 513—515, 517—520, 522, 523, 525—527, 529—532, 535—540, 543, 546—548
Белобоцкий Андрей (Белобоцкий Ян) 46, 51, 52
Белый А. 424
Бенедиктов В. Г. 453—456, 490
Беннан Дж. 428
Бенитцкий А. П. 198
Бенкендорф А. Х. 402
Берков П. Н. 43, 49, 84, 88, 90, 159, 171
Бессонов П. А. 34
Бестужев А. А. (Марлинский) 214, 226, 236, 246, 257, 261, 282, 284, 292, 293, 297—300, 305, 307, 316, 319, 345, 351, 370, 457, 458, 460, 464, 465, 486
Библикова Е. И. 480
Бизе А. 503

Бион 278
Благой Д. Д. 56, 219
Блок А. А. 98, 265, 367, 406, 424, 484
Бобров Е. А. 187
Бобров С. С. 155—157, 203, 341, 342
Богданович И. Ф. 108, 110, 114, 116—
120, 131, 156, 279, 361, 381
Болдырев А. П. 96
Бомарше П.—О.К. (Beaumarchais
Р.—О.—К.) 406
Бонне Ш. 179
Борис. св. князь 32, 36
Борн И. М. 161, 172, 196, 198, 209.
Боткин В. П. 540
Боян (Баян) 28, 210, 262, 294, 332.
Браиловский С. Н. 50
Брокман М. А. 222, 299.
Бродский Н. Л. 486, 492, 495, 505, 520
Брудецкий Э. 51
Бруханский А. Н. 169
Брюсов В. Я. 367
Брянчининнов А. М. 181
Буало Н. (Боало) 56—58, 65, 84, 88,
92, 105
Буланже Н.-А. 154
Булгаков Ф. И. 33
Булгарин Ф. В. 261, 324, 394
Буринский Э. А. 194, 213
Бурман П. 218
Бурсов Б. И. 548
Бухмейер К. К. 330
Бухштаб Б. Я. 8
Бюргер Г.-А. 260, 306, 319.
Бялый Г. А. 8

Вадим Новгородский 486
Ванслов В. В. 227
Варлаам, архимандрит 33
Варламов А. Е. 550
Василий Великий 33
Василий III 460
Вацуро В. Э. 129
Вельяшев-Волынец Д. И. 165
Веневитинов Д. В. 296, 435—441, 451,
453, 499, 512, 528, 532
Верховский Н. П. 7
Веселовский А. А. 170
Веселовский Александр Н. 6, 13, 244
Вергилий П.-М. (Виргилий) 56, 88, 149,
155, 262, 263, 278
Верховский Ю. Н. 352
Виланд К.-М. 262
Виндт Л. Ю. 106
Винкельман И. И. 131
Виноградов В. В. 185, 205, 326
Вион см. Бион
Владимир Мономах 425
Владимир Святославич 21, 47, 262
Водовозов Н. Р. 26
Воейков А. Ф. (Н. Таранов-Белозеров)
173, 209, 261, 262
Воейкова А. А. 331
Волков А. А. 8
Волконская М. Н. 446
Вольтер Ф.-М. 56, 62, 69, 86, 99, 110,
113, 145, 156, 158, 175, 198, 199, 299
Востоков А. Х. 161, 196, 198, 204, 205,
209, 370
Веслав Полоцкий 27

Вульф А. Н. 330, 331, 335
Вяземский П. А. 78, 171, 172, 180, 184,
198, 215, 227, 228, 230, 238, 240,
251, 266—268, 270, 282, 286, 287,
291, 296, 301, 305, 315, 318, 320—
329, 337, 340, 354, 360, 361, 364,
378, 382, 389, 400, 406, 445, 532
Вяземский П. П. 382

Гагарин П. С. 165
Гаевский В. П. 372
Гайдн И. 155
Галинковский Я. А. 204, 205, 213
Гармодий 198
Гебель И.-П. 258, 262, 263, 373
Гедил 277
Гезиод 143, 273
Гейне Г. 490, 516, 525
Геллий Авл 47
Гельвеций К.-А. 192, 195, 197, 209
Генрих IV, французский король 69, 268
Герман, монах 45
Герцен А. И. 325, 356, 360, 403, 407,
408, 411, 425, 442, 479, 484, 531,
544
Гершкович Э. И. 58
Гесснер С. 113, 159, 177, 183
Гете И.-В. 79, 181, 205, 240, 261, 263,
288, 307, 357, 387, 393, 438, 490,
495, 502, 525
Гинзо Ф. 401
Гильберт К. 98
Гинзбург Л. Я. 7, 8, 78, 294, 321, 351,
354, 367, 454, 516
Гладков Ф. В. 537
Глазунов А. К. 533, 550
Глеб, св. князь 32, 36
Глебов Д. И. 533
Глинка М. И. 185, 550
Глинка С. Н. 201, 202
Глинка Ф. Н. 226, 228, 236, 282—285,
287, 289—292, 294, 295, 297, 302,
457, 461, 532
Гнедич Н. И. 171, 183, 197, 198, 204,
205, 211—213, 231, 238, 260, 268,
270, 273, 282, 287, 292, 298, 306,
352, 357, 370, 372, 373, 386, 389,
390, 410
Гоголь Н. В. 215, 220, 240, 258, 308,
309, 314, 361
Голицын В. В. 49, 50
Головкин Г. И. 50
Голубев И. Ф. 44
Гольбах П.-А. 154, 200
Гольдсмит О. 242
Гомер 69, 88, 155, 204, 213, 231, 263,
273, 274, 294, 372
Гончаров И. А. 411
Гораций К.-Ф. (Horaz K.-F.) 56, 57,
65, 127, 142—145, 160, 170, 183,
199, 278, 368
Гордон Л. С. 154
Горфункель А. Х. 51
Горчак Степан 44
Горький А. М. 8
Гофман М. Л. 343
Грей Т. 232, 239, 241
Грессе Ж.-Б. 267
Греч Н. И. 184

Гречанинов А. Т. 550
Грибоедов А. С. 185, 192, 201, 208, 215,
217, 260, 294—297, 299, 301—314,
319, 320, 343, 370, 382, 466
Григорий Назианзин 30, 73
Григорьев А. А. 265, 311, 312, 371, 441,
475
Григорьев В. В. 290, 292, 297, 298
Григорьян К. Н. 8
Грот Я. К. 121, 165, 173
Грушкин А. И. 7
Гуковский Г. А. 76, 81, 98, 102, 108,
120, 121, 128, 129, 141, 164, 165,
168, 169, 175, 181, 198, 243, 244, 255
Гундулич И. 63
Гурилев А. Л. 533, 550

Давид, библейский царь 46, 47, 67, 459
Давыдов Д. В. 251, 377
Давыдова Александра 194
Даниил, игумен 33
Даниил Галицкий 27
Даниил Заточник 29, 30, 33, 34, 41
Данилевский А. С. 258
Данте А. 420
Данько Е. Я. 131
Даргомыжский А. С. 550
Даурец Номохон см. Смирнов (псевдо-
ним Даурец Номохон)
Дашков Д. В. 269
Дезульер А. 149, 183
Делавинь К. 480
Деларю М. Л. 372
Дельвиг А. А. 71, 233, 273, 315, 316,
319, 325, 345, 350, 354, 361, 368—
375, 394, 450, 532—534

Демосфен 278
Демьянова Т. Д. (Татьяна Дмитриевна,
цыганка Тая) 331
Державин Г. Р. 8, 77, 81, 98, 114, 116,
120—128, 130—151, 153, 157, 158,
165, 166, 180, 181, 185, 186, 191,
195, 200, 208, 213, 228, 231, 238,
242—244, 252, 273, 294, 325, 336,
337, 368, 369, 377—380, 382, 389,
390, 406, 416, 433, 436, 439

Державина О. А. 45
Десницкий В. А. 8, 112, 203
Дидро Д. 113, 130, 131
Дмитриев А. И. 146
Дмитриев И. И. 122, 156, 157, 163, 166,
167, 171—174, 176—185, 210, 216,
224, 232, 236, 242, 262, 273, 279,
313, 368, 370

Дмитриев М. А. 305
Дмитриев-Мамонов М. А. 195, 198
Дмитрий Ростовский, митрополит 50
Дмитрий Селунский 31
Добролюбов Н. А. 7, 329, 340, 408,
438, 455, 488, 525, 548, 549
Долгорукая Н. А. 293, 446, 447
Достоевский Ф. М. 409, 412, 424,
428

Дрожжин С. Д. 549, 550
Дубровский А. Л. 120
Дурляин С. Н. (Кутанов Н.) 320, 514
Дымшиц А. Л. 8
Дю Беле И. 315

Евпатий Коловрат 28
Еврипид 57
Евсевий, епископ 29
Егунов А. Н. 171, 213
Екатерина I 135
Екатерина II 71, 76, 91, 107, 121, 123—
124, 131—136, 138, 140, 164, 180,
191, 433

Екатерина Ивановна, царица 50
Елагин И. П. 87, 88
Елеонский С. Ф. 153
Елизавета Петровна 75, 76, 78, 80, 83,
86, 124
Епифаний Славинецкий 45
Еремин И. П. 7, 27, 43, 46—48
Ермак Тимофеевич 24
Ермакова-Битнер Г. В. 8
Есенин С. А. 549, 550
Ефремов П. А. 153
Ефросин, книгописец 33, 34

Жандр А. А. 264, 303
Жданов В. В. 8
Жирмунский В. М. 6, 37, 43, 160, 235—
Жихарев С. П. 194
Жодель Э. 315
Жуковский В. А. 118, 146—148, 150,
160, 177, 182, 184, 185, 192—194,
198, 205, 209—211, 223, 225—228,
230—268, 274, 282, 292, 293, 314,
315, 319, 321, 323, 324, 328, 336,
343, 344, 347—349, 351—353, 370—
372, 378, 381, 382, 385, 389, 390,
395, 411, 434, 436, 442—445, 447—
450, 490, 498, 499, 501, 515, 523, 524,
549

Западов Вл. А. 147
Зарубин Н. Н. 29
Зейлищ К. К. 242, 243
Зиновьев С. С. 406
Злобин Михаил 44

Ибрагимов Н. М. 533
Иван Алексеевич, царь 50
Иван Наседка 44
Иван IV Грозный (Иоанн Грозный) 27,
29, 374, 460
Иванов Ф. Ф. 198
Измайлов А. Е. 217
Инокентий Монастырский, игумен 49
Иоаким, патриарх 49, 50
Иоанн Дамаскин 73, 74
Иоанн I, митрополит 27
Иоасаф-царевич 36
Иов 74, 78
Иосиф Волоцкий 34
Иосиф Прекрасный 36
Исаковский М. В. 550
Истомин Кирион 46, 50, 51
Истомина А. И. 410

Кадмин Н. см. Абрамович Н. Я.
Кайсаров А. С. 200, 208—211
Калидаса 167
Калистрат 198
Каменев Г. П. 187, 204—205, 244

- Камоэнс А. (Жамуэнс) 88
 Канкрин Е. Ф. 326
 Кантемир А. Д. 43, 55—64, 72, 74, 81, 87, 91, 92, 107, 111
 Капнист В. В. 126—128, 153, 163, 164, 166, 169—171, 177, 182, 232, 279
 Караджич Вук С. 370, 409
 Карамзин Н. М. 89, 117, 119, 143, 156, 160, 163—167, 171, 173—180, 182—187, 200, 201, 203, 209—211, 213, 224, 232, 236, 238, 239, 241, 242, 260, 262, 266, 309, 320, 336, 369, 371, 399, 403, 406, 501
 Карамзина Е. Н. 397
 Карякин Ю. Ф. 158
 Кассандр Григорий 49
 Кастри Дж. 267
 Катенин П. А. 192, 201, 227, 236, 258, 260, 264, 282, 283, 285, 287—289, 291, 292, 294, 300, 303, 306, 308, 316, 319, 457, 459, 466, 467
 Катулл Т.-В. 276, 278
 Катъйрев-Ростовский И. М. 42
 Каченовский М. Т. 324
 Кашин Д. Н. 206, 207
 Кеневич В. Ф. 221
 Киреевский И. В. 340, 364, 436, 439, 441
 Киреевский П. В. 96
 Кирилл, митрополит киевский 27
 Кирилл, митрополит русский 20
 Кирилл Александрийский 34
 Кирилл Туровский 27, 29
 Кирилл-Константин 30, 31
 Кирпотин В. Я. 527
 Клабуновский И. Г. 304
 Клейст Э.-Х. 158, 159, 177, 371
 Клопшток Ф.-Г. 154, 155, 157, 161, 262, 263
 Ключников И. П. 451—453
 Козлов И. И. 265, 296, 374, 391, 442—449, 453
 Козловский И. П. 49
 Козловский Ф. А. 121
 Кольцов А. В. 450, 531—550
 Константин Великий, римский император 47
 Константин Павлович, великий князь 138
 Константин Преславский 31
 Коншин Н. М. 370
 Коплан Б. И. 219
 Корнель П. 285
 Короленко В. Г. 512
 Кортаева Э. И. 47
 Корсак А. 533
 Корсаков Н. А. 379
 Костич Драгутин (Kostič Dragutin) 31
 Костомаров Н. И. 38
 Костров Е. И. 166, 213
 Котляревский Н. А. 484, 522
 Котошихин Г. К. 47
 Краснощеков 24
 Красов В. И. 451—453
 Крезе де Лессер О. 303
 Крылов А. А. 370
 Крылов И. А. 172, 185, 203, 205—208, 214—223, 240, 279, 309, 439, 549
 Кукулевич А. М. 204
 Кулакова Л. И. 143, 153, 168, 169
 Кун Г. 98
 Куник А. А. 82
 Кунцевич Г. З. 115
 Курпрядова Е. Н. 7, 164, 172, 183, 342, 343, 347, 354, 366, 438
 Кутанов Н. см. Дурьлин С. Н.
 Кутузов А. М. 145
 Кутузов М. И. 24, 256, 432
 Кушелев-Безбородко Г. А. 38
 Кюи Ц. А. 545
 Кюхельбекер В. К. 76, 194, 201, 205, 208—211, 226, 227, 229, 231, 233, 236, 261, 264, 265, 273, 282, 285, 287, 288, 290, 291—298, 301, 302, 306, 307, 316, 319, 332, 370, 394, 457—463, 465, 467
 Лабрюйер Жан де 56
 Лаврецкий А. 357
 Лагранж де Шансель Ж. 154
 Ламартин А. де 469, 473
 Лафатер И.-К. 174
 Лафонтен Ж. 105, 106, 117, 171, 217, 222, 239
 Левин Ю. Д. 68
 Левицкий Д. Г. 131
 Левшин В. А. 262
 Легуве Г.-М.-Ж.-Б. 480
 Лейбниц Г.-В. 110
 Ленин В. И. 225, 403
 Леонид, царь Спарты 298
 Леонтьев Н. В. 218
 Лермонтов М. Ю. 150, 212, 251, 263, 265, 281, 309, 314, 316, 358—360, 367, 388, 395, 397, 421, 444, 446, 447, 449, 453, 455, 456, 463, 464, 470, 473—476, 479, 481, 484—532, 537, 538, 549
 Лернер Н. О. 342
 Ливанова Т. Н. 185
 Лихачев Д. С. 8, 29, 30, 39
 Лихуды, братья 49, 51
 Лозовский А. П. 472, 478, 479, 481
 Ломоносов М. В. 55, 65—92, 100—103, 106, 107, 110, 111, 113, 114, 120—128, 132, 133, 135, 139, 146, 152—155, 157, 163, 165, 169, 185, 199, 200, 216, 244, 273, 279
 Лопухин А. В. 165
 Лопухина М. А. 498
 Лотман Л. М. 156
 Лотман Ю. М. 8, 158, 163, 208
 Лукан М.-А. 69, 198, 285
 Лурье Я. С. 33
 Львов Н. А. 128, 130, 131, 142, 163, 167, 183, 186
 Львов Ф. П. 183
 Лютер М. 463
 Лядов А. К. 14
 Магницкий М. Л. 165
 Мазепа И. С. 49, 294, 301, 404—405
 Майков В. И. 108, 110—114, 117, 120, 128, 129, 168, 181, 216
 Майков В. Н. 527, 547, 548
 Майков Л. Н. 44, 61, 268
 Макогоненко Г. П. 8, 153, 172, 209, 212
 Максим Грек 34
 Максимов Д. Е. 519, 520

- Максимович М. А. 371
 Максимович (Амбодик) Н. М. 130
 Макферсон Д. 166, 248
 Малиновский И. В. 379
 Малле Р.-А. 113
 Маллет Д. 247
 Мальшев В. И. 35
 Мануйлов В. А. 528
 Марат Ж.-П 384
 Марин С. Н. 303
 Мария-Антуанетта 407
 Мария Федоровна, императрица 252
 Маркс К. 225, 325
 Марфа Матвеевна, царица 50
 Маслов В. И. 165, 166
 Маслов Д. Н. 321
 Маяковский В. В. 367, 482, 485
 Медведев Сильвестр 46, 49—51
 Медведева И. Н. 212, 342, 343, 345, 347
 Мей Л. А. 8
 Мейлах Б. С. 8
 Менье Ж.-А. 154
 Мережковский Д. С. 494, 495
 Мерзляков А. Ф. 89, 101, 114, 149, 167, 183, 185, 192, 196, 198, 203—207, 209—213, 371, 533, 534
 Мериме П. 409
 Месомед 198
 Мефодий 31
 Мидас, царь 83
 Миллер В. Ф. 22
 Милонов М. В. 194, 198
 Мильвуа Ш.-Г. 232, 273, 280
 Мильтон Д. 155, 156
 Милоков А. П. 7
 Минин К. 451
 Митус, певец 28
 Михаил Федорович, царь 29, 38
 Михалков С. В. 223
 Мицкевич А. 448
 Мияковский В. В. 158
 Мойер-Протасова М. А. 251
 Мольер Ж.-Б. 304, 308
 Монкриф Пароди Ф.-О. де 247
 Монс В. 93
 Монтескье Ш. 154, 158
 Моор К. 211
 Мордовченко Н. И. 7, 8, 228, 510
 Морозов А. А. 215
 Москотильников С. А. 187
 Мосх 278
 Мур Т. 255, 262
 Муравьев М. Н. 163, 167—169, 175, 181, 184, 224, 266, 274
 Муравьев Н. М. 291
 Муравьев-Апостол И. М. 272, 273
 Муравьева А. Г. 446
 Муратова О. 351
 Мусин-Пушкин А. С. 406
 Мусоргский М. П. 550
 Муханов П. А. 382
 Надеждин Н. И. 206, 450
 Надсон С. Я. 265
 Наполеон I (Бонапарт) 191, 222, 257, 275, 321, 381, 386, 407, 466
 Нарышкин А. В. 110
 Наталья Кирилловна, царица 50
 Неведомский Н. В. 217
 Нейман Б. В. 447
 Некрасов Н. А. 135, 263, 265, 316, 411, 453, 466, 467, 482, 549
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 163, 167, 184, 185, 368, 370
 Никитин И. С. 537, 549
 Николаев Н. П. 165
 Николай I 321, 326, 470, 472
 Никольский Н. К. 27
 Никольский П. А. 184
 Никон, патриарх 44, 45
 Нил Сорский 34
 Нисс И. 51
 Новиков Н. И. 120, 136, 141, 164, 168
 Новиков Н. П. 71, 105, 114
 Новосильцев Н. Н. 321
 Ободовский П. А. 533
 Оболенский Е. П. 402
 Овидий Н.-П. 56, 88, 262, 263, 273, 276, 386, 392
 Огарев Н. П. 265, 464, 465, 467, 470, 472, 531, 536, 549
 Одоевский А. И. 457—461, 465, 472
 Одоевский В. Ф. 297, 305, 307, 358, 436
 Озеров В. А. 147, 192, 198
 Озеров Л. А. 343
 Ознобишин Д. П. 337
 Олег, первый вел. князь 28, 486
 Оленин А. Н. 266, 283
 Ольга, княгиня русская 28
 Орлов А. С. 26, 205
 Орлов В. Н. 7, 8, 208, 285, 330
 Орлов Г. Г. 135, 136
 Орлов М. Ф. 291, 354
 Оссиан 113, 115, 144, 157, 165, 166, 177, 210, 248, 283, 378
 Остолопов Н. Ф. 122, 181
 Острогорский В. П. 484
 Павел I Петрович 132, 191, 209, 252
 Павлов М. Г. 486
 Палицын Авраамий 37
 Панаев И. И. 453
 Панин Н. И. 406
 Панов Н. А. 549
 Панченко А. М. 43, 50
 Парни Э.-Д. 232, 267, 278, 280, 318, 344
 Пекарский П. П. 73, 92, 173
 Перетц В. Н. 34, 36, 37, 93
 Перро Ш. 258
 Перфильев С. В. 181
 Петр I (Петр Великий, Петр) 50, 55, 61, 69, 77—80, 91, 103, 110, 113, 114, 321, 405, 406, 422—424, 451, 452
 Петр III 80
 Петрарка Ф. 273, 276, 277
 Петров В. П. 88, 113, 121, 126—128, 135, 136, 146, 154
 Петухов Е. В. 33
 Пигарев К. В. 343, 351
 Пиндар 65, 67, 121, 122, 124, 127, 169
 Пинчук А. Л. 144
 Писарев А. И. 169
 Платов М. И. 24
 Платон 256, 494

- Плетнев П. А. 265, 315, 332, 356, 369 -
371, 400, 401
- Плеханов Г. В. 547, 548
- Плещеев А. А. 174, 175
- Плещеев А. Н. 464
- Плимак Е. Г. 155, 158
- Пнин И. П. 161, 200, 208, 209, 242
- Победоносцев П. В. 179
- Погодин М. П. 431
- Подольский А. И. 265, 315, 374, 442,
448—450, 453
- Подшивалов В. С. 164, 165, 178, 186
- Пожарский Д. М. 44, 140, 451
- Позднеев А. В. 34, 45
- Полевой К. А. 117, 339
- Полевой Н. А. 150, 206, 240, 317, 510
- Полежаев А. И. 360, 463, 468—483,
486
- Полонский Я. П. 98, 265
- Поп А. 110
- Поповский Н. Н. 88, 120
- Попугаев В. В. 161, 198, 209
- Поспелова М. А. 179
- Потемкин-Таврический Г. А. 134—138,
180
- Прашкович Н. И. 46
- Прийма Ф. Я. 56
- Приселков М. Д. 27
- Прозоровский А. П. 49
- Проперций С. 276, 278,
- Пропп В. Я. 14, 15, 21, 27
- Протасова В. А. 243
- Пугачев Е. И. 135
- Пумпянский Л. В. 69, 113, 441
- Пушкин А. С. 5, 6, 68, 71, 89, 98, 99,
106, 113, 118, 124, 135, 137, 149,
150, 152, 154, 155, 159, 160, 162,
167, 169, 181, 185, 191, 198, 200,
205, 207—209, 213, 215, 223, 226—
238, 240, 241, 244, 246—248, 250,
251, 253, 254, 257—268, 273—278,
280—282, 286, 287, 290, 293—295,
297—299, 301—303, 305—310, 313—
344, 347, 350—352, 354, 355, 357,
359—361, 364, 366—370, 372—434,
436, 439, 441, 445, 455—457,
461, 462, 469, 472, 473, 477, 486,
490, 491, 494, 495, 498—504, 506—
512, 514—517, 522—525, 528, 530—
533, 537, 544, 547, 549
- Пушкин В. Л. 163, 165, 166, 171, 272,
286, 378
- Пушкин Л. С. 238, 400, 401
- Пушкин С. Л. 378
- Пушкин И. И. 383—384
- Радер М. 51
- Радищев А. Н. 149, 152—162, 164, 186,
192, 195—197, 199, 208, 209, 212,
213, 381, 433, 501
- Радищев Н. А. 205
- Раевские 387
- Раевский В. Ф. 226, 292, 294—297
- Разин С. Т. 24, 536
- Разоренов Е. А. 549
- Раич С. Е. 265
- Расин Ж. 57, 88, 102, 401
- Рафаэль С. 357
- Рахманинов С. В. 550
- Рашет Ж.-Д. 130
- Рейсер С. А. 8
- Ренье Матюрен 56
- Ржевский А. А. 104, 109, 120, 121, 128
- Римский-Корсаков Н. А. 533, 550
- Рихтер Ж.-П. 449
- Ришелье А. Э. 387
- Робеспьер М.-М.-И. 400, 401
- Рогнеда, полоцкая княжна 21
- Родзянко С. Е. 209, 243
- Розанов И. Н. 7, 170, 534
- Розен Е. Ф. 374
- Роллен Ш. 56, 62
- Роман Галицкий 28
- Романов Алексей см. Алексей Михайло-
вич, царь
- Романов Б. А. 19, 20
- Романов Михаил см. Михаил Федорович,
царь
- Ронсар П. 315
- Ростопчин Ф. В. 202
- Рубинштейн А. Г. 533, 550
- Румянцев П. А. 135, 137, 138
- Руссо Ж.-Ж. 110, 116, 154, 181, 192,
197, 201, 209, 212, 256, 490, 501—
503, 524
- Рыбаев К. Ф. 198, 213, 226—229, 231,
235, 236, 246, 249, 258, 260, 285,
287, 288, 291—294, 296—302, 307,
316, 323, 332—334, 341, 345, 351,
370, 382, 391, 446, 457, 458, 465,
474, 486, 532, 533
- Рыленков Н. И. 550
- Рыскин С. Ф. 549
- Рюрик 146, 274, 425
- Саводник В. Ф. 503
- Сакулин П. Н. 484, 494, 497
- Салтыков-Щедрин М. Е. 223, 309, 485,
490, 535, 536, 541, 549
- Сафо 204, 278
- Светлов Л. Б. 155
- Святослав, вел. князь киевский 28
- Семен Иванович, князь 44
- Семенников В. П. 153
- Сербинович К. С. 167
- Сервантес Сааведра М. де 323
- Серман И. Э. 61, 67, 171, 280
- Сибиряков И. С. 321
- Силенциарий П. 277
- Симеон, святой 31
- Симеон Полоцкий 43, 46—51, 67, 72
- Симонид 278
- Сисмонди Ж.-Ш.-Л. (Sismondi S.-C.-L.)
228, 401
- Скафтымов А. П. 22
- Скворцов А. 165
- Скобелев И. Н. 257
- Скотт В. 390
- Скюдери Ж. 48
- Слепушкин Ф. Н. 532
- Слонимский А. Л. 304
- Смирнов (псевдоним Даурец Номохон)
165
- Смирнов В. Я. 330
- Соболевский А. И. 31
- Соколов А. Н. 204, 236, 487, 492
- Соловьев Вл. С. 265

Сомов О. М. 227, 228, 261, 292, 297, 298, 305,
Софокл 294
Софья Алексеевна, царица 49
Спиноза Б. 66, 438
Сталь-Голштейн А.-Л.-Ж. д-е (де Сталь) 228
Станкевич Н. В. 265, 450—452
Стасов В. В. 506, 533
Степанов Н. Л. 8, 205, 216, 222
Стерн Л. 502
Строев П. М. 192, 203
Стурдза А. С. 244
Суворов А. В. 146, 180, 451
Сумароков А. П. 55, 66—72, 81, 83—109, 111, 112, 114, 115, 120—123, 126, 129, 132, 135, 160, 165, 184, 200, 215, 218, 279, 323
Сумароков П. П. 159
Суриков И. С. 549
Суханов М. Д. 532
Сушкова Е. А. 491
Тальман П. 62
Тассо Торквато 115, 273, 274, 357, 420
Татищев Михаил 44
Татьяна Дмитриевна (цыганка Таня) см. Демьянова Т. Д.
Татьяна Михайловна, царица 50
Тацит К. 158
Твардовский А. Т. 550
Тепляков В. Г. 265
Тиберий (Тиверий) К.—Н. 47
Тибулл А. 278, 292
Тимофеев Л. И. 28, 37, 60, 72, 85
Тиртей 198, 210
Тит Ф.—В. 47
Титов В. П. 46
Тихомиров Н. С. 55
Тойбин И. М. 355
Толбугин А. И. 181
Толмачев Я. В. 186
Толстой А. Н. 424
Толстой Л. Н. 135, 406, 411, 500, 501, 506, 513, 514
Тома А. 212
Томашевский Б. В. 8, 9, 39, 40, 42, 43, 74, 232, 235, 280, 281, 309, 310, 341, 371, 375, 391
Томсон Дж. 177
Тредиаковский В. К. (Критициондиус) 55, 61—74, 81—84, 91, 92, 99, 102, 107, 120, 121, 128, 142, 143, 161, 181, 213, 216, 395
Трефолев Л. Н. 537
Трубецкая Е. И. 446
Трубецкой Н. С. (Trubetzkoy N. S.) 30, 32
Трухменский А. 46
Туманский В. И. 265, 292, 297, 316, 370
Тургенев Александр И. 383
Тургенев Андрей И. 193, 194, 196, 198, 200, 201, 205, 209—211, 243, 322
Тургенев И. С. 263, 411, 422, 506, 537
Тургенев Н. И. 201, 291, 325
Тургеневы, братья 201, 239
Тушин Гурий 34
Тынянов Ю. Н. 180, 439
Тютчев Ф. И. 89, 265, 367, 439—441, 497, 499, 503, 505, 515

Узбек, хан 23
Уланд И.—Л. 240
Улыбышев А. Д. 445
Успенский Г. И. 535
Ушаков С. Ф. 46
Фамицын А. С. 26, 38
Федор Алексеевич, царь 47, 49
Федоров А. В. 8
Федр 105, 106, 216—218
Фемистокл 298
Фенелон Ф. 69—71, 104, 268
Феодосий Печерский 26
Феофрит 183, 204, 278, 372
Феофан Прокопович 55, 56, 60
Фет А. А. 98, 199, 265
Флорнан Ж. 239
Фомин А. А. 200
Фонвизин Д. И. 304, 380, 406, 407
Фосс И.—Г. 373
Фридман Н. В. 277
Фурш Ф. 398
Хворостинин-Старк И. 44
Хвостов Д. И. 337
Хвостова Е. А. 485, 490
Хемницер И. И. 114, 126, 128—130, 215, 218
Херасков М. М. 104, 108—110, 113—118, 120, 121, 128, 168, 175, 192, 200, 203, 328
Хмельницкий Н. И. 303
Хованский Г. А. 165, 175
Хомяков А. С. 436, 438—441, 451
Цейтлин А. Г. 299
Циглер Ансельм фон 48
Цицерон М.—Т. 72, 278
Цыганов М. А. 533, 534
Цявловская Т. Г. 323
Цявловский М. А. 382
Чаадаев П. Я. 286, 287, 325, 354, 360, 386
Чернышев З. Г. 24
Чернышевский Н. Г. 532, 535, 539
Чехов А. П. 500, 506
Чулков М. Д. 112
Шакловитый Ф. Л. 49
Шаликов П. И. 179, 533
Шаховской А. А. 205, 303, 304, 309
Шаховской-Харя С. И. 44
Шевкал, татарский баскак 23
Шевченко Т. Г. 456
Шевырев С. П. 5, 6, 265, 354, 420, 436, 439, 440, 451, 455, 490, 527
Шейн П. В. 14, 50
Шекспир В. 99, 155, 205, 210, 263, 264, 360, 401
Шеллинг Ф.—В.—К. 256, 438, 440, 441, 450, 486, 505
Шенье А. 233, 249, 273, 381, 397, 400, 401, 507
Шептаев Л. С. 42, 44

- Шиллер Ф. 175, 194, 197, 198, 206,
209, 210, 212, 229, 240, 249, 254,
263, 264, 324, 438, 490, 523
Шихматов-Шпринский С. А. 201, 203
Шишков А. А. 292, 462
Шишков А. С. 89, 111, 201—203, 324
Шкляр И. В. 58
Шторм Г. П. 153, 155
Шувалов И. И. 88
Шувалов С. В. 494, 495
Шуйский В. И. 29
- Щербатова М. А. 505
- Эвентов И. С. 8
Эзоп (Эсоп) 107, 216, 516
Эйхенбаум Б. М. 353, 484, 528
Эмин Н. Ф. 183, 186
Энгельс Ф. 225
Эпикур 270
- Ювенал Д.—Ю. 56, 57, 194
Юнг Э. 113, 115, 144, 145, 157, 232
Юсупов Н. Б. 406, 407
- Языков Н. М. 227, 290, 315, 317, 318,
329—342, 370, 375
Якобсон Р. О. (Jakobson R. O.) 31
Яковлев Н. Л. 379
Якубович Л. А. 490
Ямпольский И. Г. 8
Ярослав Владимирович (Мудрый), князь
20
- Beaumarchais P.—O. K. см. Бомарше
П.—О.—К.
Busch W. 170
Gross A. 186
Drage C. L. 183
Horaz K.—F. см. Гораций К.—Ф.
Jakobson Roman см. Якобсон Р. О.
Kostič Dragutin см. Костиц Драгутич
Levý Jiří 40, 42
Hilsson Nils Åke 45
Schlegel A.—W. 401
Sismondi S.—C.—L. см. Сисмонди
Ж.—Ш.—Л.
Trubetzkoi N. S. см. Трубецкой Н. С.

Оглавление

| | Стр. |
|---|------|
| Предисловие | 5 |
| Истоки русской поэзии | |
| <i>Глава первая</i> | |
| Устная народная поэзия (Л. И. Емельянов) | 13 |
| <i>Глава вторая</i> | |
| Книжная поэзия древней Руси (А. М. Панченко) | 26 |
| Русская поэзия XVIII века | |
| <i>Глава первая</i> | |
| Русская поэзия начала XVIII века. Кантемир. Тредиаковский. Ломоносов. (И. Э. Серман) | 55 |
| <i>Глава вторая</i> | |
| Русская поэзия середины XVIII века. Сумароков и его школа (И. Э. Серман) | 90 |
| <i>Глава третья</i> | |
| Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин (И. Э. Серман) | 120 |
| <i>Глава четвертая</i> | |
| Поэзия А. Н. Радищева (Н. Д. Кочеткова) | 152 |
| <i>Глава пятая</i> | |
| Поэзия русского сентиментализма. Н. М. Карамзин. И. И. Дмитриев (Н. Д. Кочеткова) | 163 |
| Русская поэзия первой половины XIX века | |
| <i>Глава первая</i> | |
| Русская поэзия 1800—1810 гг. (Ю. М. Лотман) | 191 |
| <i>Глава вторая</i> | |
| Басенное творчество И. А. Крылова (А. П. Могилянский) | 214 |
| <i>Глава третья</i> | |
| Поэзия русского романтизма начала XIX века | |
| Введение (Р. В. Иезуитова) | 224 |
| В. А. Жуковский (Н. В. Измайлов) | 237 |

| | Стр. |
|--|------|
| К. Н. Батюшков (<i>В. Б. Сандомирская</i>) | 266 |
| Поэты-декабристы (<i>А. В. Архипова</i>) | 282 |
| <i>Глава четвертая</i> | |
| А. С. Грибоедов (<i>В. Б. Сандомирская</i>) | 303 |
| <i>Глава пятая</i> | |
| Поэты пушкинского круга | |
| Введение (<i>Б. С. Мейлах</i>) | 315 |
| П. А. Вяземский (<i>Б. С. Мейлах</i>) | 320 |
| Н. М. Языков (<i>Б. С. Мейлах</i>) | 329 |
| Е. А. Баратынский (<i>И. М. Тойбин</i>) | 342 |
| А. А. Дельвиг (<i>В. Б. Сандомирская</i>) | 368 |
| <i>Глава шестая</i> | |
| А. С. Пушкин (<i>Б. П. Городецкий</i>) | 376 |
| <i>Глава седьмая</i> | |
| Философская лирика поэтов-любомудров (<i>Е. А. Маймин</i>) | 435 |
| <i>Глава восьмая</i> | |
| Романтическая поэзия 20—30-х годов (<i>В. С. Киселев—Сергенин</i>) | 442 |
| <i>Глава девятая</i> | |
| Поэзия декабристов после 1825 года (<i>В. С. Киселев—Сергенин</i>) | 457 |
| <i>Глава десятая</i> | |
| А. И. Полежаев (<i>В. С. Киселев—Сергенин</i>) | 468 |
| <i>Глава одиннадцатая</i> | |
| М. Ю. Лермонтов (<i>К. Н. Григорьян</i>) | 484 |
| <i>Глава двенадцатая</i> | |
| А. В. Кольцов (<i>В. А. Тонков</i>) | 531 |
| Указатель имен | 551 |