

А. Н. Соколов

**ОЧЕРКИ
по
ИСТОРИИ
РУССКОЙ
ПОЭМЫ**

**XVIII
и первой половины
XIX
ВЕКА**

*Издательство Московского
университета*

к 200

ЛЕТИЮ

*Московского
университета*

1755-1955



А. Н. Соколов



О Ч Е Р К И
п о
И С Т О Р И И
Р У С С К О Й
П О Э М Ы

XVIII
И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX
ВЕКА

*Издательство Московского
университета
1955*

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Советская наука о литературе, опирающаяся на незыблемый фундамент марксистско-ленинской теории, достигла значительных успехов, особенно в монографическом изучении творчества отдельных писателей. Однако многие задачи, выдвигаемые перед советскими литературоведами развитием жизни и науки, остаются еще не решенными. Это в первую очередь относится к вопросам так называемой специфики художественной литературы, к изучению литературы как особой, своеобразной формы отражения действительности общественным сознанием. Недостаточно раскрыты нашим литературоведением и общие закономерности русского литературного процесса в их связи с социально-историческим развитием России. Предлагаемая работа по истории русской поэмы ставит своей задачей проследить эволюцию одного из важнейших литературных жанров в связи с общим развитием русской литературы XVIII — первой половины XIX века.

Изучение поэмы как исторически развивающегося литературного жанра затрудняется отсутствием в нашем литературоведении единого и точного определения понятий жанра и поэмы. Между тем отбор и систематизация подлежащего изучению материала требуют необходимой ясности и определенности в понимании названных литературоведческих категорий. Обе они принадлежат к числу труднейших проблем литературоведения, решение которых предполагает то взаимодействие теории и истории искусства, о котором в свое время говорил Н. Г. Черны-

шевский: «История искусства служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной; более полной обработке истории его»¹. Отнюдь не претендуя на сколько-нибудь широкую постановку проблемы жанра вообще и жанра поэмы в частности, автор считает необходимым в настоящем предисловии кратко, в порядке простого разъяснения своих исходных принципов, указать на принятое им в конкретно-историческом исследовании понимание обеих основных для работы литературоведческих категорий.

* * *

В литературоведении понятие жанра имеет двоякое значение. С одной стороны, жанрами называют относительно устойчивые типы литературных произведений, возникшие в определенных социально-исторических условиях и продолжающие жить — развиваясь и видоизменяясь — за пределами породившего их исторического периода. Жанрами в таком понимании являются поэма, роман, новелла, трагедия, комедия, баллада, элегия, басня, эпиграмма и т. д. С другой стороны, название жанра применяется не к этим общим литературным категориям, а к их разновидностям, сложившимся в тот или иной конкретно-исторический период, например: античная трагедия, классицистская трагедия, романтическая трагедия и т. д. В этом более узком смысле обычно говорят и о различных жанрах романа, поэмы, комедии и др.² От этого двойственного словоупотребления происходит немало путаницы. Было бы полезно терминологически закрепить различие этих двух тесно связанных между собой, но и существенно различающихся категорий, назвав такие общие типы литературных произведений, как поэма, роман, трагедия и т. д., литературными видами, а их разновидности, сложившиеся в тот или иной период развития

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 265.

² Существует, наконец, и третье, самое широкое, понимание термина жанр — в значении литературных родов: эпоса, лирики и драмы. См. Л. И. Тимофеев. Теория литературы, М., 1948, стр. 338.

литературы — античная трагедия, классицистская трагедия, романтическая трагедия и т. п. — литературными жанрами. Предлагаемая спецификация термина литературный вид освящена авторитетом В. Г. Белинского, применявшего этот термин в данном значении в своей статье «Разделение поэзии на роды и виды». Термин литературный вид далеко не чужд и позднейшей научной литературе¹. Употребление понятия жанра в узком смысле слова широко вошло в литературоведческую практику советского времени, и когда мы говорим, например, о новых жанрах советской литературы, то обычно имеем в виду не создание новых литературных видов (хотя и это вполне возможно), но некую модификацию традиционного литературного вида, порожденную новыми социально-историческими условиями. После Великой Октябрьской социалистической революции Маяковский создал новый жанр поэмы, но как литературный вид созданная им разновидность осталась поэмой, что позволяет соотносить эпическую поэзию автора «Хорошо!» с многовековой традицией поэмы в русской и мировой литературе. Итак, две категории — два термина. Однако автор, из нежелания пользоваться необычной терминологией, избегает этого терминологического новшества, сохраняя термин жанр в обоих его значениях — широком и узком. Из контекста в каждом случае будет ясно, о чем идет речь: о литературном виде или его разновидности, о поэме вообще или об одном из ее исторически сложившихся типов.

Значительно сложнее обстоит дело с конкретным разграничением двух указанных категорий. Каков критерий, каково *fundamentum divisionis* для деления литературного вида на жанры? На какие жанры распадается, например, роман? Историки и теоретики романа немало усилий потратили на жанровую классификацию этого литературного вида и все-таки решающего успеха не добились. На большие трудности наталкивается и классификация поэмы в ее разновидностях, но это не должно приводить к отказу от признания жанровой категории в узком смысле слова. И литературный вид и его исторически сложившиеся раз-

¹ См., например, Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы, М. — Л., 1952, стр. 78, 156 и сл.

новидности являются литературным фактом, требующим изучения и объяснения. Кто будет спорить против того, что романтическая поэма есть особый, решительно отличающийся от классической эпопеи тип поэмы? Кто будет возражать против утверждения, что поэты-реалисты и, в частности, Некрасов создали особый тип поэмы, непохожий ни на классическую ни на романтическую разновидность этого вида? Дело теоретического литературоведения установить принципы разграничения жанров в пределах видов. Дело истории литературы нарисовать конкретную картину развития литературного вида, выделив в этом развитии некоторые отчетливо оформившиеся разновидности, сложившиеся в ту или иную социально-историческую эпоху. Обе задачи тесно между собой связаны и не могут быть решены независимо друг от друга.

Принцип жанровой дифференциации для марксистско-ленинского литературоведения, как представляется автору, ясен и бесспорен. Каждая значительная общественно-историческая эпоха, складывающаяся на основе закономерного процесса возникновения, развития и смены социально-экономических формаций, порождая новую общественную идеологию, новое содержание и новые формы в области культуры и искусства, вызывает перестройку художественной литературы во всех ее звеньях: тематика, идеи, образы, композиция, стиль. Этому закону подчинены и литературные виды. Каждая значительная общественно-историческая эпоха, породившая новые начала в области искусства, выдвинувшая новое литературное направление, или создает новые литературные виды, или так перерабатывает виды, доставшиеся ей в порядке культурного наследия, что возникает новая разновидность, новый жанр. Если литературные жанры не являются внешне-структурными формами, равнодушными к вкладываемому в них содержанию, если литературные жанры, напротив того, являются специфическими внутренними формами, отвечающими их идейно-тематическому и образному наполнению, то существование жанровой категории в узком значении нужно признать бесспорным фактом. Едва ли можно найти единое основание для разграничения жанров. По одному признаку также нельзя разграничить жанры, как нельзя по одной долготе определить точку на земной поверхности. Нужно ставить вопрос о «координатах» литературного жанра, определение которого возможно толь-

ко в точке их пересечения. И внедрение нового содержания в старые литературные формы, и эволюция в методе построения образа, и новый характер сюжета, и композиционная перестройка литературного вида, и новые стилистические и метрические формы — все это должно быть учтено при определении той или иной жанровой разновидности. Задача историка русской поэмы и заключается в том, чтобы проследить, как в зависимости от социально-исторического развития России, вместе со всей литературой, развивался и видоизменялся этот литературный вид, образуя те или иные жанровые разновидности, отвечающие конкретно-историческим условиям эпохи.

* * *

Если теоретическая неразработанность проблемы жанра затрудняет работу по истории того или иного жанра, то историк поэмы сталкивается со специфическими трудностями при самом отборе подлежащего изучению материала.

В истории литературы термин поэма применялся чрезвычайно широко и многозначно. Были периоды, когда не только все стихотворные жанры назывались поэмами (поэтика эпохи Возрождения), но когда и некоторые прозаические произведения подводились под это понятие (XVIII век). Исходить в отборе материала из фактического употребления термина поэма — значит пускаться в морское плавание без компаса. Если мы хотим найти правильное направление в море подлежащего изучению материала, мы должны руководствоваться более или менее отчетливым и ограниченным пониманием того, что такое поэма.

В литературно-теоретических спорах вокруг жанра поэмы центральным является вопрос об объеме и содержании понятия поэма. Разногласия, наметившиеся здесь, можно свести к двум основным точкам зрения. Поэмой называют или всякое повествовательное произведение в стихах, или определенный вид стихотворного повествования. Какое понимание следует признать более правильным, более целесообразным: широкое или узкое, точнее специфическое?

Исторически складывающиеся и развивающиеся формы поэмы многообразны. Усилия теоретиков классицизма регламентировать поэму как строгий жанр, занимающий свое место среди других литературных жанров, оказались тщетными: дальнейшее развитие этого литературного вида в эпоху романтизма и реализма опрокинуло классицистские нормы. Еще более невозможно и нецелесообразно ограничивать какими-либо неподвижными гранями процесс нового развития поэмы в условиях социалистического реализма. И тем не менее следует возражать против широкого применения названия поэмы ко всякому стихотворному повествовательному произведению.

Такое понимание поэмы приводит к утрате специфики данного литературного вида как некоторой внутренней формы, как определенного способа отражения действительности. При широком понимании поэмы к этой видовой категории приходится относить столь различные по своему характеру произведения, что становится невозможным найти для них какой-то общий внутренний признак. К числу повествовательных произведений в стихах относятся и героическая поэма, и поэма-бурлеск, и роман в стихах... Но было бы неправильно эти глубоко различные по своему внутреннему характеру типы литературных произведений относить к одной видовой категории. Если литературный вид есть внутренняя форма, отвечающая вкладываемому в нее содержанию, то мы должны ставить вопрос о специфических признаках поэмы, отличающих ее от других типов стихотворного повествования.

Определение поэмы, точная характеристика признаков этого литературного вида возможны лишь в результате его исторического изучения. Теперь же, в предварительном порядке, мы можем только наметить основной принцип отбора материала, исходя из генезиса и функции данного вида литературных произведений.

Поэма как литературный вид глубоко уходит своими корнями в устное народное творчество и вырастает из потребности народа сохранить в памяти значительные события своей истории, из потребности прославить своих героев. В какой конкретно-исторической обстановке зарождается и как постепенно развивается поэма — это труднейшая историко-литературная проблема и не здесь ее решать. Мы говорим об идейно-художественной функции поэмы как литературного вида. Поэма — это произве-

дение «воспевающее» и в этом смысле героическое. Конкретно-историческая обстановка бытования поэмы, использование ее жанровых возможностей различными классами в разные эпохи обуславливает существенные различия в предмете поэмого «воспевания», в самом характере героики, что является закономерным и для других видов литературы, например, для трагедии. Но как без трагического нет трагедии как вида драматических произведений, так нет поэмы как литературного вида без того ее «видового» содержания, которое мы связываем с понятием в о с п е в а н и я, с категорией героического. Мы отнесем к поэме как литературному виду «Слово о полку Игореве», «Россияду», «Полтаву», «Кому на Руси жить хорошо», «150.000.000», «Василия Тёркина», так как при всем несходстве этих памятников, возникших в глубоко различных социально-исторических условиях, между ними есть функциональная общность: для всех этих произведений определяющим является героическое начало, все они принадлежат к категории «воспевающих» произведений, хотя в каждом из них, представляющем особый жанр поэмы, это «видовое» начало проявляется различно.

В таком понимании поэмы мы можем опереться на авторитет Белинского, который связывал этот жанр с изображением «поэтических, идеальных моментов жизни», с изображением жизни «в ее высших моментах» *. Белинский боролся против «риторического направления» в литературе, против «идеализированного представления» жизни в классицистской поэме, но он признавал и подчеркивал отличие поэмы от таких форм стихотворного повествования, как роман и повесть в стихах. Белинский, таким образом, рассматривал поэму как особый тип стихотворного повествования и видел его специфику в некоторой приподнятости изображаемого над уровнем повседневной жизни.

«Воспевающий» характер поэмы в ее генезисе и функции не опровергается существованием так называемой комической поэмы с ее разновидностями. Комическая поэма есть по существу поэма «наизнанку». Она и возникает как пародия на высокую поэму, будет ли это поэма-бурлеск или героико-комическая поэма. Строго говоря, это

* Примечания, обозначенные знаком *, см. в конце книги.

не жанровая разновидность поэмы, а особый литературный вид, имеющий свои жанры. Соотношение между героической и комической поэмой во многом аналогично соотношению между трагедией и комедией, двумя самостоятельными литературными видами в пределах драматического рода.

Несколько сложнее обстоит дело с повестью в стихах, или, как иногда говорят, — новеллистической поэмой. Здесь грань более зыбкая. Поэма, особенно романтическая и реалистическая, легко становится повестью в стихах. Однако и здесь есть принципиальное различие, связанное все с тем же: наличием или отсутствием элемента героики. Если роман в стихах есть именно стихотворный роман, а не поэма, то и повесть в стихах есть стихотворная повесть или новелла, а не поэма. Классические образцы этого жанра — «Граф Нулин» Пушкина и «Тамбовская казначейша» Лермонтова. Позднее мы найдем его в творчестве молодого Тургенева, Огарева, Ап. Григорьева и др. Роман и повесть в стихах встречаются, наряду с поэмой, и в советской литературе.

Таким образом, под понятие поэмы мы подводим далеко не все формы стихотворного повествования. Комическая поэма в ее разновидностях и повесть в стихах выходят за пределы поэмы в строгом смысле слова. Однако понятие поэмы не следует сужать до так называемой героической поэмы, предметом которой является какое-нибудь героическое событие в прямом смысле слова. Категория героического как признака поэмы должна пониматься достаточно широко, включая сюда все поднимающееся над уровнем обыденной жизни, все так или иначе связанное с категорией возвышенного, все достойное воспевания. В этом смысле и «Полтава» и «Бахчисарайский фонтан» являются поэмами, хотя только первая из них может быть названа поэмой героической.

В некоторых жанрах поэмы героическое начало почти утрачивается. Такова, например, сказочно-богатырская поэма как разновидность «романтической эпопеи», занимающей, согласно теории, середину между «важным» и «забавным» родом.

Указанным признаком понятие поэмы, естественно, не исчерпывается. Но установить эти признаки возможно только, как уже было сказано, путем исторического изучения литературного вида в его развитии.

Еще раз следует подчеркнуть, что в настоящем предисловии автор не только не пытается аргументировать излагаемое понимание поэмы как литературного вида — для этого было бы необходимо самостоятельное исследование, — но в известной мере и схематизирует это понимание. Конкретно-историческое развитие поэмы, если даже оставаться на русской почве, значительно сложнее и противоречивее. Задача данного предисловия — указать на принцип отбора материала. Известная схематизация здесь будет только полезной.

Исходя из изложенных соображений, автор не включает в свое исследование ни комическую поэму, ни повесть в стихах. У этих жанров — своя история. Они, конечно, в той или иной мере связаны с поэмой в собственном смысле слова, но имеют каждый свою линию развития. История русской поэмы есть прежде всего история поэмы как жанра «воспевающего», как жанра, так или иначе связанного с категорией героического. В русской поэме эта категория выражена с достаточной отчетливостью. Она составляет специфику русской классической эпопеи, вырастающей из героической эпохи преобразования России в начале XVIII века. Она находит выражение в поэме революционного романтизма, связанной с первым, дворянским этапом освободительного движения в России. Она одушевляет поэмы Некрасова, отразившие второй, разночинско-демократический период русского освободительного движения. Она поднимается на новую ступень в советской поэме. Проследить эту основную линию развития жанра в его разновидностях, в его взлетах и падениях, в его нарастающем торжестве — такова благодарная задача историка русской поэмы.

* * *

Предлагаемые «Очерки» охватывают историю русской поэмы на протяжении XVIII и первой половины или, точнее, трети XIX века. За это время в русской литературе — в соответствии с общим ходом русского литературного процесса, обусловленного процессом социально-исторического развития России — последовательно сложились три основных жанра поэмы, которые можно обозначить поня-

тиями классической эпопеи, романтической эпопеи и романтической поэмы. Вместе с возникновением реалистического направления в русской литературе начинается формирование нового жанра реалистической поэмы. Однако изучение его выходит за рамки, которыми ограничил себя автор. Но можно ли научно оправдать эти рамки? Ниже, в самом исследовании, мы попытаемся обосновать мысль о связи русской поэмы XVIII—XIX веков с многовековой древнерусской литературой и народной поэзией. И там и здесь сформировались жанры, которые функционально были родственны поэме в собственном смысле слова. Однако только новая русская литература, как она сложилась в результате перелома всей культурно-исторической жизни России в начале XVIII века, создала тот вид поэмы, который, исторически развиваясь и видоизменяясь, существовал в течение двух столетий и продолжает на новой основе жить в наше время. Так определяется начальный момент истории русской поэмы и, следовательно, исходное начало исследования.

Имеет свой смысл и ограничение «Очерков» тремя указанными выше разновидностями русской поэмы. На протяжении всего этого времени поэма была одним из основных жанров литературы. В эпоху классицизма она осознавалась как вершина поэтического творчества. Русский романтизм именно в поэме нашел свое наиболее яркое выражение. Несколько иначе обстояло дело в промежуточные между классицизмом и романтизмом годы. Сентиментализм выдвинул на первый план прозаические жанры. Но и здесь поэма не отбрасывается. Наоборот, в том литературном направлении конца XVIII — начала XIX века, которое можно назвать предромантическим, вопрос о поэме приобретает большое значение, что отражается в ряде интереснейших опытов «русской поэмы», или «романтической эпопеи», сыгравших заметную роль в развитии жанра поэмы на русской почве. Дело изменилось с момента утверждения реализма в русской литературе. Прозаические жанры — роман, повесть, рассказ, очерк — начинают занимать теперь в литературе основные позиции. Даже стихотворное повествование становится романом и повестью в стихах. Глубоко симптоматично для эволюции жанров место «Евгения Онегина» в русской литературе. Произведение Пушкина сохраняет такой суще-

ственный элемент поэмы как стихотворная форма. Несомненно, и в содержании пушкинского лирического, «свободного», стихотворного романа есть нечто такое, что обуславливает и оправдывает выбор автором «поэмой» формы изложения. Однако Пушкин написал не поэму, а роман, который при всей «дьявольской разнице» (известные слова самого Пушкина) с романом в прозе закономерно стал во главе русского реалистического романа XIX века. Все это не могло не отразиться на судьбах поэмы в эпоху реализма. Она не исчезает из русской литературы. Эпическую поэзию огромного значения в период господства прозаических повествовательных жанров создает Некрасов. Но не случайно поэзия второй половины XIX века развивается преимущественно в форме лирики. Повествовательные жанры поэзии как-то теряются среди обилия жанров прозаического повествования. Особенно заметно это в отношении поэмы в собственном смысле слова. Вот почему изучение русской поэмы в трех указанных выше ее основных жанрах приобретает известную цельность и законченность, а судьбы поэмы в период реализма, естественно, обособляются в новый цикл исследований. В перспективе же намечается последний и относящийся уже к нашему времени этап истории русской поэмы: поэма в советской литературе.

* * *

В первых двух частях «Очерков» большое место занимает анализ отдельных поэм, а в третьей части преобладает общая характеристика основных разновидностей русской романтической поэмы. Вызванное этим обстоятельством различие в объеме частей ни в коей мере не связано с идейно-художественным значением соответствующих жанров поэмы. В частности, это нужно сказать о наиболее значительном в истории изучаемого периода жанре романтической поэмы, связанной с именами Пушкина, Рыльева, Лермонтова. Различие в характере изложения отдельных частей объясняется двумя причинами. С одной стороны — степенью научной разработки данного материала. Так, романтическая поэма значительно больше изучена по сравнению с жанрами классической и роман-

тической эпопеи, и это давало возможность автору переходить от анализа к обобщениям. Что же касается многочисленных, но недостаточно изученных образцов классической и романтической эпопеи, то здесь приходилось значительное внимание уделять характеристике самого материала, без чего невозможны сколько-нибудь убедительные обобщения. С другой стороны, и самый материал этих двух жанров, особенно жанра романтической эпопеи, более разнообразен по своему характеру. Этим и была, прежде всего, вызвана необходимость рассмотрения отдельных образцов жанра в первых двух частях «Очерков».

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



КЛАССИЧЕСКАЯ
ЭПОПЕЯ





ГЛАВА ПЕРВАЯ

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОПЕИ

1

В русской литературе XVIII века, в творчестве Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского, позднее — Хераскова, возникает новый, неизвестный литературе предшествующего времени жанр поэмы. Возникновение этого жанра было тесно связано с общим процессом литературного и культурного развития России, определявшимися социально-историческими условиями эпохи.

В первых десятилетиях XVIII века Русское государство пережило крутой перелом в своей экономической, социальной, политической, культурной жизни. Развитие производительных сил феодально-крепостнической России привело в начале XVIII века к тому, что появились признаки несоответствия производственных отношений характеру производительных сил. В недрах феодально-крепостнической хозяйственной системы возникают зачатки, первые элементы новой — буржуазной по своей природе — экономики. Начинается длительный процесс смены феодального базиса капиталистическим.

Изменения в экономике России начала XVIII века вызвали соответствующие изменения и в классовой структуре русского общества. В противовес отживающему классу старой феодальной аристократии, боярству теперь выдвигаются новые социальные силы: дворянство и купечество. Эти классы приобретают большое политическое значение, на них опирается и их интересы выражает государственная власть. Народные массы — и прежде всего крепостное крестьянство — попрежнему остаются угнетенными, а к обязанности трудиться на помещика-феодала теперь, во время Петра I, прибавляют-

ся многочисленные и разнообразные повинности на нужды государства.

Экономические и социально-политические перемены, происходившие в государстве, вызывали необходимость существенных изменений в области культуры, начиная от ее высших идеологических сфер и кончая ее бытовыми формами.

Возникают новые понятия о государстве, праве, законе. Начинается быстрое развитие наук, связанных с потребностями инженерного, морского, военного дела. Переводится и издается большое количество иностранных книг по различным отраслям знания. Печатаются и книги русских авторов. Начинает выходить первая в России газета. Старый церковнославянский шрифт заменяется новым гражданским, сохраняющийся с некоторыми изменениями до нашего времени. В Петербурге создается первая публичная библиотека. Утверждается устав Академии наук, открытой уже после смерти Петра.

Необходимость и неизбежность существенных преобразований обнаружили и в области художественной литературы как одной из важнейших составных частей национальной культуры. Новая Россия не могла жить традициями старой — «древней» — литературы допетровской Руси. Сохраняя и развивая то, что в них было прогрессивным и жизненным, литературные деятели нового периода должны были создать литературу, отвечающую новым социально-историческим условиям, новым культурным потребностям.

В художественную литературу петровской эпохи бурным потоком хлынуло новое содержание. Источником его была действительность, в которой стремительно возникали и развивались новые явления. Естественно, что на первых порах поток нового содержания вливался в старые формы. Так, Феофан Прокопович пропагандировал общественно-политическую программу Петра I в традиционной форме церковного поучения — этого характерного для древнерусской литературы публицистического жанра. Поэзия начала XVIII века не порвала еще связей с виршевым стихотворством предшествующей эпохи. Сохранялись с известной модификацией традиционные жанры и в области повествовательной литературы. Так, например, тип «молодого человека» новой эпохи находил воплощение в жанре анонимной повести,

тесно связанной с повествовательной традицией XVII века. Отставание формы от содержания в процессе развития — закон, установленный марксистско-ленинской диалектикой. Но по тому же закону новое содержание с течением времени видоизменяет старую форму или создает новую. Вслед за изменениями в базисе и в соответствии с ними должны были произойти изменения во всех областях надстройки.

Россия, только что пережившая благотворный перелом в своей социально-политической жизни, нуждалась в решительном обновлении, расширении, укреплении своей культуры, искусства, литературы.

Ни литературные жанры эпохи феодализма, ни силлабическая версификация, ни литературный язык «древнерусских» письменных и книжных памятников, ни система художественных средств, которыми располагало искусство слова допетровской Руси, не могли удовлетворить новым идейно-художественным потребностям. Перед литературными деятелями новой эпохи встала задача создания новых литературных форм, способных выразить новое содержание. Решение этой задачи выпало на долю послепетровского поколения деятелей русской культуры и литературы. В тридцатых годах XVIII столетия разворачивается огромная работа по перестройке, обновлению, обогащению русского литературного языка, системы стиха, литературных жанров. Эта работа была начата Кантемиром, продолжена Третьяковским и Ломоносовым и завершена для эпохи русского классицизма Сумароковым и Херасковым.

Большие задачи, в частности, предстояло решить в области литературных жанров. При всем жанровом разнообразии древнерусской письменности и устной народной словесности новое идеологическое содержание, возникшее в результате огромного сдвига во всех областях русской жизни, требовало более разнообразных и более емких жанровых форм. Можно наблюдать, как от Кантемира, через Ломоносова и Третьяковского, к Сумарокову и Хераскову обогащается жанровый состав русской литературы эпохи классицизма. Творчество Хераскова в жанровом отношении отличается наибольшим разнообразием и в этом смысле является своего рода итогом творческой деятельности зачинателей новой русской литературы. Завершитель русского классицизма, Херасков

не ограничивается многочисленными жанрами (трагедия, слезная драма, комедия, ода, эпистола, басня, эклога, эпиграмма, элегия и т. д.), разработанными до него, но и обогащает жанровый репертуар, особенно в области эпических жанров.

2

Среди различных литературных жанров, которыми обогатилась русская литература XVIII века, одно из важнейших мест принадлежит поэме.

Поэма как новый литературный вид возникает и развивается в русской литературе XVIII века одновременно в нескольких жанровых разновидностях, в процессе формирования и развития которых наблюдаются те или иные связи и взаимодействия.

Одним из первых появляется у нас жанр дидактической поэмы, которая живет довольно интенсивной жизнью вплоть до начала XIX столетия. Популярность этого жанра в русской литературе XVIII века объясняется не только дидактизмом, свойственным классицистской поэтике, но и просветительскими тенденциями, характерными для русского классицизма в целом. Недаром в истоках русской традиции дидактической поэмы мы находим «Письмо о пользе стекла» Ломоносова, напечатанное в 1752 году. Если ломоносовское «письмо» по форме является еще эпистолой, то уже через два года (1754) Тредиаковский пишет свою «Феоптию», дидактическую поэму в строгом смысле слова. Автору не удалось напечатать свое произведение: оно не было пропущено духовной цензурой, усмотревшей в естественнонаучном мировоззрении поэта (гелиоцентризм, утверждение природной близости между человеком и животным) нечто «противное» священному писанию*. Однако опыт создания нового жанра, пропагандирующего новые идеи, был сделан. В историю русской дидактической поэмы должны быть включены и появившиеся несколько ранее (1748) «Епистолы» Сумарокова, посвященные вопросам русского языка и литературы. Небольшие дидактические поэмы появляются в первых же русских журналах**. Завершением всех этих опытов и началом непрерывной традиции дидактической поэмы в последующей литературе явились «Плоды наук» (1761) Хераскова, крупнейшего эпического поэта русского классицизма*. В течение всей

второй половины XVIII века, переходя за его грань в новое столетие, пишутся многочисленные дидактические поэмы, отражающие борьбу различных идейных тенденций: то религиозно-моралистических и масонских, то просветительно-эпикурейских и натурфилософских **.

Еще до появления законченной классической эпопеи в русской литературе возникает комическая поэма. «Игрок ломбера» (1763), а затем «Елисей» (1771) В. И. Майкова вместе с одновременными комическими поэмами Чулкова начинают длительную и разнообразную по своим идейно-художественным установкам традицию русской комической поэмы. Заходя далеко в XIX век, комическая поэма с течением времени отбрасывает традиционные жанровые формы, узаконенные старой литературной теорией (ирои-комическая поэма и поэма-бурлеск; см., например, «Епистола о стихотворстве» Сумарокова) и принимает различные формы шуточной или сатирической поэмы, используемой в качестве острого оружия общественно-политической борьбы ***.

Видное место в поэзии XVIII века занимает, наконец, жанр так называемой «легкой» поэмы, введенный Богдановичем, автором «Душеньки» (1778—1783). Возникнув позднее других жанров поэмы и знаменуя начавшийся кризис классицизма, легкая поэма с ее изящной шутовской и не всегда скромной игривостью пришлось по вкусу дворянским поэтам конца XVIII — начала XIX века ****.

Но перечисленные разновидности поэмы не являются основными для данного литературного вида. Дидактическая поэма по существу не относится к эпическому роду и может называться поэмой только условно. Комическая поэма входит в эпический род, но она в принципе отличается от поэмы как жанровой категории, связанной с началом героическим. Далекое в сущности отстоит от этой жанровой категории и легкая поэма, сближающаяся то с поэмой комической, то с повестью в стихах (ср. жанровое определение «Душеньки» Богдановича — «древняя повесть в вольных стихах»; название повесть сохраняется и в некоторых других образцах легкой поэмы). Новая русская литература с самого начала обнаруживает тяготение к основному жанру эпической поэзии, к поэме в собственном смысле слова, к поэме с отчетливо выраженным героическим началом. На заре русского класси-

цизма сатирик по призванию Кантемир, когда в его собственной литературной работе новое содержание только-только стало обретать новые формы, начинает поэму высокого стиля о государственном деятеле, давшем мощный толчок процессу обновления России («Петрида»). Через тридцать лет, в течение которых оформились многие жанры новой русской литературы, прославленный одописец Ломоносов снова обращается к задаче создания героической поэмы о том же историческом герое («Петр Великий»). Ряд дальнейших попыток приводит, наконец, к созданию русской эпической поэмы, к «Россияде» Хераскова, вслед за которой появилось немало произведений этого жанра. В истории русской поэмы эпохи классицизма героическая эпопея стала основным эпическим жанром.

Потребность в таком жанре была создана новыми историческими условиями. Для того чтобы глубоко осмыслить и исторически обосновать новое хозяйственное, политическое и культурное строительство Русского государства, недостаточно было панегирика или оды, которыми русские поэты, начиная с Феофана Прокоповича, откликались на важнейшие события государственной жизни. Нужен был жанр «большой формы», жанр монументальный, с богато развернутым сюжетом, с возможностью всестороннего тематического охвата, с широким простором для публицистических рассуждений. Конечно, жанр древнерусской героической повести здесь мог быть в той или иной мере полезен. Но у этой прозаической повести отсутствовало столь существенное для «воспевающего» жанра художественное средство, как стихотворный ритм. Не случайно тяга к мерной речи обнаружилась еще в повествовательных жанрах XVII века. Недоставало древнерусской повести и тех средств художественной выразительности в широком смысле слова, которые к этому времени были выработаны развитием жанра поэмы в передовых западноевропейских литературах. Используя их достижения, русская литература на основе национальных традиций должна была создать новые художественные формы эпической поэзии.

При свойственной классицизму строгости жанровых определений этот жанр довольно легко отграничивался от других разновидностей поэмы. В теоретической литерату-

ре того времени — и на Западе и у нас — этот жанр получил наименование эпопеи или эпической, реже — героической, поэмы. В поэтической практике он чаще обозначался как эпическая или героическая поэма. Ломоносов назвал своего «Петра Великого» героической поэмой. «Ироиической пиимой» наименовал «Тилемахиду» и Тредиаковский. За ними идет в первоначальном обозначении жанра «Россияды» Херасков: «ироическая поэма». Однако во втором издании он переименовывает ее в поэму эпическую. С тех пор эти два термина и фигурируют у наших эпиков, причем ломоносовское обозначение жанра («героическая поэма») преобладает. О судьбах этого жанра в русской литературе и пойдет речь в первой части наших «Очерков»*.

Если взять весь состав русской эпической поэмы — от «Петриды» Кантемира (1730) до «Александриады» Кашкина (1836), — то можно говорить о вековой истории классической эпопеи в русской литературе. За сто лет русские поэты написали свыше двадцати эпических поэм. Этот столетний период распадается на два этапа.

Первый из них в основном совпадает с временем господства классицизма в русской литературе. Начало было положено «Петридой» Кантемира. Однако, не опубликованная в свое время, эта поэма фактически не могла открыть традиции эпической поэмы в русской литературе. К тому же Кантемиром была написана только первая песнь поэмы. Целых тридцать лет после этого наша литература не дерзает взяться за эпическую поэму, и лишь в 1760—1761 годах выходят две песни поэмы Ломоносова «Петр Великий». От этого произведения и следует вести действительную историю классической эпопеи в русской литературе. Однако и поэма Ломоносова осталась незавершенной. Законченную эпопею русская литература получила в 1766 году с появлением «Тилемахиды» Тредиаковского. Но это была переработка в русскую эпическую поэму иностранного романа. Задача создания национальной эпопеи «Тилемахидой» разрешена не была. Возможно, что именно это побудило обратиться к эпическому жанру двух крупных поэтов середины XVIII века: в 1769 году Сумароков пишет первую страницу «Димитриады»¹; в на-

¹ См. А. П. Сумароков. Стихотворения. «Библиотека поэта», Л., 1953, стр. 195—196.

чале семидесятых годов В. И. Майков начинает эпопею «Освобожденная Москва» и набрасывает первые четыре стиха поэмы о Дмитрии Донском. Но ни Сумароков, ни Майков не стали эпическими поэтами. Первый вернулся к драматургии и лирике. Второй — предпочел героической эпопее жанр комической поэмы. Отсутствие большой эпопеи до известной степени компенсировалось серией небольших поэм (1770—1771 гг.), вызванных событиями первой русско-турецкой войны. Самой значительной из них и по размерам и по художественным достоинствам была поэма Хераскова «Чесмесский бой». Она послужила для поэта этюдом к большому эпическому полотну, работа над которым вслед за этим и начинается. Наконец, в 1779 году, через двадцать лет после ломоносовского «Петра Великого» и через пятьдесят лет после кантемировой «Петриды», выходит законченная и «правильная» русская национальная эпопея — «Россияда» Хераскова. Другой его эпической поэмой, появившейся через несколько лет — «Владимир» (1785), оканчивается первый период в истории русской классической эпопеи.

Если первый опыт эпической поэмы возник на заре русского классицизма, то завершение долгих исканий в этой области совпадает уже с его закатом. Попытки создать национальную эпопею проходят, таким образом, через всю историю русского классицизма. «Россияда» Хераскова явилась последним крупным достижением этого литературного направления. Естественно было бы ожидать, что классическая эпопея после Хераскова, в обстановке распада классицизма и возникновения новых литературных течений, прекратит свое существование, тем более что сам автор «Россияды» и «Владимира» в области эпической поэзии начал искать теперь новых путей. Однако в действительности произошло иное. Эпическая поэма в русской литературе жила еще добрых пятьдесят лет, до двадцатых-тридцатых годов XIX века.

Этот второй период в истории русской эпопеи, который приходится на время деградации классицизма и развития новых течений в нашей литературе, не принес чего-нибудь значительного. Жанр классической эпопеи перешел в руки третьестепенных поэтов, зачастую эпигонов, которые пытались хранить верность традициям классицизма и, в частности, канонам эпопеи. Именно в это время складывается жанровый шаблон эпической поэмы, кото-

рый претерпевает только частичные модификации под воздействием неизбежного и закономерного развития литературы. Тематически в этой группе поздних эпических поэм можно наметить два центра. В первую очередь разрабатывается выдвинутая еще Кантемиром и Ломоносовым тема Петра. Вторая, более поздняя группа поэм, связана с событиями Отечественной войны 1812 года.

3

Происхождение жанра героической эпопеи, как известно, связывалось с именами античных эпиков, Гомера и Вергилия, с «Илиадой» и «Энеидой», коренное различие которых в социально-историческом и литературно-творческом отношении эстетикой Ренессанса и классицизма не осознавалось. Эпопеи Гомера и Вергилия, признанные совершенными образцами жанра, дали основание для выработки жанрового канона, системы правил, соблюдение которых для эпического поэта стало обязательным.

Основоположники марксизма выяснили причины невозможности возрождения античного эпоса в новое время: этот эпос «связан с известными формами общественного развития» и «в своей классической форме»¹ никогда уже больше не может быть создан. Это общее положение Маркс применяет к эпохе капиталистического производства, враждебного, по его словам, «некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия». Отсюда ироническое отношение Маркса к «Генриаде» в ее претензии возродить эпос в античном духе². Та же мысль содержится в замечании молодого Энгельса об «Илиадах *post Homerum*», столь же далеких от образца, как и переработки сказания о Фаусте от шедевра Гете³. Близко к этим идеям в нашей критической литературе подходил Белинский. Критик писал: «Создания греческой поэзии, вышедшие из жизни греков и выразившие ее собою, показались для новых поэтов нормою и первообразом для поэзии народов другой религии, другого образования, другого времени!»⁴. Этот антиисторизм эстетики класси-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XII, ч. I, стр. 200.

² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Сб., 1937, стр. 89.

³ Там же, стр. 653.

⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 109.

цизма Белинский иллюстрирует ссылкой на эпическую поэму нового времени. В самом деле, ошибочно поставленная эпическими поэтами XVI—XVIII веков задача приводила к ряду непреодолимых трудностей и противоречий. Стремясь вне общественно-исторических условий, породивших гомеровский эпос, создать эпопею по образцу «Илиады» и «Одиссеи», поэты, не ведая того, нарушали закон зависимости литературного развития от смены общественно-исторических формаций. Пытаясь личными творческими усилиями осуществить литературный жанр, так или иначе конденсировавший результаты народного творчества за известный исторический период, они возлагали на свои плечи неподъемную тяжесть, которую едва-едва вынес Вергилий, гораздо более близкий к гомеровской эпохе, чем поэты нового времени. Ренессансное происхождение новой эпической поэмы делало ее выражением ренессансного индивидуализма, в то время как гомеровская форма эпопеи требовала устранения личного, субъективного элемента во имя эпической объективности. Различные по своей природе жанры — народная гомеровская эпопея и эпическая поэма нового времени — были продуктом различных социально-исторических эпох, выражением различных мировоззрений, воплощением различных художественных стилей. Попытка одно подчинить другому нарушала органичность развития литературы. Ориентируясь в создании новой эпической поэмы не на народную поэзию, не на национальный эпос, а на античную эпопею, на поэзию чуждой национальности, новые поэты ослабляли, а иногда и разрывали свои связи с народом и народностью искусства. «Искусственность», в которой были повинны эпопеи XVI—XVIII веков, заключалась не в сохранении в ней формы древних эпопей: «пою» в качестве обязательного зачина, «призывание» музыки, единство действия, определенные композиционные и стилистические приемы и т. д., а в попытке сохранить внутреннюю форму, порожденную когда-то совершенно иным содержанием, совершенно иными социально-историческими условиями. Важнейшим элементом этой внутренней формы была та самая мифология, которая по верному определению Маркса «составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»¹ и которая у эпи-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XII, ч. I, стр. 203.

ческих поэтов нового времени превращалась в условное украшение. Замена в ряде поэм античной мифологии христианским «чудесным» свидетельствовала о проницательности их авторов, осознавших необходимость переработки традиционного жанра, но не устраняла условности, поскольку христианское чудесное оставалось сверхъестественным элементом, в реальность которого мало верили.

Мифологизм эпоей Гомера, как и вообще народных эпоей, был связан с определенной степенью развития эпической поэзии, а не относился к существу эпоса как такового. Стремление сохранить этот исторически обусловленный признак жанра на иных этапах его развития было исторически неправомерно.

Неправильно поняв мифологизм античного эпоса, поэты нового времени не могли правильно оценить и его историзм. Народный эпос историчен в своей основе. Белинский видел в эпоее впервые пробудившееся в народе поэтическое сознание его прошедшей жизни. Утверждение исторического характера народного эпоса является одной из основных идей эстетики М. Горького. По самому своему заданию историчной должна была стать и эпическая поэма нового времени. Неуменье разрешить проблему историзма приводило эпическую поэму к измене своей жанровой сущности.

Однако «искусственность» новой эпоеи нельзя понимать слишком прямолинейно, «романтически». Возникновение этого жанра в западноевропейской литературе было закономерно и находит свое объяснение.

Опираясь на античные образцы, поэты нового времени хотели создать героическую поэзию, героический эпос. Постановка этой литературной задачи была вызвана и оправдана социально-историческими условиями эпохи борьбы восходящей буржуазии против феодализма. Героический период создания нового общественного строя, новой культуры вызвал потребность в героическом жанре. «Как ни мало героично буржуазное общество, — писал Маркс, — для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, междоусобная война и битвы народов»¹. Признавая эпоху Возрождения «величайшим прогрессивным переворотом, пережитым до того

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 324.

человечеством», Энгельс называет титанами передовых деятелей этой эпохи. «Люди, — пишет он, — основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными»¹. Героикой овеяна эпоха освобождения от пут феодализма, эпоха подготовки и совершения буржуазных революций. Наиболее значительные эпопеи нового времени так или иначе отразили дух этой эпохи. В «Лузиадах» Камоэнса, быть может, наиболее ярко выразился пафос нового, жизнеутверждающего мироощущения. Революционный энтузиазм сильнее всего отразился в «Потерянном рае» Мильтона, крупнейшего деятеля английской революции XVII века. «Генриада» Вольтера явилась выражением в эпической поэзии просветительской идеологии той буржуазии, которая подготавливала штурм идейных и социально-политических твердынь старого порядка.

Менее характерны в этом отношении поэмы Тассо и Клопштока. В первом случае сказалось возникновение феодально-католической реакции в Италии XVI века, во втором — историческая незрелость немецкой буржуазии в XVIII веке.

Эта связь лучших эпопей XVI—XVIII веков с прогрессивными тенденциями своей эпохи создавала предпосылки для их творческого успеха. Органическое, подлинное, творческое в них оказывалось сильнее заимствованной, готовой, условной формы. В поставленных самому себе границах эпический поэт нового времени выражал новое идейно-социальное содержание. Мысли, чувства, стремления человека новой эпохи вносили новую жизнь в традиционную жанровую форму. Но под воздействием нового содержания не могла не изменяться и форма. Крупнейшие эпопеи XVI—XVIII веков доказывают это. Все они в той или иной мере отходят от образцов Гомера и Вергилия. Если поэты и сохраняют ряд традиционных внешних признаков античной эпопеи, то внутренняя сущность жанра трансформируется. Искусство Ренессанса, классицизма, Просвещения так или иначе видоизменяет усвоенный жанр и сообщает ему творческое начало. Есть принципиальное различие между мертворожденной эпопеей какого-нибудь Триссино и живущей в веках поэмой Тассо.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 476.

Однако если эпоха Возрождения и эпоха буржуазных революций создавала субъективные и объективные основания для возникновения героической эпопеи, то буржуазная природа революций и нового общественного строя неизбежно приводила к ограниченности, неполноте героизма. Именно этим в конечном счете и была обусловлена идейно-художественная противоречивость и неполноценность эпической поэмы нового времени.

4

Создавая новый жанр поэмы, русские поэты прежде всего обращались к античным первоисточникам. В этом смысле принципиальное значение имеет заявление Ломоносова, что в своей героической поэме он идет «во след Виргилию, Гомеру». О первенствующем значении античного образца для своей эпической поэзии говорит и Херасков в письме к Державину: «Я хотя не Виргилий, но издали иду его путем»¹. Шутливо высказывая в одной из анакреонтических од намерение писать эпическую поэму, Сумароков также апеллирует к античной традиции: «Дай Гомерову мне лиру...»².

Но для русских поэтов XVIII века античное наследство предстало в широком окружении и в разнообразном преломлении западноевропейских литератур. Русской литературе, переходившей от средневековых литературных форм к новым, приходилось иметь дело с более разнообразным, чем это было в эпоху западноевропейского Ренессанса, культурным наследством. Это объяснялось более поздним по сравнению с другими европейскими странами социально-историческим и культурным развитием России, задержанным двухвековым владычеством татаро-монгольских завоевателей. Русский национальный гений должен был творить в сложном соотношении с ранее возникшими и развившимися литературами. Поэты западноевропейского Ренессанса, разрабатывая жанр эпической поэмы, имели перед собой в качестве образцов только античные эпопеи. Тассо, Камюэнс, Ронсар учились

¹ «История русской литературы», т. IV, изд. АН СССР, 1947, стр. 333.

² А. П. Сумароков. Полн. собр. соч., ч. II, изд. 2-е, М., 1787, стр. 189.

у Гомера и Вергилия. Позднее в связи с ростом западноевропейской литературы, наряду с эпопеями античных поэтов высокой оценки было удостоено и несколько эпических поэм нового времени. Канонизированный список их дает в предисловии к «Россиаде» Херасков: «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Лузиады» Камоэнса, «Потерянный Рай» Мильтона, «Генриада» Вольтера. Не затмевая основных образцов — античных эпопей, — прославленные поэмы нового времени, тем не менее, оказывали свое воздействие на творческое сознание наших поэтов. Русская эпическая поэма формировалась в кругу различных идеологических и художественных традиций. Русскому эпическому поэту предстояло освоить богатое античное и западноевропейское наследие и, используя его, создать русскую национальную эпопею, отвечающую потребностям русской культуры и русской жизни.

В непримиримой борьбе с буржуазным компаративизмом и его идейно-политической основой, космополитизмом, советское литературоведение показало национальную самостоятельность и своеобразие русского классицизма, как и других основных явлений русской литературы XVIII века. Советское литературоведение решительно отбросило и характерное для буржуазной науки понимание жанра русской классической эпопеи как «искусственного» подражания античным и западноевропейским образцам эпической поэмы. Прошло то время, когда «анализ» эпопей Ломоносова и Хераскова сводился к разложению их на мотивы, заимствованные у Вергилия, Тассо, Вольтера... Жанр классической эпопеи, как и классицизм в целом, возник в русской литературе в результате ее органического роста, обусловленного процессом социально-исторического развития России. Однако это не снимает вопроса о «правилах» и «образцах», так или иначе определивших формирование русской эпической поэмы. Античные и западноевропейские эпические поэмы, безусловно, имели большое значение для создания русской классической эпопеи. Только это значение вовсе не сводилось к тем «влияниям» и «заимствованиям», о которых так охотно говорили компаративисты. Вопрос о связи русской классической эпопеи с ранее появившимися в зарубежных литературах образцами данного жанра может быть правильно решен только в свете марксистско-ленинского учения о культурном наследии.

Для удовлетворения возросших потребностей Русского государства, ставшего на путь преобразований, необходимо было обогатить национальную русскую культуру лучшими достижениями иных народов, успевших в силу исторических условий опередить Россию в общественном и культурном развитии. И древняя Русь, самобытная и своеобразная в своем культурном развитии, творчески усваивала опыт других народов, перерабатывая и переосмысливая его в свете своих национальных задач. Древнерусской культуре не были чужды, в частности, и некоторые элементы античности. Но теперь, с наступлением новой эпохи, бурный рост русской культуры требовал более широкого и глубокого использования культурных достижений тех народов, которые ранее внесли свой вклад в дело европейского и мирового культурного развития. Это, конечно, не должно было привести и действительно не привело к забвению самобытных национальных традиций, хотя процесс ассимиляции иноземного материала не всегда протекал безболезненно.

В этих общих перспективах развития русской культуры нужно рассматривать и ту работу над усвоением новых литературных жанров, которой уделили столь большое внимание деятели новой русской литературы. Кантемир, Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, а вслед за ними Херасков, Майков и многие другие стремились обогатить русскую литературу разнообразнейшими жанрами, выработанными античностью и «возрожденными» в новое время на Западе.

Те же задачи поставлены были у нас и в области основного эпического жанра — поэмы: русская литература может и должна овладеть среди прочих литературных видов и самым важным, самым ответственным жанром — эпической поэмой. Этого требовало новое содержание литературы, порожденное новым этапом исторического развития России. Наиболее отчетливо эта идея, вызвавшая эпические опыты Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского, была высказана Херасковым. Обозревая в предисловии «Взгляд на эпические поэмы», предпосланном третьему изданию «Россияды», основные образцы эпоей от Гомера до Вольтера, Херасков скромно признает, что его произведение «далеко отстоит от эпических поэм, в мире известных». Но он заявляет о своем намерении создать для русской литературы такую поэму, которая воспекает круп-

нейшие исторические события в жизни государства. Русский поэт, по мнению Хераскова, может и должен осуществить один из важнейших жанров мировой литературы.

Деятели русской литературы XVIII века много раз подчеркивали свою самостоятельность по отношению к предшественникам. Полные благородного чувства национальной гордости, они хотели развить и укрепить отечественную литературу. Если воспользоваться аллегорическими выражениями Тредиаковского в одном из ранних литературных манифестов русского классицизма, «Эпистоле от российского поэзии к Аполлину» (1735), наши поэты XVIII века стремились завоевать для русской музыки равноправное с музами других народов место на европейском Геликоне, ибо она им достойная сестра.

Особенно настойчиво и последовательно идею самостоятельности и высокой ценности русской национальной культуры проводил Ломоносов. Эта патриотическая идея пронизывает его многочисленные и разнообразные труды. Хорошо известна борьба Ломоносова за достоинство русской науки и русских ученых. Его знаменитые слова о собственных Платонах и Невтонах, которых способна рождать русская земля, выражают глубокую веру русского просветителя в могучие силы родного народа, способного выдвинуть мыслителей и ученых мирового значения. Известно, как высоко оценивал Ломоносов богатство и возможности русского языка, уподобляя его «едва пределы имеющему морю» (предисловие к «Российской грамматике»). В незаконченной статье «О нынешнем состоянии словесных наук в России» Ломоносов, признавая высокие заслуги тех, чье «рачение в словесных науках служит к украшению слова и к чистоте языка, особливо своего природного», не считает нужным примеры «искать далече»: их легко найти «в своем отечестве». В качестве доказательства Ломоносов ссылается на древнерусскую письменность: «Красота, великолепие, сила и богатство российского языка явствуется довольно из книг, в прошлые веки писанных»¹.

Сумароков в «Епистоле о русском языке» (1748) мечтает о таком развитии русского языка, в результате которого он был бы поднят на уровень наиболее богатых язы-

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, АН СССР, М. — Л., 1952, стр. 582.

ков древнего мира. Но это должно быть достигнуто путем работы над родным языком, а не путем подражания, которое губит «природную» красоту русской речи:

Один последуя несвойственному складу,
Влечет в Германию Российскую Палладу,
И мня, что тем он ей приятства придает,
Природну красоту с лица ее берет.
Другой невучась так грамоте, как должно,
Поруски, думает, всего сказать не можно,
И взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь,
Языком собственным, достойну только сжечь.

К мысли о богатых возможностях русского языка Сумароков возвращается и в «Епистоле о стихотворстве», заканчивая ее афоризмом:

Прекрасный наш язык способен ко всему.

Правильное отношение к авторитетам древности проявляется в пожелании Сумарокова, «чтобы Virgilius, Ovidius, Цицерон, Тит Ливий не за то почитаемы были, что писали по латински; да за то, что хорошо писали!»¹. Выступая против засилья иностранцев на «Российском Парнасе», Сумароков заявляет: «... под игом иноплеменников науки успехов имети не могут»². В статье «К бессмысленным рифмотворцам» Сумароков так определяет свое отношение к Расину: «Я будто сквозь дремучий лес сокрывающий от очей моих жилище Муз без проводника проходил, и хотя я много должен Расину, но его увидел я уже тогда, как вышел из сего леса, и когда уже Парнасная гора предъявилася взору моему». Еще решительнее подчеркивает Сумароков свою независимость от французского драматурга в области языка: «Расин француз и в русском языке мне дать наставления не мог»³. Сознание высоких возможностей русской литературы позволяет Сумарокову надеяться на то, что она станет в ряд с наиболее значительными литературами:

Октавий Тибр вознес, и Сейну Лудовик;
Увидим, может быть, мы нимф Пермесских лик,

¹ А. П. Сумароков. Полн. собр. соч., ч. IX, 1787, стр. 288.

² Там же, стр. 286.

³ Там же, стр. 277—278.

В достоинстве, в каком они, в их были леты,
На Невских берегах во дни Елисаветы!

Критическое отношение к западноевропейским писателям разделял со своими передовыми современниками и Третьяковский, писавший: «Как исправностям французских трагедий подражать не худо, так следовать их порокам не должно». Этот основной принцип вытекает из верного понимания роли образцов в искусстве. Они обязательны лишь постольку, поскольку являются совершенными, поскольку удовлетворяют определенным эстетическим требованиям. «Надобно делать, — пишет Третьяковский, — как надлежит, а не так, как многие делают»².

Много ценнейшего материала по затронутому вопросу дает анонимно напечатанная в журнале «Ежемесячные сочинения» за 1755 год статья «О качествах стихотворца рассуждение»³, авторство которой исследователи приписывают разным лицам: или Ломоносову, или Г. Н. Теплову⁴. Автор статьи выдвигает требование критического отношения к культурному наследию. Неуменее различать «добрых авторов от худых» может завести «в таковую же темноту разум человеческий, в каковой он находился от недостатку писателей разумных». О «разборе писателей» — так автор называет критику⁵ — он говорит: «Сие самое есть светилом в чтении». Критическому отношению подлежат даже великие античные стихотворцы вроде Анакреонта. Ведь «Мевий и Бавий хотя и в Августовы времена с Виргилием жили, мы знаем за тысячу и семьсот лет, что они были дурные стихотворцы». Автор пони-

¹ Эпистола «Желай, чтоб на брегах сих Музы обитали». Сумароков. Полн. собр. соч., ч. I, стр. 328. Ср. в его же оде «На победы государя Императора Петра Великого»:

Нас Минерва напоет,
Как афинян прежде нас.

² Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении... А. К у н и к. Сборник материалов для истории императорской Академии Наук в XVIII веке, СПб., 1865, стр. 495.

³ «Ежемесячные сочинения», 1755, май.

⁴ См. П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765, М.—Л., 1936, стр. 160—170 и П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века, изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 94.

⁵ Ниже автор подходит и к этому термину: «Будь не только знаток, но и критик и учитель в том языке, на котором пишешь».

мает, что не все из того, что было у древних, заслуживает сохранения и усвоения. «Оставь то веку их к тому привычному, — пишет он по поводу эротической поэзии, — а сам угождай своему в нежности и в словах благопристойных». Даже то, что у других народов мы высоко ценим, может оказаться непригодным у нас. Эту мысль автор применяет к вопросам стилистики: «То что любим в стиле латинском, французском или немецком, смеху достойно иногда бывает в русском». Принципиальным основанием для такого суждения является мысль о национальном своеобразии языка как средства выражения мысли: «Рассуди, что все народы в употреблении пера и изъяснении мыслей много между собою разнствуют». Отсюда и указание русскому стихотворцу: «И для того береги свойства собственного своего языка». Но недостаточно сохранения национальной языковой формы; писателю необходима и «собственная материя». Исходя из этих положений, автор по-новому и весьма обоснованно ставит вопрос о так называемом «подражании», которое, начиная с эпохи Возрождения, явилось одним из важнейших принципов литературного творчества. Наш автор решительно ограничивает значение этого принципа и вносит в него такое понимание, которое ставит «подражание» на службу творческому развитию литературы. «От чего бывает, — читаем в статье, — что новый автор написавши малое число поэм станет тот час ослабевать? Не от того ли, что сочинения его от одного чтения и подражания украшаются». Писатель, обладающий «счастливым разумом» и знающий литературу, может «не подражанием только, но и своим собственным вымыслом всегда нечто новое и небывалое рождать». Автор признает пользу хороших образцов. «Однакож, — добавляет он, — при подражании одном оставаться не должно». Называя писателей, последовательно продолжавших один другого в родственных жанрах, например, Вергилия и Гомера, Расина и греческих трагиков, Мольера и латинских комедиографов, автор признает, что если бы последующие писатели «не представляли себе» своих предшественников, «то бы и приращения в словесных науках мы не видели». Но с другой стороны, «когда великие великим людям подражают, тогда разум и дух их науками и примерами обогащенный всегда нечто рождает новое и, как я выше сказал, небывалое». Следование образцам должно быть творческим — такова замечательная

мысль статьи, являющейся одним из важнейших документов русского классицизма.

Полные горячего стремления строить национальную культуру, представители русского классицизма, в частности — Кантемир в сатирах, Сумароков в комедиях, начали ту борьбу против низкопоклонства перед Западом, свойственного дворянским верхам, которая приняла особенно широкий размах у просветителей последней трети века: Новикова, Фонвизина и других.

Таким образом, овладение чужим наследством, по справедливому мнению деятелей русской литературы XVIII века, не должно было вести к утрате национальных основ культуры, а, наоборот, должно было помочь развитию и обогащению отечественной литературы. В этом они, и прежде всего Ломоносов, видели служение на пользу русского народа и русской культуры.

5

Используя в процессе создания новой русской литературы античные и западноевропейские культурные традиции, русские писатели XVIII века не порывали связей с древнерусской письменностью и устной народной словесностью, с лучшими традициями национальной культуры. Здесь уместно вспомнить глубоко верные слова Белинского: «...преобразование Петра Великого и введенный им европеизм нисколько не изменили и не могли изменить нашей народности, но только оживили ее духом новой и богатейшей жизни и дали ей необъятную сферу для проявления и деятельности»¹.

Стремление опереться на национальные основы особенно отчетливо проявилось у русских писателей XVIII века в области языка и стиха. Высокая оценка родного языка легла в основу ломоносовской языковой реформы, направленной на рациональное использование богатств русского слова в его книжном и разговорном стилях, в его веками накопленных славянских и древнерусских элементах и в его новых приобретениях, рожденных ходом национального развития. Принципиальное значение имеет и обоснование Тредиаковским предпринятой им реформы

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 121.

русского стихосложения необходимо сохранить народные основы метрики. Позднее русские поэты XVIII века не раз обращались к устной народной поэзии с целью обогащения литературного стихосложения.

Крепкие связи с национальным прошлым сохранялись и в области литературных жанров. Так, повесть и роман нового типа имели длительную предисторию в древнерусской литературе. Без сатирических жанров, получивших весьма широкое развитие в XVII веке, был бы невозможен расцвет сатиры XVIII века. Глубокую национальную традицию имеют и публицистические жанры новой русской литературы. Лирические жанры, сформировавшиеся в русской поэзии XVIII века, в той или иной мере и форме питались богатейшей народной лирикой. В древнерусской литературе можно найти истоки и такого характерного для классицизма жанра, как ода *. Органичны связи русской басни с народной сказкой. Обращаясь к близкой нам области повествовательной поэзии, мы можем говорить о связи русской комической поэмы XVIII века в ее разновидностях с различными жанрами сатирического стихотворного повествования, богато расцветшего в русской литературе XVII века, в частности, — со стихотворными фацециями **.

Вместе со всей новой русской литературой, как она складывалась в XVIII веке, русская поэма своими корнями глубоко уходила в национальную почву и по-новому, своеобразно перерабатывала те элементы, которые она получала из этой почвы. В русской устной народной поэзии и древнерусской письменной литературе сложились различные эпические жанры, которые функционально, по своей жанровой природе являлись своеобразными типами поэмы. Таковы, прежде всего, былина и историческая песня — героические жанры русского фольклора ***. Своеобразный жанр поэмы в прозе представляет собой русская воинская повесть. Эти жанры, в которых русский народ воспевал события большого национально-исторического значения, обладают основными жанровыми признаками поэмы, хотя и нашедшими своеобразное выражение в условиях развития русской устной и письменной словесности. К величайшим памятникам мирового искусства принадлежит героическая поэма древней Руси «Слово о полку Игореве». Многими чертами с жанром поэмы соприкасается древнерусское летописание. По мере

зарождения русского книжного стихотворства появляются исторические хроники, частично или целиком изложенные в стихотворной форме.

Достаточно упомянутых фактов, чтобы признать традиционность жанра поэмы в его специфических разновидностях для художественно-словесной культуры русского народа. В этом смысле и можно говорить о национальных истоках русской эпической поэзии XVIII века. В последующем анализе конкретного материала русской классической эпопеи мы попытаемся проследить те или иные формы связи ее с древней литературой и устной поэзией, как один из источников ее национального своеобразия.

Национальное своеобразие русской классической эпопеи создавалось не только сохранением отечественных литературных традиций, но и в еще большей степени ее тесной связью с современной русской действительностью.

Это обнаруживается прежде всего в тематике. Центральной темой русской классической эпопеи явилась тема преобразования России, осуществленного под руководством Петра I, тема строительства и укрепления Русского государства. Эту тему признавали основной для национальной эпопеи теоретики русского классицизма, в том числе Херасков. Характерно, что в годы появления двух песен поэмы Ломоносова будущий автор «Россияды» печатно высказал желание воспеть «труды Петровы» в «Стансе, сочиненном в Санктпетербурге, в 1761 году». Да и своего эпического героя — Ивана Грозного — Херасков трактует как предшественника Петра I, связывая тем самым и «Россияду» с магистральной темой русской классической эпопеи.

Отголосками тематики, связанной со строительством новой русской государственности и культуры, полны и эпические поэмы поздней поры. Образ Петра I продолжает привлекать внимание эпических поэтов. Однако теперь выдвигается тема Отечественной войны 1812 года, события которой отеснили на второй план исторические сюжеты, в том числе и связанные с петровской эпохой. Конечно, огромное и плодотворное воздействие на литературу событий 1812—1815 годов выразилось не в «Александриадах», как равно и не в потоке од, наводнивших в эти годы нашу периодическую и непериодическую печать, а в таких коренных и прогрессивных литературных явлениях, как поэзия декабристов, творчество Грибоедова

и Пушкина. Но общественный подъем эпохи не мог не отразиться до известной степени и на эпической поэзии классического жанра. Он заставил приверженцев этого жанра при всей идейно-художественной отсталости занимаемых ими политических и литературных позиций обратиться к воспеванию героического события своей современности и отдать дань тому патриотическому порыву, который с неизбежной дифференциацией в социально-политическом отношении охватил различные слои русского общества.

Еще более полно и глубоко со своей эпохой связана эпопея классицизма в своей проблематике, в своем идейном содержании.

В XVIII веке, как и во всякую другую эпоху существования классового общества, в России не было единой общественной идеологии, единой культуры, единой литературы. Как и русский классицизм в целом, классическая эпопея носит на себе отчетливые черты идеологии господствующего дворянско-помещичьего класса, который играл ведущую роль в государственном строительстве и в руках которого поэтому находилось руководство культурной и литературной жизнью. Крупнейшие представители русского классицизма, выступая против варварских форм крепостничества и против деспотических форм монархии, не подвергали, однако, сомнению самую систему феодального абсолютизма. Идеологи классицизма не пошли в области социальной дальше пропаганды гуманного отношения к крепостным крестьянам, а в области политической — дальше защиты просвещенного абсолютизма. В этом проявилась социально-историческая ограниченность русского классицизма. Так и для эпических поэтов, воспевавших Русское государство в его прошлом и настоящем, общественно-политический строй этого государства был незыблем. Идеализируя дворянскую государственность, авторы эпопей не показывали, а вернее — не замечали, классовых противоречий изображаемой ими действительности.

Однако феодальный абсолютизм, явившийся социально-исторической основой классицизма как литературного направления, имел для своего времени прогрессивное значение: он положил конец феодальной раздробленности и стал фактором национального объединения страны.

Русский классицизм с его пафосом государственности был призван служить делу развития и укрепления национального Русского государства. При всей тяжести, с ко-

торой ложилось на плечи закрепощенного крестьянства строительство новой государственности, это строительство в конечном счете отвечало народным интересам, развивая народное хозяйство, поднимая национальную культуру, подготавливая предпосылки для грядущего народного освобождения. Этим определялись сильные стороны русского классицизма и, в частности, классической эпопеи, в которой отчетливо проявился пафос государственности, характерный для данного литературного направления.

Эпическая поэма цветущей поры русского классицизма вместе со всем русским классицизмом стала выражением того нового этапа в развитии социальных отношений, политических форм, общественного сознания, на который вступила Россия в первые десятилетия XVIII века. Героическая эпопея русского классицизма выросла из эпохи петровских преобразований и выражает ее национально-исторический пафос. В своих идеях и образах, в патетике и стиле русская классическая эпопея явилась защитой, пропагандой, разъяснением той экономической, общественной, политической, военной, культурной перестройки, которая началась в России еще до Петра, была им мощно двинута вперед и должна была быть завершена его преемниками. Этому делу и хотели послужить своими героическими эпопеями поэты XVIII века и прежде всего — Кантемир и Ломоносов.

Однако русская эпическая поэма не удержала передовых позиций на всем протяжении своего существования. Она сохраняла эти позиции в период творческой жизни русского классицизма, от Кантемира до Хераскова. Она утратила их в годы распада классической системы в творчестве запоздалых последователей Ломоносова и Хераскова. Оставаться на позициях просвещенной монархии в эпоху кризиса феодально-абсолютистского государства, во время Радищева и декабристов, — значило перейти из лагеря прогресса в лагерь реакции. Хранить верность устаревшим принципам классической поэтики и закостеневшим формам классической эпопеи в эпоху формирования новых литературных течений — значило отказаться от творческих сил непрерывно развивающейся литературы в пользу переживших себя традиций. И то и другое случилось с эпическими поэтами конца XVIII — начала XIX века.

ТЕОРИЯ ЭПОПЕИ В РУССКОМ КЛАССИЦИЗМЕ

1

Формирование жанра эпопеи в русском классицизме было теснейшим образом связано с теоретической разработкой вопроса о данном жанре. Работа теоретиков началась задолго до первых попыток русских поэтов создать классическую эпопею и продолжалась на протяжении всего столетнего периода существования этого жанра в русской литературе.

Стремясь обогатить русскую литературу высоким жанром эпопеи, созданным классической древностью, русские классицисты XVIII века и в теории этого жанра опирались на античные авторитеты и, прежде всего, на Аристотеля. Наряду с этим русская литературно-теоретическая мысль обращалась и к западноевропейским концепциям эпической поэмы. Но вырастая на национально-исторической почве, русская эстетическая мысль XVIII века самостоятельно подходила к художественно-теоретическому наследству, усваивала из него то, что признавала верным и полезным, по-своему переосмысливала и перерабатывала усвоенное, внося элементы национального своеобразия. Так было и в теории эпопеи. Русская поэтика XVIII века создает оригинальную теорию этого жанра, дающую право говорить о русских традициях в его понимании*.

Первые шаги в разработке теории эпопеи на русской почве относятся к XVII веку. Мы их находим в тех рукописных школьных «пиитиках», которые составлялись преподавателями Киево-Могилянской коллегии (позднее — Киевской академии), а затем преподавателями первой московской высшей школы — будущей Славяно-греко-латинской академии. Исследователи, изучавшие этот материал, трактовали эту «пиитику» как схоластическую, в отличие от «ложноклассической» теории XVIII века, связанной со светской литературой**. Вопрос о природе школьной поэтики XVII века имеет немаловажное значение для понимания судеб русской литературно-теоретической мысли. В Киевской и Московской академиях сложилась прочная и длительная традиция литературной теории. Крупнейшим представителем этой традиции является

Феофан Прокопович, «Поэтика» которого была значительным явлением в истории русской литературной культуры. С этой традицией связан первый печатный, неоднократно переиздававшийся курс теории поэзии на русском языке — «Правила пиитические» Аполлоса Байбакова (1774). Школу академической поэтики прошли Тредиаковский и Ломоносов, ученики Московской Славяно-греко-латинской академии. Мимо поэтики Феофана Прокоповича не мог, несомненно, пройти его близкий друг Кантемир. Русская литературная теория эпохи классицизма многим была обязана школьной поэтике XVII века, которая преодолевает навыки схоластического мышления, отказывается от средневекового взгляда на искусство. Опираясь на античные и гуманистические источники, на Аристотеля и Скалигера, авторы рукописных «пиитик» разрабатывают литературную теорию в духе Ренессанса. Отвергая схоластическую подчиненность искусства религии, средневековую трактовку литературы как «служанки богословия», русская школьная поэтика приходит к мысли о самостоятельной ценности художественного творчества человека, о независимых от религиозного авторитета законах и правилах поэзии. В развитии русской культуры школьная образованность XVII века была новым началом по отношению к русскому средневековью, хотя, несомненно, и с пережитками схоластических навыков мысли. Новые тенденции в области русской культуры явились, конечно, отражением тех сдвигов в социально-экономической жизни России XVII века, которые привели в дальнейшем к петровским преобразованиям.

Не ставя своей задачей изучение ранней теории эпопеи в России на основе всей рукописной традиции школьных «пиитик», мы воспроизведем эту теорию по ее наиболее законченному и совершенному изложению: по курсу Феофана Прокоповича, прочитанному им в Киевской академии в 1705 году и остававшемся в рукописи до 1786 года¹. При всем превосходстве Феофана Прокоповича над остальными профессорами обеих академий, он может рассматриваться как выразитель именно этого этапа в истории русской поэтики.

В трудах советских литературоведов отчетливо обрисована фигура Феофана Прокоповича как одного из рус-

¹ «De arte poetica Libri III...», Могилев, 1786.

ских гуманистов *. В своем курсе Феофан сам называет свои источники. Это, с одной стороны, гуманистическая литература и прежде всего Скалигер, усваиваемый и через посредство школьно-иезуитских руководств (Я. Понтан) и непосредственно. Это, с другой стороны, античные первоисточники и в первую очередь Аристотель и Гораций. В освоении всего этого наследства Феофан Прокопович обнаруживает глубокое понимание материала, способность к синтезу и значительную самостоятельность мысли. К своим предшественникам русский теоретик проявляет критическое отношение. Иногда он возражает учителям, например, Понтану — по вопросу о соотношении истории и поэзии. Иногда он мнению других противопоставляет свое собственное, например, по вопросу об амплификации. Иногда он проверяет суждения авторитетов соображениями разума или апелляцией к природе вещей, например, для обоснования трехчастного состава поэмы. Синтезируя различные источники, Феофан создает стройную и ясную концепцию, стоящую на высоте гуманистической поэтики, а иногда открывающую перспективы в направлении к новым взглядам.

Разделяя характерное для своей эпохи отношение к эпосе как «царице поэзии», Феофан уделяет этому жанру наибольшее внимание. Одна из трех книг его курса почти целиком (10 глав из 12-ти) посвящена эпической поэме. Жанровая система и терминология Феофана восходят к поэтике Ренессанса и классицизма. Поэмой он называет всякое поэтическое, т. е. стихотворное, произведение. Существует много родов поэмы: драматический, буколический, сатирический, элегический и др. Среди них занимает свое место и эпическая, иначе — героическая, поэма, или эпопея. На страницах Феофанова курса обсуждаются освященные авторитетом древних и новых теоретиков проблемы эпопеи.

Важнейший для понимания природы эпопеи вопрос об отношении поэзии к истории Феофан разрешает с большей систематичностью и глубиной, чем его западноевропейские предшественники. Усматривая сходство между поэтом и историком только в том, что и тот и другой рассказывает (*narrat*), Феофан признает существенное различие между ними. Во-первых, историк пользуется прозаической формой изложения; поэт — стихотворной. Во-вторых, историк стремится в изложении к краткости; поэт — к изо-

билию (*amplissime dilatat*). В-третьих, историк следует в рассказе естественному порядку вещей; поэт искусственным образом располагает (*disponit*) свое произведение, отступая от исторической последовательности событий. В-четвертых, историк умерен и осмотрителен в выборе слов; поэт пользуется свободой в стилистических украшениях всякого рода. Однако важнейшее различие между поэтом и историком состоит, по мнению Феофана, в том, на что указал еще Аристотель: историк рассказывает о происшедшем событии (*rem gestam*) и рассказывает так, как оно произошло; поэт же или вымышляет весь рассказ, или, излагая подлинное событие, рассказывает о нем не так, как оно произошло, но как могло или должно было произойти¹. Последнее подводит автора «Поэтики» к проблеме поэтического вымысла, имеющей прямое отношение к теории эпоса. Обнаруживая глубокое понимание основного положения эстетики, впервые сформулированного Аристотелем и не понятого ни гуманистами XVI века, ни классицистами XVII века, Феофан сближает понятия вымысла и подражания (*Fictio seu Imitatio*). Здесь дается понимание поэтического вымысла как подражания природе в аристотелевском смысле слова, т. е. как воспроизведения действительности. Феофан Прокопович четко и принципиально разграничивает историю (историческое сочинение) и историческую поэзию. История излагает подлинные события. Историческая поэзия, как и всякая поэзия, создает правдоподобный вымысел. Но это не делает историческую поэзию фикцией. Познавательная ценность художественного вымысла допускает его применение в историческом жанре. Историческая поэзия дает историческую правду.

Продолжая сопоставление истории и поэзии, Феофан развивает мысль о конкретности поэтического вымысла. В противоположность историку, описывающему преимущественно общий ход событий, поэт приписывает действия определенным лицам и изображает частные явления. Феофан иллюстрирует это различие указанием на приемы описания сражений у историка и поэта. Но вместе с тем Феофан подчеркивает значение мысли Аристотеля об обобщающем характере поэтического вымысла, обнаруживая здесь понимание того, что осталось недоступным

¹ «De arte poetica», стр. 98—100.

теоретикам XVI и XVII веков. В определенных и единичных лицах поэт представляет общие добродетели и пороки. Это сближает поэзию с философией. Подобно философу, поэт созерцает общие действия людей, хотя и приписанные, как было сказано, отдельным лицам. Этим, по мнению Прокоповича, определяется общественно-воспитательное значение поэзии. В отличие от историка, задачей поэта является не сохранение в потомстве памяти о совершившихся событиях, а наставление людей, что сближает поэта с политическими мыслителями (*politici philosophi*). Поэт свое гражданское учение, как в зеркале, показывает в деяниях какого-нибудь героя, предлагая его в пример другим. Так поступают Гомер и Вергилий¹. Здесь, несомненно, у Феофана находит выражение дидактизм поэзии, свойственный эпохе классицизма. Однако русский теоретик не становится на путь Буало и Ле Боссю, имена которых в его курсе среди признаваемых им авторитетов не упоминаются. В своем определении эпопеи Феофан остается верен принципу историзма. Эпопея — это «поэзия, излагающая в гекзаметрах деяния знаменитых мужей с вымыслом»*. Как видим, это определение решительно расходится с определением эпопеи у Ле Боссю. Не моральная максима, скрытая под аллегорией вымышленного действия, а деяния знаменитых в истории лиц, представленные при помощи поэтического вымысла, являются содержанием эпопеи. Мотивируя другое название эпопеи — *Негоіса* — тем, что она описывает жизнь и подвиги героев, т. е. знаменитых мужей, Феофан верно усматривает сущность эпопеи в героическом начале. Мысль Феофана ближе к тому пониманию природы эпопеи, которое несколько позднее даст Вольтер в своем определении эпической поэмы как рассказа в стихах о героических событиях. Если мы сопоставим с этим общие тенденции поэтики Феофана, мы должны будем признать, что литературно-теоретическая мысль молодого профессора Киевской академии на заре XVIII века развивалась в том же направлении, в каком эта мысль двигалась в стране, создавшей передовую литературную теорию, где в эту пору в полном разгаре был спор о древних и новых писателях. Самостоятельно, опережая французских буржуазных просветителей, Феофан

¹ «De arte poetica», стр. 105—108.

Прокопович создает наиболее передовую для своего времени концепцию эпической поэмы.

Как представитель новых взглядов, Феофан выступает против языческой мифологии в эпопее. В противоположность Буало—Боссю наш теоретик осуждает введение аллегорических образов, олицетворяющих свойства человека и явления природы. Однако он допускает метонимическое (*metonymice*), т. е. чисто стилистическое, употребление имен античных богов.

В соответствии со своим пониманием чудесного Феофан возражает против «призывания» языческих богов в начале эпопеи. Однако и здесь он допускает обращение к музам, под именем которых «пословлично» (*proverbialiter*) понимаются искусства и науки. В обеих этих оговорках (об античных богах и музах) Феофан Прокопович выступает как предшественник русского классицизма, осторожно вводящий античные образы в нашу литературу.

Менее оригинален Феофан в учении о диспозиции эпической поэмы. Он рекомендует поэту, в отличие от историка, отказаться от естественной диспозиции, следующей реальному ходу событий, а применять диспозицию художественную (*artificiosa*), повествующую о событиях в том порядке, какой подсказывается искусством рассказчика. Так возникают различного рода композиционные перестановки (*perversio*), которые отличают эпопею от исторического сочинения.

Развивая принцип разнообразия в мотивах и композиции эпической поэмы — при сохранении, однако, сюжетного единства — Феофан дает знаменательную для общих тенденций его эстетики светски-ренессансную, а не религиозно-схоластическую мотивировку: поэт обязан «услужить».

В учении о стиле эпопеи Феофан исходит из принятого поэтикой Возрождения принципа украшенности эпического рассказа, чему служат многочисленные фигуры (под этот термин Феофан подводит и тропы). Однако автор вносит важные дополнения по сравнению с гуманистами, сближающие его со стилистикой классицизма, как она найдет в дальнейшем развитие у Сумарокова. Поэт должен соблюдать меру в стилистических украшениях, избегая и простой речи. У Феофана намечается требование некоторого различия речи автора и речи персонажей. В последней употребляются преимущественно те фигу-

ры, которые служат для выражения страстей: любви, скорби, гнева (вопрошение, ирония, эмфаза и др.).

Обобщая сказанное о теории эпопеи Феофана Прокоповича, мы имеем право утверждать, что он дал оригинальный синтез сохранивших свою жизненность традиций Ренессанса, прогрессивных принципов классицизма и оформившихся позднее в эстетике Просвещения новых тенденций. В результате Феофан Прокопович создал отмеченную печатью самостоятельности концепцию эпопеи. Своеобразие этой концепции заключается в признании исторической основы эпопеи, воспевающей подвиги национальных героев. Этим Феофан Прокопович открывает русскую традицию в понимании эпической поэмы.

Принцип историзма в теории эпопеи, наметившийся у Феофана Прокоповича и, как увидим, получивший развитие у последующих русских теоретиков, находит свое объяснение в общественно-исторических условиях эпохи. Соратник Петра I, Феофан Прокопович был одним из крупнейших идеологов и участников преобразования России. Это не могло не обострять внимания Феофана Прокоповича, как и его единомышленников, к истории, к историческим судьбам родины, к сопоставлению настоящего с прошлым и будущим. Отсюда — исторически и политически осмысленные темы прошлого («Владимир») и современности («Епиникион» на Полтавскую победу) в творчестве Феофана. Отсюда — признание общественно-политического значения литературы. Отсюда — утверждение национально-исторического содержания эпопеи.

2

«Поэтика» Феофана Прокоповича не сыграла той роли в формировании русской литературной теории XVIII века, на которую она могла бы претендовать по своим достоинствам. Это было пособие для высшей духовной школы, написанное на латинском языке и почти до конца века остававшееся в рукописи. С другой стороны, новая русская литература возникала под знаком классицизма и естественно, что в качестве авторитетов выдвигались теперь теоретики именно этого литературного направления. Новую русскую поэтику, поэтику XVIII века, создают Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков. В трудах этих зачинателей новой русской литературы эстетическая теория

становится большой культурной силой и оказывает определяющее воздействие на дальнейшее развитие русской литературно-теоретической мысли. Однако оригинальные и прогрессивные тенденции литературных взглядов Феофана Прокоповича обнаружили большую жизненность и возродились в литературных теориях русских писателей середины XVIII века.

Первые литературно-теоретические работы на русском языке появились в тридцатых-сороковых годах XVIII века. Среди напечатанных за эти годы в «Примечаниях на Ведомости» статей, посвященных преимущественно театру, имеется статья академика Я. Штелина «О бардах, или первых стихотворцах у древних немцов»¹. Она трактует о зарождении стихотворства и, в частности, героической поэзии, у германских, а также и у других народов. Статья о бардах не отразилась на возникшей в те же годы теоретической литературе о классической эпопее, хотя и нашла сочувственный отклик в одном из ближайших выпусков «Примечаний на Ведомости»². Автор первого русского опыта под эпическим заголовком («Петрида»), Кантемир не оставил теоретических высказываний об эпопее, хотя и изложил свое понимание «похвалы» (панегирика) как поэтического жанра. Первым по времени и по широте теоретической проблематики среди русских теоретиков XVIII века был Тредиаковский. Упоминание об эпической поэме и ее правилах встречается уже в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», вышедшем в 1735 году, а в приложенной к этому трактату «Эпистоле от Российския поэзии к Аполлину» мы находим оценку виднейших эпических поэтов древнего и нового времени. Но основной труд Тредиаковского об эпопее вышел только в 1766 году, после теоретических работ Ломоносова и Сумарокова, поэтому целесообразнее начать с последних.

Ломоносов не написал задуманной им «пиитики», где он намеревался «обстоятельно» рассмотреть стихотворные жанры, в том числе и героическую поэму³. Его взгляды

¹ Примечаний на Ведомости в Санктпетербурге 1740. Часть 1 и 2. Генваря 1 дня, 1740 г.

² См. письмо пожелавшего оспаривать неизвестным автором подтвердившего справедливость рассуждений статьи о бардах. «Примечаний на Ведомости», часть 7 и 8. Генваря 22-го, 1740 г.

³ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, М.—Л., 1952, стр. 222.

на эпопею приходится реконструировать по отдельным замечаниям в различных сочинениях, преимущественно в «Риторике», составляющей первую книгу «Краткого руководства к красноречию» (1748). Но контуры его концепций проступают с достаточной отчетливостью.

Ломоносов постоянно пользуется термином героическая поэма, реже прибегая к другим названиям данного жанра. Этот же термин он сохраняет и в подзаголовке своей эпопеи «Петр Великий». Известно, что Ломоносов выдвигал на первый план поэзию гражданскую, героическую, монументальную. Уже его поэтическая декларация, «Разговор с Анакреоном», свидетельствует об увлечении поэта героической тематикой, героическим жанром:

Мне струны поневоле
Звучат геройский шум
.
Героев славою вечной
Я больше восхищен.

Эпопею Ломоносов понимает как литературный жанр, призванный запечатлеть в памяти народа героику прошлого. В «Риторике», охватывающей, по указанию автора, и «ораторию» и «поэзию», Ломоносов содержанием литературы признает не только «настоящие», но и «предшествовавшие вещи»¹. Одно из важнейших применений «украшенного слова» заключается, по Ломоносову, «в описании славных дел великих героев»². В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» Ломоносов выясняет значение искусства слова для сохранения исторических воспоминаний о героическом прошлом. Без искусных писателей «немало затмится слава всего народа». Так и случилось со многими народами. Счастливым исключением являются греки и римляне, оставившие богатую литературу и, в частности, поэмы Гомера: «Из самых развалин, сквозь дым, сквозь звуки в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев»³.

Подобную задачу Ломоносов выдвигает и перед русскими поэтами: они должны увековечить события и героев

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 96.

² Там же, стр. 91—92.

³ Там же, стр. 591—592.

отечественной истории. Выступая против иностранцев-ученых, принижавших историю русского народа, Ломоносов утверждал, что «в российских преданиях» непредубежденный взгляд увидит «дела и героев», которые равны греческим и римским¹. Для Ломоносова была бесспорной национальной тематика эпопеи. Героические события русской истории, например, победа Александра Невского над ливонцами на Чудском озере, должны, по Ломоносову, послужить сюжетами и для исторической живописи.

Понимание эпопеи как исторического жанра находит теоретическое обоснование в трактовке Ломоносовым вопроса о поэтическом вымысле. Ломоносов различает вымыслы чистые — о том, чего на свете не бывало, и смешанные, которые «состоят отчасти из правдивых, отчасти из вымышленных действий»². Примером чистого вымысла может служить «Золотой осел» Апулея. Образцами смешанного вымысла являются «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Энеида» Вергилия и «Телемак» Фенелона. Следовательно, Ломоносов, в отличие от французского классицизма, эпические сюжеты не считает чистым вымыслом, но усматривает в их основе исторические события. Это вполне соответствует приведенным выше суждениям Ломоносова о героической поэме. Понятие смешанных вымыслов могло бы дать повод для сближения Ломоносова со Скалигером и другими теоретиками, усматривавшими сущность вымысла в добавлении к истинной основе украшений, частных, второстепенных деталей. Но в «Риторике» 1748 года Ломоносов вводит и второе деление вымыслов, приближающее его к аристотелевскому пониманию вымысла как средства художественного познания. Вымыслы разделяются им на цельные, т. е. охватывающие все произведение, и частные, т. е. составляющие часть произведения, в основном лишённого вымысла. Героические поэмы Ломоносов относит к образцам цельного вымысла. Это значит, что историческая основа эпопеи не превращает ее в простое историческое сочинение, осложненное лишь вымышленными добавлениями. Эпопея остается художественным произведе-

¹ Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава первого или до 1054 года, сочиненная Михайлом Ломоносовым... СПб., 1766, стр. 2—3.

² М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 223.

дением, но ее вымысел получает историческое значение¹. В этих рассуждениях Ломоносова, свидетельствующих, что он, подобно Феофану Прокоповичу, правильнее, чем западные теоретики, понимал учение Аристотеля о соотношении истории и поэзии, дана теоретическая основа для той концепции эпопеи, которая является характерной для русских писателей XVIII века.

«Риторика» Ломоносова изучалась обычно под углом зрения ее зависимости от латинских и немецких источников, в частности, от Готшеда. Между тем установка самого Ломоносова на критическое использование авторитетов, о чем мы говорили выше, должна была бы подсказать иной угол зрения. Нужно раскрыть самостоятельность и своеобразие Ломоносова по отношению к тому культурному наследству, которым он стремился обогатить русскую литературу и науку. Ломоносов обнаруживает независимость от западноевропейской традиции в постановке проблемы эпопеи.

Показательно, что иностранных источников для той главы «О вымыслах», которая только что была нами изложена, не найдено.

Понимание исторической основы эпопеи поднимает Ломоносова и над поэтикой французского классицизма, теоретики которого не сумели осознать принципиального различия между эпопеей и романом (ср. отрицательное отношение Ломоносова к романам), и над поэтикой немецкого классицизма Готшеда, признававшего эпическую теорию Ле Боссю. Ломоносов самостоятельно подошел к тому пониманию эпопеи, которое в те же годы складывалось у французских просветителей и нашло выражение в «Энциклопедии».

В «Риторике» Ломоносов касается и вопроса о композиции эпической поэмы, кратко излагая положения традиционной теории и, в частности, сближаясь с Феофаном Прокоповичем.

Большое значение для языковой формы русской эпической поэмы имело ломоносовское учение о трех стилях. Сам Ломоносов указал на героическую поэму как жанр, где должен найти применение высокий стиль; это стало правилом для русской эпопеи.

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 221—222.

Учение Ломоносова об эпопее как историко-героической поэме, подобно концепции его предшественника Феофана Прокоповича, явилось выражением тех идейно-политических тенденций, которые были внесены в русскую жизнь эпохой петровских преобразований. Грандиозный размах государственного и культурного строительства создавал почву для пропаганды гражданского, героического, национально-исторического по тематике искусства, высшей формой которого должна была стать монументальная эпопея.

3

В один год с «Риторикой» Ломоносова (1748) вышла «Епистола о стихотворстве» Сумарокова, в которой русская литература впервые получила цельное и полное изложение вопросов поэтики на отечественном языке¹. Примыкая по жанру своего «послания» не к Аристотелю и Скалигеру, авторам ученых трактатов, а к Горацию, Виде и Буало, авторам стихотворных наставлений писателям, Сумароков не дает научно-систематического изложения теории эпопеи, как и литературной теории вообще. Его афористические формулировки нуждаются поэтому в сопоставлении с соответствующими высказываниями в других его сочинениях. Теория эпической поэмы, набросанная Сумароковым в «Епистоле», выступает яснее в свете эстетических воззрений теоретика русского классицизма. Страницы, на которых Сумароковым изложена теория эпопеи, не принадлежат к числу лучших в «Епистоле». Этого нельзя объяснить незрелостью тогдашних взглядов Сумарокова. В «Наставлении хотящим быти писателями», относящемся к последним годам деятельности Сумарокова (1774), изложение теории эпопеи по сравнению с текстом «Епистолы» подвергнуто только стилистической правке и некоторым сокращениям, не имеющим принципиального значения. В «Епистоле» Сумарокова лучше разработаны драматические жанры, особенно комедия, а также комическая поэма, где оригинальность русского классициста проявляется заметнее. В теории эпопеи Сумароков ближе к традиции, хотя его собственные фило-

¹ Напечатана вместе с «Епистолой о русском языке» под общим заглавием: «Две Епистолы Александра Сумарокова», 1748.

софские и эстетические принципы требовали ее пересмотра.

Характеризуя оду и эпопею, Сумароков признает за этими жанрами право на высокий стиль, которому все доступно в его парении, в его взлетах. Эпический слог должен быть украшен всем лучшим, что есть в стихотворстве. Остается не совсем ясным, распространяются ли на эпический слог те общие стилистические принципы, которые были выдвинуты Сумароковым: «приличная простота», «ясность», «чистота», без чего стихи «лишены красоты и полны пустоты» (см. «Ответ на оду Василья Ивановича Майкова» и др.). Некоторые выражения в характеристике эпического стиля у Сумарокова позволяют думать, что и для эпопеи он не делал большого исключения из своих стилистических правил. Сумароков предостерегал эпического поэта от злоупотребления высоким стилем, от опасности впасть в пустое витийство:

В эпическом стихе порядочен есть шум.

Оригинальной идеей Сумарокова, отсутствующей у Буало, является разграничение принципов лирической и эпической композиции. Предостерегая автора эпопеи от доступной лирическому поэту «свободы в развитии темы («Пекись, чтоб не смешать по правам лирным дум»), Сумароков образно характеризует последовательность и законченность, которыми должна отличаться эпическая композиция:

Глас Лирный так, как вихрь, порывами терзает,
А глас Епический не дерзостно взбегает,
Колеблется не вдруг и ломит так, как ветр,
Бунтующ многи дни восшед из земных недр.

Сумароков стоит на почве классицизма в изложении вопроса о чудесном. Эпический стих, по Сумарокову, «полн претворств», т. е. прозопопеи. Человеческие добродетели и силы природы рисуются здесь в мифологических образах. Но Сумароков обходит молчанием вопрос о христианском чудесном, привлекавший столь большое внимание французских классицистов. Это умолчание не случайно: для Сумарокова мифологические персонификации еще последовательнее, чем это было у Буало, становятся явлением эпического стиля. Боги в эпопее — поэтические образы, а не сверхъестественные силы, вмешивающиеся в ход

земных событий, поэтому Сумарокову нет надобности и в христианском чудесном.

Еще более значительно другое умолчание Сумарокова. Он не говорит о морально-дидактической основе эпопеи, что было центральным тезисом Ле Боссю, не отведенным и Буало. Эпическая поэма, по Сумарокову, выполняет другую общественно-художественную функцию. Эпический поэт творит «двигнут русской славой». Этим определяется и тематика эпопеи. Наряду с легендарными (Геркулес) и древне-историческими (Александр Македонский) темами Сумароков намечает русскую национально-историческую тематику:

Великий Петр свой гром с берегов Балтийских мещет,
Российский меч во всех концах вселенной блещет¹.

Эпопея, по Сумарокову, — не стихотворный роман, а национально-историческая поэма. Задача русского эпика — воспеть славу России в прошлом и настоящем. К приведенным выдержкам выразительную параллель дает эпистола Сумарокова «Желай, чтоб на берегах сих Музы обитали»; он так определяет задачи эпического поэта:

Пусть, славит тот дела Героев Росских стран.

Сумароков и теперь, в 1755 году, незадолго до появления ломоносовского «Петра Великого», называет в качестве первого героя русской эпопеи того исторического деятеля, которого он выдвинул в «Епистоле о стихотворчестве»:

Воспой Великого Петра мне под Полтавой?

Сюжеты, намеченные Сумароковым, — возвращение России Балтийских берегов и Полтавская битва — будут в дальнейшем разрабатываться всеми авторами «Петриад».

Предпочтение Петра I Гераклу и Александру Македонскому в качестве эпического героя делает Сумарокова, теоретика русского классицизма, представителем русской концепции эпической поэмы. В этом Сумароков сближался с Ломоносовым, как бы ни были значительны их расхождения как поэтов и теоретиков в других вопросах поэтического искусства.

¹ Сам Сумароков «воспел» Петра в прозе; см. «Слово похвальное о государе императоре Петре великом». «Трудолюбивая пчела», 1759, октябрь.

² «Ежемесячные сочинения», 1755, август, стр. 147—148.

Утверждение национально-исторического содержания высоких жанров поэзии и их общественно-воспитательно-го значения выступает у Сумарокова еще ярче в свете его суждений об изобразительных искусствах. Произведения живописи и скульптуры, представляя зрителю живые образы и картины прошлого, «умножают геройский огонь и любовь к отечеству». Поэтому «первая должность упражняющихся в сих хитростях изображати истории своего отечества и лица великих в оном людей, монархов, победителей и прочих. Сие многое подаст потомству в истории просвещение, услугу потомству, силу заражения в подражании славных дел, утеху любопытным и пользу миру». Не ограничиваясь этим, Сумароков особо подчеркивает значение изобразительных искусств для исторического познания: «...пикторские и скульпторские выдумки зрителям историею служить могут». В качестве мотивировки этого положения проводится аналогия с поэзией: «И вымыслы толико же почти возбуждают геройские души к подражанию, колико история. Гомерова Илиада служила Александру ради подражания историею». Ниже Сумароков формулирует общее положение, в котором отчетливо выражается отмеченное ранее у Феофана Прокоповича и Ломоносова понимание познавательного значения художественного вымысла: «Пиитические выражения и их изображения, хотя они и вымышлены, служат познанию естества»¹.

В подобных суждениях можно усматривать выражение иных, чем картезианский рационализм, философских предпосылок эстетики Сумарокова. «Почти вся картезианская философия есть голый роман», — в этих острых словах Сумароков выразил свое отрицательное отношение к рационалистической метафизике. «Все без изъятия метафизики, — продолжает он, — бредили, не исключая славного и славы достойного Лейбница»². Известны симпатии Сумарокова к эмпиризму Локка. С изменением философской основы связано то обстоятельство, что классицистская поэтика Сумарокова осложнена рядом идей, удививших

¹ Сумароков. Слово на открытие Императорской Санкт-петербургской Академии Художеств. Полн. собр. соч., ч. II, М., 1787, стр. 260—261.

² «Перевод письма г. Сумарокова, писанного им же на немецком языке к приятелю». Сумароков. Полн. собр. соч., ч. IX, 1787, стр. 290.

ее от классицизма в сторону эстетики Просвещения и даже предромантизма. Особенно значительна и плодотворна мысль, наметившаяся еще в Епистоле 1748 года, но отчетливо сформулированная Сумароковым в более поздней статье «О стихотворстве камчадалов»¹. Осуждая подражателей, которые в стремлении превзойти Гомера, Софокла, Вергилия и Овидия усвоили только внешнюю форму образцов, Сумароков призывает поэтов: «Останемся лучше в границах природы и разума», ибо «природное чувства изъяснение изо всех есть лутчее», в свидетельство чего приводится безыскусственная камчатская песенка. Эта идея, предвосхищающая искания предромантиков Макферсона, Гердера и других, должна была взорвать классицизм с его утверждением абсолютности классического идеала искусства. В «Епистоле о стихотворстве» эта мысль выступала еще как требование соответствия жанра дарованию поэта («Слагай к чему тебя влечет твоя природа»). Поэтому она и не могла оказать определяющего воздействия на сумароковскую концепцию эпопеи.

Итак, в поэтике Сумарокова, канонизатора классицизма в России, теория эпопеи ближе, чем у Феофана Прокоповича и Ломоносова, подошла в ряде частных вопросов к классицистской концепции этого жанра; как она изложена Буало. Но Сумароков — русский классицист, и это сказалось на самых основах его концепции, отходящей от западного классицизма в направлении той русской традиции, которая была утверждена Ломоносовым, а ранее наметилась у Феофана Прокоповича. Значительная близость взглядов трех названных теоретиков на эпическую поэму объясняется единством той русской исторической действительности, которая настоятельно требовала своего поэтического отображения и диктовала русским передовым поэтам XVIII века определенное понимание жанра героической эпопеи.

Прежде чем обратиться к третьему из создателей литературной теории русского классицизма, к Тредиаковскому, мы должны упомянуть об определении эпопеи, появившемся в 1762 году. Это определение было дано в статье С. Г. Домашнева «О стихотворстве»². По своей общей концепции Домашнев был классицистом. «Правила, утвер-

¹ «Трудолюбивая пчела», 1759, январь, стр. 63—64.

² «Полезное увеселение», 1762, май, июнь.

жденные на естестве, — пишет он, — могут нравиться всем народам и во все времена». Ближе других русских теоретиков XVIII века к западноевропейскому классицизму стоит Домашнев и в понимании эпопеи. Он защищает дидактизм в поэзии: «Главнейшее старание стихотворства было всегда исправление нравов». Отсюда вытекает и определение эпопеи у Домашнева: «Эпическая поэма стремится дать нам полезные наставления, скрытые под аллегориею важного и геройского действия»¹. Домашнев знал вольтеровский «Опыт об эпической поэзии», на который он ссылается в своей статье, однако приведенное определение он дает по Роллену*, который в свою очередь опирается на Ле Боссю. Трактовка эпопеи у Домашнева была шагом назад по сравнению с вышеизложенными взглядами русских теоретиков, хотя в некоторых отношениях он преодолевал вслед за Сумароковым ограниченность классицизма: в историческом обзоре национальных литератур Домашнев дает место — наряду с античной и западноевропейской — литературам восточным (армянской, индийской, арабской, китайской); ссылаясь на песни, найденные у караيبов, и на поэзию «диких народов, поселенных при Балтийском море», высказывает мысль, что «стихотворство людям более свойственно, нежели как многие думают»²; признавая стихотворческую природу «старинных русских песен», утверждает, что «естество само у всех народов было предводителем в стихотворстве»³. Однако эти суждения Домашнева не отразились на его определении эпопеи.

4

Из всех русских теоретиков XVIII века наиболее обстоятельно разработал вопрос об эпопее Тредиаковский.

В первом теоретико-литературном выступлении Тредиаковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) содержится только попутное упоминание об эпической поэме. Более широкие высказывания Тредиаковского об эпопее относятся к началу пятидесятых годов, когда из печати выходит ряд его работ. Наконец,

¹ Цит. по изданию П. А. Ефремова «Материалы для истории русской литературы», СПб., 1867, стр. 175.

² Там же, стр. 195.

³ Там же, стр. 190.

в 1766 году вместе с «Тилемахидой» появляется обширное «Предъизъяснение об ироической пииме», содержащее итог многолетних изучений Тредиаковским проблемы эпопеи и теории поэзии вообще. Заканчивая этот трактат, Тредиаковский откровенно признается: «Только есть всего, что я мог выбрать из разных мест об Ироической Пииме вообще, и о Тилемахе из Тилемаха вособливости»¹. Действительно, труд Тредиаковского — сводка добытого наукой. Однако сличение текста «Предъизъяснения» с его основным источником: «Рассуждением об эпической поэзии» А. Рамсе*, показывает, что Тредиаковский заимствует у французского теоретика значительно меньше, чем полагают обычно, а в ряде случаев вносит существенные изменения в концепцию своего первоисточника. Необходимо затем решительнее подчеркнуть, что Тредиаковский привлекает и ряд других теоретиков, материалами которых он дополняет Рамсе. Еще более важно, что Тредиаковский не ограничивается западноевропейскими авторами, а восходит к первоисточнику теории эпопеи — Аристотелю. И, наконец, самое важное: подобно Феофану Прокоповичу, Тредиаковский все использованное глубоко продумал, свел воедино и создал построение, которое в целом является выражением собственных взглядов русского теоретика на героическую поэму**. Как некий синтез концепция Тредиаковского оригинальна и опирается на определенную поэтику. Не ставя своей задачей разыскание всех источников, использованных Тредиаковским, мы попытаемся обрисовать контуры его теории «ироической пиимы» и определить ее теоретико-литературные основы.

К концепции, изложенной в «Предъизъяснении», Тредиаковский пришел не сразу. Первое его упоминание об эпической поэме в «Новом и кратком способе...» не выходит из рамок классицизма. Правила эпической поэмы, — замечает он, — одинаковы для всех языков. Заканчивая свое «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (напеч. в 1752 г.), Тредиаковский от собственного изложения переходит к обширным цитатам из XII тома «Древней истории» Роллена. Здесь встречается и то определение эпи-

¹ Тилемахида или Странствование Тилемаха... описанное в составе ироической пиимы Василием Тредиаковским., том I, СПб., 1766, стр. XLVI.

ческой поэмы, которое мы видели уже у Домашнева и которое восходит к концепции Ле Боссю. Переводчик и поклонник Роллена, Тредиаковский, видимо, готов разделить и его трактовку эпоса как морали, прикрытой аллегорией важного и героического действия. Дидактизм в поэзии был приемлем для классициста Тредиаковского. Однако годом раньше, в предисловии к переводу «Аргениды» Барклая, Тредиаковский приводит другое определение эпоса, существенно отличающееся от ролленовского определения и подготовляющее позднейшую концепцию, изложенную в «Предъизъяснении». Вот это определение: «Эпос есть поэзия, которая знатные деяния знаменитых людей, предвосприявших нечто одно исполнить, вероятным повествованием предлагает для возбуждения любви к добродетели»¹. И в этом определении за эпосом сохраняется воспитательная роль. Но об аллегории нет ни слова. Наоборот, выдвигается историческая основа эпоса («знатные деяния знаменитых мужей»), хотя подчеркивается и поэтическая природа эпоса как вымысла («вероятным повествованием предлагает»). Какое же из двух определений эпоса авторизовано Тредиаковским? В предисловии к «Аргениде» Тредиаковский высказывает мысли, развивающие определение эпоса, данное здесь. Так, он противопоставляет «Аргениде» как роману, основанному на вымысле, эпические поэмы древних и новых авторов, которые свои произведения «на историях утвердили», хотя и украсили вымышленными обстоятельствами². Поэтике Тредиаковского, видимо, более соответствует определение, данное им в 1751 году в предисловии к «Аргениде»*.

Обратимся, наконец, непосредственно к «Предъизъяснению об ироической пииме».

Развивая ренессансную традицию оценки эпоса как высшего рода поэзии, Тредиаковский признает этот литературный жанр вершиной «всех преизящных подражений естеству», то есть всего искусства. Соединяя все «приятности» живописи и музыки, эпоса превосходит их новым, свойственным только ей достоинством: она научает любить добродетель и быть добродетельным.

¹ Аргенида, повесть героическая, соч. Иоанна Барклая., ч. I, СПб., 1751, стр. XI.

² Там же, стр. X.

Отказываясь от одностороннего морализма в духе Ле Боссю и его последователей, Третьяковский обращается к традиционной проблеме взаимоотношения эпоса и истории. Раскрывая понятие эпической поэмы, Третьяковский вводит в состав эпопеи элемент, отсутствующий у Рамсе: историю. Наоборот, Третьяковский опускает то место Рамсе, где автор, следуя традиции французского классицизма, допускает сочинение эпической поэмы не только об истинном, но и о «баснотворном» (так русский переводчик передает французское *fabouleuse*) происшествии. Третьяковский в духе русской традиции утверждает историчность эпопейного сюжета. Действие эпопеи «истинно в самом существе»¹. Но Третьяковский вводит и знакомое нам по работам его русских предшественников понятие художественного вымысла. Обнаруживая правильное понимание Аристотеля, Третьяковский пишет: «Эпическая баснь, то есть, вымысел правде подобный, или подражающий естеству, имеет в основание себе историю»². «Предъяснение» было не первым сочинением, где Третьяковский выразил эту идею. За полтора десятка лет до того, в «Мнении о начале поэзии и стихов вообще», Третьяковский подробно развил учение о поэтическом вымысле. «Прямое понятие о поэзии, — писал он, — есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать. Творение есть расположение вещей после оных избрания; вымышление есть изобретение возможностей, то есть, не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут, или должны; а подражание, есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде». Несколько ниже Третьяковский добавляет: «Сие разумение есть Аристотелево», и цитирует «Поэтику»³. Отводя от поэта наименование «лживец», Третьяковский дает лапидарную формулу своей эстетики: «Творить по пиитически, есть подражать подобием вещей возможных, истинных образу»⁴. Это равнозначно формуле Феофана «*Fictio seu Imitatio*» (вымысел или подражание) и выразит идею о познавательном значении поэтического вымысла.

¹ Третьяковский. Тилемахида, 1766, стр. VI.

² Там же, стр. XIV.

³ Третьяковский. Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, «Библиотека поэта», 1935, стр. 404—405.

⁴ Там же, стр. 405.

Но мысль Третьяковского развивалась не без противоречий; они должны быть отмечены.

В «Письме к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» героико-эпический жанр, в котором «и ныне еще в самых политических народах, знатные деяния прославившихся монархов и полководцев, описывают стихами», Третьяковский называет Петра I, которого надлежало бы воспеть русскому поэту. Однако за этим утверждением следует неожиданный поворот мысли: «Но понеже проза великую уже получила силу, власть и честь, то чаятельно, что и сие толь важное дело возьмет на себя история»¹. Итак, прославлять Петра — дело истории, а не поэзии. Объяснение этому мы найдем в «Предъизъяснении». По мнению Третьяковского, темы для эпической поэмы должны заимствоваться не из древней, средней или новой истории, но из времен «баснословных, или ироических», чем объясняется и самое наименование поэмы «ироической», или, как поясняет автор, «богатырской». Поэтому с точки зрения Третьяковского возможна эпическая поэма о героях, легендарной древности, но невозможна — об исторических героях, подобных Юлию Цезарю или Генриху IV. По мнению Третьяковского, было бы «бесславием французскому народу» представить героя «Генриады» «некоторым родом Бовы Королевича в эпической пииме». (Третьяковский имеет в виду «баснословие», неотделимое, по его мнению, от «ироической пиимы») ². Свой скептицизм Третьяковский распространяет и на поэмы Тассо, Камюэнса. Легендарно-героическая эпоха истории — вот предмет эпопеи. Третьяковский не поставил прямо вопроса о возможности эпопеи на материале русской баснословной древности, однако упоминание имени Бовы Королевича и народно-поэтические элементы стиля «Тилемахиды» позволяют думать, что русский теоретик «ироической пиимы» подходил к положительному решению этого вопроса.

Традиционному вопросу о чудесном Третьяковский не уделяет большого внимания. Соглашаясь с «преблагомысленным» Буало, Третьяковский называет «богопреступством» использование христианских верований в качестве поэтических «басен». Но он отрицательно относится

¹ Третьяковский. Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, «Библиотека поэта», 1935, стр. 418.

² Третьяковский. Тилемахида, 1766, стр. 40.

и к мифологическим образам в серьезной поэзии («поганский божок» Нептун, «богомерзкие тритоны» и т. д.). Однако он не опускает из текста Рамсе традиционного определения эпического действия как чудесного. «Действие эпическое, — пишет Третьяковский, — долженствует быть чудесно, но вероятно». Ставя в пример Фенелона и дополняя русским материалом используемый текст Рамсе, Третьяковский продолжает: «Автор Тилемаха, удалившись от узлов (т. е. завязок. — А. С.) обыкновенным нынешним романцам (т. е. романам. — А. С.) или повестям вымышленным, не погряз равнож и в чрезвычайную чудесность, какую порицаются древнии. Не говорят у него кони, не ходят триножные столы (сноска: «Таган»), не рождают и кумиры; нет также и ни палиц наших боевых во сто пуд, взметаемых за облака, и от высоты тоя упадающих на иройскую голову, да и ламающихся, буде оне худыя доброты, или прегигающихся токмо»¹.

Близок к своему основному источнику Третьяковский и в изложении учения о композиции эпической поэмы. Он не дает здесь чего-нибудь нового по сравнению с «Поэтикой» Феофана Прокоповича, утверждая основной принцип: единство действия в эпопее.

Слабым местом концепции Третьяковского является его утверждение, вслед за Рамсе и некоторыми другими, будто «Приключения Тилемаха» Фенелона являются единственной эпопеей нового времени, не только достойной стать рядом с великими эпическими поэмами Гомера и Вергилия, но и превосходящей их «истиною и твердостью нравоучительного христианского наставления»². Сумароков судил о романе Фенелона с большей принципиальностью: «Кроме расположения Тилемак не поэма»³.

Особенно большое значение придает Третьяковский стилистической и метрической форме эпопеи. Выдвигая в качестве признака героической поэмы «течение слога и слова поэтическое», Третьяковский стремится конкретизировать этот принцип. Он не ограничивается обычным указанием на украшенность поэтического языка («смелые узоры»), но требует соответствия речи содержанию, пред-

¹ Третьяковский. Тилемахида, 1766, стр. XXII.

² Там же, стр. XII.

³ А. П. Сумароков. «О чтении романов». «Трудолюбивая пчела», 1759, июнь, стр. 375

остерегает и от напыщенности, советует быть умеренным в изобилии, рекомендует разнообразить выражения при повторном обращении к тем же вещам, утверждает примат мысли над словом. Эти наставления сближают стилистику Тредиаковского со стилистическими принципами Сумарокова. Общий характер эпической речи Тредиаковский поясняет образом реки, постепенно расширяющейся, подобно Волге, в своем течении. «И да на отрез скажу, — заканчивает Тредиаковский, — течение слова в ироической пииме долженствует быть всеконечно и всемерно б а х а р с к о е»¹. Этот замечательный эпитет надо, вероятно, понимать следующим образом. Если «течение слога» есть стиль речи, то «течение слова» есть, очевидно, ритм речи. Признавая возможной эпопею в прозе, поскольку сущность поэзии не в стихах, а в известных внутренних особенностях произведения, Тредиаковский, однако, отдает должное проницательности Гомера, облекшего свои поэмы в мерную речь. Мудрость Гомера проявилась и в выборе стихотворного размера для героической поэмы — гекзаметра, являющего «такую осанку, которая соответствует точно благородному величию ироическия пиимы»². Отвергая традиционный для западноевропейских эпопей рифмованный александрийский стих, Тредиаковский выступает защитником гекзаметра в качестве героического стиха. Однако в использовании безрифменного стиха наш теоретик видит не подражание Гомеру, а возврат к древнему русскому стихосложению. Отсюда и определение этого ритма как б а х а р с к о г о, т. е. напоминающего сказывание народных бахарей. Это согласуется с общим стремлением Тредиаковского обосновать свою реформу русского стиха на стихосложении народной поэзии.

В итоговом определении эпопеи, к которому мы теперь обратимся, Тредиаковский, используя Рамсе, вводит существенные дополнения³, из которых первое особенно значительно как выражение самостоятельного взгляда русского теоретика на героическую поэму. Эпопея, по определению Тредиаковского, «есть б а с н ь, о с н о в а н н а я н а и с т о р и и и р о и ч е с к и х в р е м е н, а п о в е с т в у е м а я п и и т о м н а в о з б у ж д е н и е в с е р д ц а х у д и в л е н и я и

¹ Тредиаковский. Тилемахида, стр. XXXVIII.

² Там же, стр. XXXV — XXXVI.

³ Мы их выделяем разрядкой.

любви к добродетели, представляющим единоктолько действие из всей жизни ироя, поспешиваемого свыше, исполняющего ж некое великое намерение, не взирая на все препоны, сопротивляющиеся тому предприятию»¹.

Таким образом, Трелиаковсклй примыкает к современным ему русским теоретикам, Ломоносову и Сумарокову, в утверждении историко-геронической основы эпопеи, но, относя эпический сюжет в область легендарной старины и выдвигая принцип бахарского течения слова, автор «Тилемахидаы» отстует от ломоносовской традиции и намечает путь для позднейших опытов так называемой «русской эпопеи».

В «Предъизъяснении об ироической пииме» намечается новый взгляд на поэмы Гомера, сближающий Трелиаковского с буржуазными просветителями XVIII века. Возражая тем, кто считает Гомера «изобретателем» эпопеи, Трелиаковсклй высказывает предположение, что у автора «Илиады» и «Одиссеи» были предшественники. «Великое было б диво или паче чудо, — пишет Трелиаковсклй, — ежелиб Омир враз пресовершенную сию изобрел пииму, не имея прежде ни единого ей и не совершенного образца: человеческого разума такое всеконечно есть свойство, что долго он как будто перстами ощущает, прежде нежели прямо огорстит (т. е. возьмет в горсть. — А. С.), что есть добро и что красно есть»². Здесь Трелиаковсклй подходит к мысли о развитии жанра, достигающего совершенства через многие несовершенные опыты. На историческую точку зрения становится Трелиаковсклй и в оценке морального содержания «Илиады».

5

Дальнейшую разработку теории эпопеи мы находим у Хераскова, признанного творца образцовой эпической поэмы в русской литературе.

Автор «Россияды» предпослал своей поэме «Историческое предисловие», к которому в третьем издании (1796) присоединил «Взгляд на эпические поэмы». Дополнитель-

¹ Трелиаковсклй. Тилемахида, стр. XVIII.

² Там же, стр. V, VI.

ный материал дают и другие работы Хераскова: напечатанное (по-французски) в виде предисловия к французскому переводу поэмы Хераскова «Чесмесский бой» (1772) «Рассуждение о российском стихотворстве»¹, предисловия Хераскова к другим его произведениям и, наконец, поэма 1805 года «Поэт».

Уже одно наличие «Исторического предисловия», в котором Херасков дает краткий обзор развития исторических событий, приведших к воспеваемому в «Россияде» счастливому повороту в судьбах русского государства, свидетельствует о том, что автор понимает эпопею как жанр исторический. Правда, это «историзм» поэтический. Херасков знает различие между историей и поэзией. Отсюда его оговорка: «Как в эпической поэме верности исторической, так в деписаниях Поэмы искать не должно»². Это два разных рода трактовки исторических событий. Смешивать их нельзя, как нельзя к одному роду предъявлять требования другого. В «Россияде» по праву поэта автор, как он пишет сам, «многое отметал... переносил из одного времени в другое, изобретал, украшал, творил и создал». Однако Херасков считает себя вправе заявить: «Повествовательное сие творение расположил я на Исторической истине, сколько мог сыскать печатных и письменных известий, к моему намерению принадлежащих; присовокупив к тому небольшие анекдоты³, доставленные мне из Казани». Для Хераскова, как и для его русских предшественников, поэтический вымысел есть специфическое средство воссоздания исторической истины.

В своем определении эпопеи Херасков выдвигает признак общенародного или даже общечеловеческого значения эпического сюжета. «Эпическая поэма, — пишет Херасков, — заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся, и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего человеческого рода — таков есть Погублен-

¹ Напечатано в русском переводе П. Н. Берковым в «Литературном наследстве», 9—10, М., 1933, стр. 287 и сл.

² Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные, ч. I, М., 1796, стр. XIV. В первых двух изданиях «Россияды» в м. «деписаниях» было: «летописаниях» и в м. «не должно» — «не возможно».

³ Анекдотами Херасков называет устные исторические сообщения.

тый рай Мильтонов; или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению, или наконец ко преобразению его послуживший — такова должна быть поэма Петра Великого, которую по моему мнению писать еще не время». Под этим углом зрения Херасков рассматривает канонизированный список эпопей. Признавая их большие поэтические достоинства, Херасков, однако, находит, что они не удовлетворяют его идеалу эпопеи. «Для тех сие пишу, — добавляет наш автор, — которые думают, будто эпическая поэма похвальною песнию быть должна». Во всех эпопеях кто-то и что-то восхваляется: «В Илиаде Гомер воспевает гнев Ахиллесов... гнев толико бедственный грекам и Пергаму...»; «Вергилий в несравненной Энеиде воспел побег Энея из разоренной греками Трои...»; «Лузиады» Камозенса «есть странствование лузитанцев в Африку, обретение некоторых новых земель — сказания и чудесности...» и т. д. Но этого мало для эпопеи. Ее сюжетом может быть только такое событие, которое имело выдающееся национально-историческое значение, которое привело к благодетельным и прогрессивным переменам в жизни «целого народа». На этом основывается признание темы Петра I достойной эпопеи. Это заставило Хераскова и «Россияду» связать с основной темой русской эпопеи, рассматривая окончательную ликвидацию татарского владычества как начало того поворота в истории России, который достигнет апогея в преобразовательной деятельности Петра I. «Россияда», по замыслу автора, должна быть эпопеей в подлинном смысле слова. Херасков пишет, что, воспевая разрушение Казани, он «имел в виду успокоение, славу и благосостояние всего Российского государства».

Эпопея для Хераскова — произведение большого патриотического воодушевления. Она вырастает из любви поэта к отечеству и должна возбудить то же чувство у читателей. Херасков, как он пишет в предисловии к поэме, рассчитывает на читателя, умеющего любить свою отчизну и дивиться подвигам своих предков. Тем самым Херасков подчеркивает общественно-воспитательное значение эпической поэмы.

В признании общегосударственного, общенародного, а в отдельных случаях и общечеловеческого значения эпо-

пейного сюжета Херасков сближается с современными ему французскими теоретиками: Батте и энциклопедистами, но скорее с энциклопедистами. Батте говорит об участии народа или человечества в событиях; энциклопедисты и Херасков — о значении событий для народа или человечества. Батте не вводит этого признака в определение эпопеи (у него речь идет о «героическом и чудесном действии»); энциклопедисты и Херасков закрепляют отмечаемый признак в самом определении. У Батте историческая значимость действия находится в противоречии с его внеисторизмом, с признанием эпического сюжета вымышленным; у энциклопедистов и Хераскова общественное значение сюжета соответствует его историзму. Но Херасков идет дальше энциклопедистов и самостоятельно развивает мысль о необходимости прогрессивного значения того события, которое избирается в качестве сюжета эпопеи. Так русский писатель, примыкая к передовым взглядам своего времени, развивает тенденции, характерные для русской литературно-теоретической мысли вообще и, в частности, для Ломоносова, понимавшего эпопею как жанр государственного значения и воспевшего в своей поэме того исторического деятеля, которого и Херасков признал первым героем русской эпопеи.

Таким пониманием эпопеи объясняется несогласие Хераскова с Тредиаковским в признании Фенелонова «Телемаха» эпической поэмой «по его содержанию»¹. Не меняет дела, по мнению Хераскова, и переложение романа Фенелона хорошими стихами. В последних словах содержится непризнание эпопеей «Тилемахиды» самого Тредиаковского. Херасков полемизирует с Тредиаковским и по вопросу о рифме в эпической поэме. Употребление или непотребление рифмы в стихах «есть ничто иное, как вообще воспрятый обычай; и ежели бы Гомеры и Софоклы в наши времена писали, без сомнения они бы рифм не отвергли»². Поэтому новые эпические поэмы, пользующиеся рифмами, не лишаются этого высокого наименования.

¹ См. предисловие Хераскова к роману «Кадм и Гармония», 2-е изд., 1793, стр. V. Ср. аналогичное мнение Сумарокова в его статье «О чтении романов». «Трудолюбивая пчела», 1759, июнь, стр. 374—375.

² Там же, стр. VI.

Более ранняя статья Хераскова о российском стихотворчестве, подтверждающая высокую оценку автором «Россияды» незаконченной эпопеи Ломоносова, вносит новый материал по вопросу об отношении Хераскова к народной поэзии. В начале семидесятых годов завершитель русского классицизма выступает с признанием исторического значения русских народных героических песен, находя в них отражение «вкуса века». Херасков еще не сделал отсюда выводов для своей теории эпопеи, но со временем это признание скажется в творческой эволюции самого автора «Бахарияны».

На закате дней, спустя четверть века после появления «Россияды» и через два года после опубликования «Бахарияны», Херасков напечатал свое поэтическое кредо — поэму под лаконическим названием «Поэт» (1805). Несмотря на собственные опыты, в которых Херасков откликнулся на новые тенденции, обнаружившиеся в русской литературе конца XVIII века, автор «Поэта» декларирует свою верность тем «истинным и древним законам», которые нашли выражение в кодексах Горация и Буало. К этим авторитетам Херасков присоединяет и русского законодателя классицистской поэтики — Сумарокова. Однако Херасков требует от поэта творческого осуществления высших законов искусства:

Когда звездой своей соделан ты поэт,
Пиши как будто бы других поэтов нет;
К натуре обрати душевное вниманье;
Другим последовать есть только подражанье;
Чужих детей нельзя законным быть отцем.
Бог создал мир! и ты будь мысленно творцем.
Забудь Виргилия и Тасса и Гомера;
При вымыслах беги писателей примера;
Из собственных даров искусство почерпай;
Мильтона не читав, потерянный пой рай¹.

Эти смелые советы молодым поэтам еще раз сближают Хераскова с ломоносовской традицией независимого отношения к литературным образцам и авторитетам. Русская традиция в оценке значения поэзии подсказывает Хераскову и следующее наставление поэтам: требуя от стихотворца знания «законов природы» и широкой осве-

¹ Поэт, М., 1805, стр. 7—8 (подпись Хераскова дана после текста поэмы).

домленности во всех науках, Херасков рекомендует «читать историю», в которой можно обрести обильную пищу для прозы и стихов. Обращаясь к эпическому поэту, Херасков выдвигает требование найти «приличную великой цели тему» и указывает одну из таковых, повторяя стих из «Епистолы» Сумарокова:

Воспой великого Петра мне под Полтавой¹.

6

На этом заканчивается «классический» период развития теории эпopeи в русской литературе. Своеобразие в разработке этой теории на русской почве, сводившееся в основном к признанию эпopeи историко-героическим жанром, соответствовало общим тенденциям развития нашей литературы в XVIII веке и объяснялось, несомненно, своеобразием русского исторического процесса этой эпохи. Подъем национального самосознания, явившийся следствием глубоких изменений всей русской жизни в первые десятилетия XVIII века, обострил интерес русских людей к отечественной истории и к важнейшим задачам строительства нового государства. Этому делу должна была служить и героическая эпopeя. Таков идейно-политический смысл русской концепции эпической поэмы.

Последние десятилетия XVIII века ознаменованы рядом новых явлений, свидетельствующих о кризисе русского классицизма и возникновении новых литературных взглядов и жанров, что было вызвано кризисом русского феодально-абсолютистского государства и новыми явлениями в социально-политической жизни этого времени. Все это не могло не сказаться и на теории эпopeи. Не случайно в эти годы выходит русский перевод «Опыта об эпической поэзии» Вольтера. Отрывки из него были напечатаны еще в 1763 году на страницах редактировавшегося Богдановичем журнала «Невинное упражнение»². Но там были переведены только историко-литературные сведения об эпических поэтах. Критика классицистской теории

¹ Поэт, М., 1805, стр. 12.

² «Некоторые примечания из опыта о эпическом стихотворстве». «Невинное упражнение», 1763, янв.—апр. По указанию митр. Евгения («Словарь», I, стр. 157) перевод принадлежит кн. Е. Р. Дашковой,

эпопеи была опущена. Теперь, в 1781 году, трактат Вольтера переводится почти полностью *. Появление этого сочинения, выражающего скептическое отношение к самым основам традиционной теории эпопеи, в годы обозначившегося кризиса русского классицизма было фактом знаменательным. В том же 1781 году «Санктпетербургский вестник» печатает опыт обзора основных литературных жанров под заглавием: «Географическое описание стихотворства и других в свойстве с ним находящихся наук». В характеристике эпической поэмы, как главного в стихотворном государстве города, «выстроенного на пещаной и дурной земле, которая для хлебопашества не годится», заметно ироническое отношение к классической эпопее¹. Ее верховную власть подвергают сомнению в своих литературно-эстетических декларациях писатели младшего поколения. Так, на другой же год после появления «Россияды» Федор Козельский в «Епистоле к ея п... Д *** А *** Ф ***», напечатанной в том же «Санктпетербургском вестнике»², призывая поэтессу, к которой обращено послание, начать «новые тоны» в поэзии, ограничивает, хотя и не отвергает, «громкий глас», знакомый русским по Ломоносову и Хераскову. Предлагая присоединить мирты к лавровым венцам этих поэтов, Козельский намечает новую тематику для поэмы:

Младыми перстами гласи красы природы,
Блаженство праотцев, гласи златые годы!

Нетрудно усмотреть здесь пропаганду того жанра, к которому относится собственная поэма Козельского «Незлюбивая жизнь», вышедшая за десять лет до того (1769). Характерны и скептические отклики на эпопейный жанр в «Лиро-дидактическом послании» Н. П. Николева (1791). Выступая против ортодоксального классицизма, Николев не отвергает высокой поэзии в духе Гомера, но указывает на частые неудачи авторов, обращающихся к высоким жанрам:

Сколь много нам случалось зреть
Во Драмах, Одах, Эпопеях,

¹ «Санктпетербургский вестник», 1781, ч. VII, февр., стр. 99.

² «Санктпетербургский вестник», 1780, ч. VI, октябрь, стр. 287.— 289.

Что автор мысли возлететь,
Увяз умом в своих затеях!..
Что умствуя сошел с ума...¹

В том же шутивно-ироническом тоне Николев показывает нелепость античной мифологии в поэзии нового времени:

Коль ездят люди на коне,
На что для новой моды мне
Седлать Цербер а, иль Центавра².

Эти выпады против эпического стиля заканчиваются формулировкой общеэстетического положения:

Бери в натуре все, что есть,
Что духом ты ни обнимаешь;
Пускайся в пространной путь,
Дерзай на все... но не забудь,
Что сколок с естества снимаешь!³

В «Пополнительных примечаниях на Лиро-дидактическое сочинение», развернуто излагающих литературные взгляды Николева, последний решительно выступает против правил классицизма, называя писателей, признающих эти правила, «добровольными каторжниками»⁴.

Постепенно в литературное сознание и в поэтическую теорию начинают проникать взгляды, отражающие первые шаги научного изучения народной эпической поэзии и прежде всего поэм Гомера. Так, в статье «О характере эпической поэмы», анонимно напечатанной в «Иппокрене» 1799 года (ч. IV) и излагающей традиционные взгляды на эпическую поэму, последняя ставится в генетическую связь с героической поэзией «грубых первоначальных народов». Это — новая мысль, которой не было в «Рассуждении о российском стихотворстве» Хераскова. В 1805 году на страницах «Авроры» появилась большая, открывающая журнал статья «О древней и новой поэзии». Жанр эпопеи здесь не отрицается. Высказывается даже пожелание, чтобы достойный преемник Ломоносова воспел деяния Петра.

¹ «Творения» Николая Петровича Николева, ч. III, М., 1796, стр. 119.

² Там же, стр. 120.

³ Там же, стр. 121. Знаменательно, что Николев обращается к Локку с просьбой «прочистить рассудку путь».

⁴ Там же, стр. 264.

Однако представление об эпической поэме изменяется в свете новых идей. Проводя мысль об историческом развитии поэзии и о возникновении новых литературных родов в зависимости от «преобразования нравов», автор говорит и об эволюции эпопеи от Гомера до Мильтона и Клопштока. В начале процесса литературного развития лежат «безыскусственные произведения природы». Тогда «подвиги героев... облеченные в одежду стихотворства, переходили из уст в уста»¹. В предпосланной статье обращении к читателям издатель высказывает идею об оригинальности русской поэзии.

Самым значительным в этих новых исканиях было возникновение в Державинско-Львовском кружке поэтов замысла «русской эпопеи», что вызвало длительные споры о поэтике этого жанра. Эпопее классицизма и ее теории был нанесен смертельный удар. Предромантизм вторгнулся в теорию и практику эпической поэмы.

Однако история русского классицизма имеет долгий эпилог. Не скоро сдастся и классическая теория эпопеи. Ее судьбы в эпоху острой борьбы литературных направлений конца XVIII — начала XIX века представляют известный интерес. Остановимся на наиболее показательных явлениях, не ставя задачей обзор всех относящихся сюда материалов.

Один круг материалов — это многочисленные поэтики, преимущественно учебного назначения, особенно богатые представленные в первые два десятилетия XIX века.

Во главе их стоит упоминавшийся выше первый печатный учебник теории литературы на русском языке: «Правила пиитические» Аполлоса Байбакова, имевшие с 1774 по 1836 год одиннадцать изданий. Книга Байбакова представляет собой сокращенное изложение школьной литературной теории XVII—XVIII веков и прежде всего курса Феофана Прокоповича, с некоторыми добавлениями, заимствованными из трудов русских классицистов. Но Аполлос Байбаков, проявляя известную чуткость к новым веяниям, включает в свой учебник и некоторые сведения о народной поэзии. Вопрос об эпопее он излагает, в основном, по Феофану Прокоповичу, к которому приближается и в определении этого жанра: «Поэзия эпическая или героическая славных мужей славные описывает дела

¹ «Аврора», 1805, т. I, стр. 19—20.

стихом Гексаметром¹, с некоторою вероятною выдумкою»². Как видим, в понимании эпопеи Байбаков сохраняет русскую традицию, что подтверждается и особым его указанием на заимствование эпического повествования «от простой истории».

В течение 1802—1807 годов выходило многотомное (прекратилось, по недостатку средств, на одиннадцатой части) издание Я. А. Галинковского: «Корифей или ключ литературы». Издание было задумано как своеобразная энциклопедия, систематически излагающая теорию и историю литературы по отдельным родам и видам. Своим пособием, предназначенным для русского читателя, автор хотел бы заменить «Лицей» Лагарпа. Это, однако, не приводит его к смене теоретических установок. Член-сотрудник и — с конца 1812 года — секретарь «Беседы любителей русского слова»³, Галинковский стоит на позициях классицизма. Излагая план своего пособия, он «предваряет» читателей, что «последователи господствующего вкуса... завлеченные одною прелестью сердечности» (в сноске автор просит позволения так перевести слово с е н т и м е н т а л ь н о с т ь) не найдут «занимательною» излагаемую им «материю»⁴. Не только Аристотель и Гораций, но и Вида, Буало, Мармонтель остаются для нашего теоретика авторитетами. Теорию эпопеи он, в частности, излагает с помощью больших выдержек из Батте. Но рядом с этими авторитетами классицизма у Галинковского фигурируют теоретики новой формации: Вольтер, Зульцер, Эшенбург, Адиссон и даже Лессинг, упоминаемый им в связи с вопросом об отношении поэзии к живописи. Статью Зульцера из «Энциклопедии» составитель обильно цитирует в разделе об эпопее, не замечая того, что эта статья находится в противоречии с соседними выдержками из Батте. Иногда, отдавая дань новым веяниям, Галинковский позволяет себе критические замечания по адресу классицистов. Он не соглашается с Буало

¹ Это название Аполлос применяет ко всякому шестистопному стиху.

² «Правила пиитические», 1774, стр. 29.

³ См. В. А. Десницкий. Из истории литературных обществ начала XIX века. Журналы Беседы любителей русского слова. В. Десницкий. На литературные темы. Книга вторая, Л., 1936, стр. 199 — 200 и др.

⁴ «Корифей или ключ литературы», ч. I, СПб., 1802, стр. 4.

в оценке Тассо и сочувственно цитирует возражения Аддисона против теории эпоса Ле Боссю. Больше того, Галинковский, останавливаясь в недоумении перед поэмой Мильтона, бесспорной в своем величии, но нарушающей некоторые правила эпоса, высказывает сомнение в непреложности правил и вслед за этим формулирует романтическую идею гения, стихотворство которого «не имеет правил». Поэма Мильтона «сама есть образец единственный, который может опровергнуть правила и ввести новые»¹. Восхищение «Потерянным раем» не мешает «беседисту» Галинковскому осудить связь Мильтона с Английской революцией, что красноречиво свидетельствует о реакционности политических взглядов составителя «Корифея». Из изложенного видно, что большого значения труд Галинковского не мог иметь. Первые две части вызвали суровую критику в «Московском Меркурии»². Однако рассмотренное пособие заслуживает упоминания как показатель того, что и защитники классической теории в эти годы должны были делать некоторые уступки новым взглядам. Небезинтересно оно и как ранняя русская сводка фактического материала по истории эпической поэмы в античной и западноевропейской литературе³.

Из многочисленных руководств по словесности начала XIX века обстоятельнее и интереснее других теорию эпоса излагает «Наука стихотворства» харьковского профессора Ивана Рижского, вышедшая в 1811 году*.

Книга Рижского представляет собой любопытное сочетание нового и старого. Изложение обширного раздела об эпической поэме Рижский начинает с вопроса о происхождении этого жанра. Высказывая положение об исторической закономерности постепенного развития совершенных форм жанра из примитивных, Рижский усматривает источник эпической поэмы в тех песнопениях, которые слагались малокультурными народами в честь выдающихся деяний соотечественников. Становясь на историческую точку зрения, Рижский предлагает судить о делах прош-

¹ «Корифей или ключ литературы», кн. XI, стр. 211—212.

² См. «Московский Меркурий», 1803, ч. III, кн. 7, стр. 42—53.

³ Галинковский пытался опубликовать свои материалы и после прекращения издания «Корифея». В «Чтениях в Беседе любителей русского слова» он напечатал «Рассмотрение Овидия». Чтение 11-е, СПб., 1813, стр. 20—69.

лого не по нашим понятиям, а по понятиям современников этих дел и не отказывать людям, жившим «в первоначальных и неустроенных обществах», в праве на пылкое воображение и «великую чувствительность» души. Рижский рисует такого первобытного поэта «не простым повествователем», но талантливым и вдохновенным художником, облакающим свои видения в стихотворно-музыкальные формы. Перед нами, конечно, предромантическое понятие о древних бардах и их песнях, «коих превосходный образец, — как пишет Рижский, — видим в поэмах Оссияновых». Подобные песни и следует признать первоначальными эпическими поэмами. Но дальше вступает в свои права классицистская доктрина. Вслед за изложенным читаем параграф «О недостатках первоначальных, составленных без правил поэм». Подобные творения были «далеки от истинного изящества». Воображение их творцов «часто выходило за пределы вкуса и вероятия». Необходимы просвещение и искусство, чтобы «на место, так сказать, тени эпических поэм, явились такие, какими видим их ныне»¹. В годы возникновения русского романтизма Рижский не мог остаться правоверным классицистом. Среди тех авторитетов, на которых он ссылается, мы видим и Вольтера, и Эшенбурга, и Блера и энциклопедистов, писавших об эпической поэзии: Жокура, Мармонтеля, Зульцера. Рижский хочет вложить в понятие правила новое содержание. Он предпочитал бы вместо правил говорить о понятиях, извлеченных из рассмотрения превосходных эпических поэм. Он считается с несочувственным отношением Блера и Зульцера к таким правилам, «которые основаны не на общих и неизменяемых началах вкуса, но на соображениях умов, любящих школьные подробности», и даже с отрицательным отношением Вольтера ко всяким правилам. Рижский разъясняет, что он собирается излагать «не наставления для творческих умов, но токмо общие понятия» об эпической поэме². В последующем изложении этих правил-понятий Рижский проявляет известный критицизм в отношении к излагаемым мнениям и не мало здравого смысла в суждениях и оценках. Так, например, по старому вопросу о чудесном Рижский не считает воз-

¹ Наука стихотворства, сочиненная... Иваном Рижским... СПб., 1811, стр. 151—152.

² Там же, стр. 156.

Можным оставаться на позициях Батте, признающего наличие сверхъестественного и чудесного элемента необходимым условием эпопеи. Рижский высказывает сомнение в художественной действительности гомеровских богов «в наши времена». Уклоняясь от прямого суждения о христианском чудесном, он предоставляет «решить сие разборчивости самих эпических писателей и вкусу просвещенных любителей стихотворства»¹. Волшебство в эпопее по типу «Освобожденного Иерусалима» и отчасти «Россияды» Рижский расценивает столь же отрицательно, как и языческое баснословие. Большую осторожность рекомендует он и в отношении аллегорических фигур. Оставалось только сделать вывод о необязательности чудесного для эпопеи. Рижский не решается быть столь категоричным. Вместо прямого ответа на вопрос он излагает мнение энциклопедистов (Мармонтеля и Зульцера), но тут же приводит и суждение Блера, отстаивающего чудесное в эпопее. Читателю предоставляется решать этот вопрос самому. В других своих суждениях (о расположении, слоге) Рижский ближе к классицизму. Самое слабое место его концепции — учение о вымысле. Здесь он изменяет установке русских теоретиков на историзм эпопеи и делает попятный шаг к французскому классицизму. «Эпическая поэма, — заявляет Рижский, — одно токмо основание своего содержания заимствует из истории; все же прочее есть изобретение самого стихотворца»². Основанием автор называет здесь только тему. Это явствует из его дальнейших настойчивых разъяснений: «Изобретение всего, что только входит в действие поэмы, есть произведение почти единственно творческого воображения стихотворца»³. Поэтому и в определении эпопеи он вводит понятие «вымышленного повествования»⁴. Таковы противоречия одной из наиболее обстоятельно развитых концепций эпопеи в эпоху окончательного распада русского классицизма.

Другим пособием, о котором необходимо упомянуть, является известная книга А. Ф. Мерзлякова: «Краткое начертание теории изящной словесности» (1822). Мерзляков

¹ Наука стихотворства, сочиненная... И в а н о м Р и ж с к и м ... СПб., 1811, стр. 162—163, 177.

² Там же, стр. 154.

³ Там же, стр. 162, 165—166.

⁴ Там же, стр. 153.

в области эпической теории даёт меньше, чем можно было бы от него ожидать. Человек переходной эпохи, Мерзляков противоречиво сочетает в своей литературной теории основы классицизма со скептическим отношением к правилам. Новыми тенденциями осложняет Мерзляков и классицистскую теорию эпопеи. Автор не скрывает, что его «Краткое начертание» составлено по Эшенбургу. Этот источник Мерзляков излагает и в разделе об эпопее. Однако Мерзляков не был простым переводчиком Эшенбурга. В излагаемый текст он вносит изменения и дополнения, привлекая другие источники. Так, опираясь на Аристотеля, Мерзляков глубже, нежели Эшенбург, трактует вопрос о единстве действия в эпопее. Примыкая к взгляду Третьяковского, Мерзляков советует относить действие эпопеи к отдаленнейшим временам. Вводя вслед за Эшенбургом в эпический род рыцарскую и оссиановскую поэму, Мерзляков идет еще дальше и называет «Германа и Доротею» Гете прекрасной поэмой, счастливо распространившей область эпической поэзии. Дополняя Эшенбурга, Мерзляков указывает на зависимость мифологического элемента в древних произведениях от общенародных воззрений и на оскудение этого источника для современного читателя. В соответствии с этим Мерзляков и аллегории считает более приличными шуточному, нежели важному стихотворению.

Но самой значительной переработке Мерзляков подвергает параграф, посвященный вопросу об истине и вымысле в эпопее. Эшенбург полагает, что действие эпопеи в равной мере может быть и истинным и вымышленным, хотя чаще всего оно бывает смешанным, когда поэт кладет в основу действительное событие, но при обработке его многое вымышляет. Мерзляков допускает, что истина и вымысел равно входят в состав эпопеи. «Первая составляет ее основу, другой способствует к образованию и совершению целого». Однако Мерзляков вносит существенную оговорку: «Впрочем разность между эпическим и историческим повествованием не состоит в том, что первое не обязано строго придерживаться истины, что непременно требуется от другого; она заключается собственно в объеме действия, в направлении и цели. Историк говорит разуму, а стихотворец воображению и чувству посредством живых и, сколько возможно, разительных картин и

описаний»¹. Таким образом, в отличие от Рижского, оказавшегося здесь в плену французской концепции, Мерзляков в понимании принципиального историзма эпопеи примыкает к русской традиции.

Проявляя в своем учебнике известную самостоятельность по отношению к используемому источнику, Мерзляков еще более смело высказывается в университетском курсе словесности, отдельные части которого периодически помещались им в тогдашних журналах². Не ставя своей задачей изложение всей системы этого интересного и значительного для своего времени курса, укажем только на две идеи, развивавшиеся нашим теоретиком. Засвидетельствованный мемуаристами жест Мерзлякова-лектора, указывавшего на сердце как на источник «системы»³, находит теоретическое обоснование в одной из напечатанных частей его курса: «Ч у в с т в о в поэзии, — читаем здесь, — все заменяет; недостаток чувствований заменить ничто не может»⁴. Другая идея, которую нам интересно отметить, связана с представлением Мерзлякова об эпопее. «Представьте, — пишет он в той же статье, — что поэт намерен писать поему эпическую: Россиаду, Владимира или П е т р и а д у. — Он должен смотреть на природу, или на весь мир... Природа имеет свою систему постоянную, свои законы непреложные: всякая вещь связана одна с другою: все в отношениях взаимных, все движется и действует. Сию-то систему, сей порядок и стройность, сию вселенную, небо, землю и ад переносит он в мир, им созидаемой... Какое изучение природы, какие размышления, какой творческий ум предполагаются в таком писателе!» Идеалом такого поэта для Мерзлякова является Гомер, поэма которого — «не подражание, но самая природа во всем величестве и красоте своей». Ссылаясь на Платона, Мерзляков в «правилах рассудка» хотел бы видеть не цепи, сковывающие поэта, а крылья, возносящие его к небесам.

¹ А. Мерзляков. Краткое начертание теории изящной словесности, М., 1822, стр. 199—200.

² См. «Вестник Европы», 1812, ч. LXV, № 19 и 20; ч. LXVI, № 21 и 22, № 23 и 24; «Труды Общ. люб. рос. слов.», ч. I, М., 1812; «Амфион», 1815, июль и др.

³ См. рецензию Н. И. Надеждина на «Песни и романсы» Мерзлякова. «Телескоп», 1831, ч. II, № 5, стр. 87.

⁴ Мерзляков. О талантах стихотворца. «Вестник Европы», 1812, ч. LXV, № 19 и 20, стр. 222.

«Истинная свобода, — прокламирует он, — состоит в том, чтоб покоряться одним только законам справедливости»¹. Так отражается в сознании нашего ученого предромантическое понимание поэзии вообще и эпической поэмы в частности.

К теории эпопеи имеет прямое отношение известный разбор Мерзляковым «Россияды» Хераскова, положивший вместе с одновременной статьей М. П. Строева начало критической переоценке дотоле неприкосновенного для критики произведения. Классическую эпопею Мерзляков хочет судить, исходя из норм самого классицизма. Однако идейно-литературная школа, пройденная Мерзляковым, подсказывает ему и иные критерии оценки. Тепло вспоминая о «Дружеском литературном обществе», одном из питомников русского предромантизма, Мерзляков пишет о предпринятом им разборе: «Я намерен изобразить здесь тогдашние наши размышления о «Россияде», и самую статью, написанную в форме письма к другу (Жуковскому.— А. С.), рассматривать как память бесценных бесед наших»². Написанная в годы войны с наполеоновской Францией статья отражает настроения эпохи; Мерзляков подчеркивает вредное влияние французов «на все почти отрасли нашей национальной чести», одобрительно называет «Россияду» оригинальной русской эпической поэмой и признает ее поучительной для поколения, совершившего «мщение и торжество Москвы... на стогнах униженного Парижа»³. Следы русской традиции в понимании эпопей можно заметить у Мерзлякова в оценке «Россияды» как «зеркала, в котором представляются знаменитые дела предков наших»⁴, в его признании «строгой истины» царицей, которой должна покоряться «вероятность» в эпической поэме⁵, в его характеристике «Россияды» как поэмы героической.

Такой вид приняла классицистская теория эпопеи в годы возникновения романтической эстетики в русской литературе.

¹ Мерзляков. О талантах стихотворца. «Вестник Европы», 1812, ч. LXV, № 19 и 20, стр. 236 — 238.

² «Амфион», 1815, янв., стр. 52.

³ Там же, стр. 33—35.

⁴ Там же, стр. 33.

⁵ «Амфион», 1815, август, стр. 95.

Годом раньше «Краткого начертания» Мерзлякова вышел известный «Словарь древней и новой поэзии» Н. Остолопова (1821). Здесь эпической поэме посвящена обширная статья. Но ничего нового по сравнению с традиционной классицистской теорией мы в ней не находим, если не считать, что составитель среди источников, которые он использует, помещает статью Мерзлякова о «Россияде», включая тем самым русского теоретика в число авторитетов литературной теории, а среди образцов эпопеи упоминает поэмы Ломоносова и Хераскова¹.

Сводка Остолопова была одним из последних отражений классицистской теории эпопеи. Спустя некоторое время появляется «Опыт науки изящного, начертанный А. Г а л и ч е м» (1825), где теория эпической поэмы пересматривается в свете иных философских и литературных воззрений: объективного идеализма и романтизма.

Другой круг материалов, отражающих развитие теоретического понимания эпопеи в эпоху деградации классицизма, параллельный к рассмотренным теоретическим сочинениям, это — предисловия к некоторым из тех многочисленных эпических поэм, которые печатались в конце XVIII и в первые десятилетия XIX века. Здесь есть традиционное, есть и новое.

Первый же автор, решившийся после Хераскова взять в руки перо эпического поэта, Иринарх Завалишин, в предисловиях к обоим написанным им поэмам подчеркивает свое стремление к исторической правде. В стихотворном обращении к читателю «Героиды» (1793) автор пишет:

Чтя храбрость редкую соотичей моих,
Я тщился прославлять деянья славны их!
Отринув вымыслы и басни соплетенье,
На правде основал я все сие творенье.

В предисловии к «Сувороиде» (1796) Завалишин повторяет ту же мысль. Сладковский, открывающий серию поэм о Петре («Петр Великий», 1803), оправдывает свою смелость желанием изобразить его «дела и подвиги». А. Волков, автор «Освобожденной Москвы» (1820), заявляет,

¹ «Словарь древней и новой поэзии, составленный Н и к о л а е м О с т о л о п о в ы м», ч. I, СПб., 1821, стр. 459. Д. Я з ы к о в в своей библиографии «Вольтер в русской литературе» ошибочно утверждает, будто в «Словаре» Остолопова «целиком помещен» вольтеровский «Опыт на поэзию эпическую».

что в своей поэме он «слишком держался исторической точности». А. Степанов, автор поэмы «Суворов» (1821), стремится еще дальше отойти от традиционных условностей жанра в направлении к исторической точности, подлинности. «Я не творец, — пишет он, — но только живописец действий героя моего». Та же тенденция выражается в отказе автора от прямолинейного дидактизма, в попытке заменить традиционные чудеса великими деяниями героя¹. В заключение поэт мотивирует свои новаторские стремления: «Может быть новость песни прибавит цветок очарования». Другой поздний представитель эпической поэзии, Павел Свечин, в предисловии к «Александроиде» (1827) намечает ряд существенных изменений в эпическом жанре, которые дают ему основание заявить, что его сочинение в некоторых отношениях «не имеет сходства с древними и новыми сего рода произведениями». Прежде всего автор признает необходимым изменить батальную живопись, которая должна быть приведена в соответствие с новыми средствами войны. Другую особенность своего произведения автор видит в отказе от обычных эпических украшений во имя истины. Он хочет, чтобы в его поэме о героях говорили самые их дела и иногда точно переданные их слова. С отсутствием украшений связана и краткость изложения, «приличная быстрым понятием живущего поколения». Но вместе с тем автор позволяет себе усилить лирическое начало в поэме, в результате чего получается особый «род вещания похвал и явлений совокупно», т. е. «лиро-эпическое произведение», которое следует назвать новым именем «поэмы современной». В этой трактовке эпической поэмы отражается, с одной стороны, стремление по-новому понять художественную правду поэтического произведения и, с другой стороны, внесение лирического начала в поэму. Так деформировалось понимание эпопеи под воздействием литературного движения двадцатых годов.

Подводя общие итоги изучения теории эпопеи в русском классицизме, мы имеем право утверждать, что наши писатели XVIII века самостоятельно и критически развивали наиболее жизненные и прогрессивные элементы тра-

¹ Последнее более отчетливо намечено в предисловии к отрывку из поэмы, напечатанному в «Трудах Общ. Люб. Росс. Слов.», ч. XVI, М., 1819, стр. 153.

диционного учения об эпической поэме, внесли в это учение свой вклад и придали ему в своих работах известное своеобразие, заключавшееся в настойчивом и последовательном утверждении национально-исторической основы и граждански-героического характера эпопеи, что отвечало общественно-политическим запросам времени.

Эти идейно-художественные принципы нашли выражение в творческой практике русских эпических поэтов, придавших жанру классической эпопеи черты национального своеобразия*.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПЕРВЫЙ ОПЫТ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

1

«Петриде» Кантемира (1730) принадлежит значительно более скромное место в русской литературе, чем его сатирам. Не напечатанные при жизни автора, они распространились в списках, а после издания в 1762 году заняли прочное место в литературе XVIII века, оказав воздействие на развитие позднейшей русской сатиры. «Петрида» в XVIII веке, повидимому, не была сколько-нибудь широко известна. Ограничившись только первой «книгой» поэмы и отложив до более благоприятного времени завершение труда, требующего — по словам автора — не малого прилежания и «к тому потребных известий»¹, Кантемир едва ли принимал меры к распространению своего незаконченного произведения. Оно увидело свет спустя более ста лет после своего создания в результате архивных раскопок ученого исследователя².

Не посчастливилось поэме Кантемира и в научной литературе: по общему мнению исследователей «Петрида» была неудачей автора. Их недоумение вызывал план поэмы. Если в первой «книге» уже рассказано о смерти Петра, то о чем могла идти речь в дальнейших частях поэмы? Однако это недоумение явилось результатом

¹ Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. Ред. П. А. Ефремова, т. I, СПб., 1867, стр. 268. По этому изданию и дальнейшие цитаты.

² Впервые «Петрида» была опубликована Н. С. Тихоновым в «Летописях русской литературы и древностей», 1859, т. I, кн. I.

ошибки, допущенной исследователями Кантемира. Замысел поэта можно восстановить.

В первой книге поэмы Петр не умирает, а только заболевает. В конце песни олицетворенная и названная латинским именем Странгурио болезнь, «прияв власть», данную ей по божественному поручению архангелом Михаилом, «устремится на Петра». Однако эта власть была дана болезни только при условии, что она в течение целого года не посмеет поразить свою жертву смертью. Указывая перстом на Петра, архангел говорит болезни:

Вся, яже хочешь, твори; но токмо, да славу
Свою лучше окончит, не дерзай столь злобу
Твою люто изощрять и не прежде к гробу
Темный путь ему яви, нежели круг свой велий
Обтечет годом Фебус, как исполин смелый.
Тогда уже наведи хотя смерть с косою,
Так годно владеющу мною и тобою.

Такова была воля бога, давшего русскому царю годичный срок для завершения его дел. Следовательно, в первой книге мы имеем только завязку, за которой должно было последовать действие, рассчитанное на целый год, после чего должна была наступить развязка — смерть героя. Такое толкование замысла Кантемира подкрепится, если мы учтем, что существовало принятое многими теоретиками, в том числе и некоторыми русскими авторами рукописных пиитик, правило о годичной длительности действия эпоса. Заболевание и смерть Петра как пограничные моменты действия давали Кантемиру право на второе заглавие поэмы: «Петрида или описание стихотворное смерти Петра Великого, императора всероссийского». Итак, последний год царствования Петра I — вот предмет поэмы Кантемира. Петр должен закончить начатое дело и закрепить заложенные им основы будущего развития России:

Суть бо яже совершить с зачатых имеет,
И нива, по нем рости имуща, посеет, —

так определяет Кантемир сюжетно-тематический замысел своей поэмы. Это подтверждается и «предложением» поэмы, в котором автор кратко намечает тематику своего произведения: Кантемир ставит своей задачей «списать», т. е. описать, «дела» своего героя. Повествуя о последнем годе деятельности Петра, Кантемир, несомненно, нашел

бы повод рассказать в форме «предистории», обычной для классической эпопеи, и о событиях предшествующих лет. Такое понимание сюжета поэмы оправдывает первую и основную часть ее монументального заглавия: «Петрида».

2

Изложенному пониманию замысла «Петриды» соответствует и идейное содержание поэмы.

Кантемир видит значение деятельности Петра I в огромном усилении военной мощи России и в ее внутреннем гражданском устроении. Развивая военную тему, Кантемир отмечает завоевание Прибалтики, вернувшее России землю, которая была «в долзе у соседах подвластна», и давшее возможность построить «новый град Петров». Конкретизируя вторую тему, Кантемир рисует Петра на деловом заседании с его сотрудниками, где обсуждаются полезные для народа законы и мероприятия, причем особенное внимание уделяется нуждам и обидам бедного люда. Такое изображение Петра соответствует общей его характеристике в «предложении» поэмы, открывающей в этом отношении устойчивую традицию в последующей русской литературе. Выдвигая в Петре такие качества, как мудрость, мужество, «попечение» о делах государства, Кантемир видит в нем «домостройного царя» и «правдивого судию». Поэт восхваляет государя за его труд не только умственный, но и физический:

Тут рукой трудился Петр и умом острейшим.

Так возникает мотив, который пройдет через все «Петриады» и найдет завершение в пушкинской формуле о Петре, «вечном работнике» на троне.

Значение сцены, в которой показан Петр, выступит ярче, если мы вспомним одно из примечаний Кантемира к первой сатире в ранней редакции. Осуждая знатных за то, что они не дают себе труда подтверждать свою речь доводами, так как считают это обязанностью «подлых», Кантемир выступает против безответственности абсолютной власти: «Когда кто властью силен и с низшими себя разговоры имеет, не нужны ему доказательства; понеже хотя слово его право, хотя — нет, никто прекословить не смеет, иной надежду имея милость какую от него получить, иной опасаяся беды в дерзновенном ответе. И по-

тому обычно знатные и великосильные речи свои авторитетом своим, а не доказательством и доводами подтверждают»¹. Петр, по мнению автора, поступает не так. Он решает дела не единолично, а окруженный «многим числом» вельмож, в совете с которыми он «испытует» обиды, причиненные людям, ищет способ помочь народу в грядущих нуждах, составляет полезные законы и т. д. Так утверждаются новые порядки в управлении страной, введенные Петром.

Развитая в поэме концепция Петра и его дела находит выражение и в «реалистическом» жанре Кантемира. В VII сатире, посвященной теме о воспитании, поэт, отмечая исключительный ум и огромное трудолюбие Петра, восхваляет его за основание училищ для образования и воспитания юношества. «Был тот труд корень нашей славы», — подытоживает Кантемир. Поясняя эту мысль, автор пишет в той же сатире:

* Мужи вышли годные к мирным и военным
Делам, внукам памяты нашим отдаленным.

Выраженная здесь идея о необходимости продолжения дела Петра его преемниками — одна из центральных идей Кантемира, «ученой дружины» и всех прогрессивных сил послепетровской эпохи — нашла место и в «Петриде». Именно она является основной политической идеей поэмы Кантемира. Как уже говорилось, сюжетом поэмы должны были послужить последние труды Петра по закреплению его нововведений. Предвещающая прискорбную для русского государства смерть Петра, Кантемир обращается к России со словами ободрения:

Ты же, Россия, когда незрелу рану
Повесть моя вновь терзать имать, отчаянну
Не вовсе себя яви...

Пятилетие, прошедшее после смерти Петра, Кантемир рассматривает как тяжелое для России время. Так, вероятно, следует понимать стоящее в данном контексте выражение: «времена суть злая», что подтверждается дальнейшими стихами:

Правда, не малой с Петром лишились защиты,
Сильнейшая уже с ним стены твоя сбиты,
И видишь в персть твою крас(ну) обращену.

¹ Сочинения Кантемира, т. I, стр. 199.

Действительно, положение России при ближайших преемниках Петра I характеризуется политической реакцией и падением экономики. Но вступление на престол Анны Ивановны открывало, по Кантемиру, новые перспективы. Победа над «верховниками», ознаменовавшая начало нового царствования, позволяла Кантемиру, активному участнику событий, надеяться на поражение послепетровской феодальной реакции. Продолжение военной и гражданской политики Петра I — вот к чему призывал новую правительницу Кантемир. «Петрида» по замыслу и — в объеме написанной книги — по выполнению является прославлением и защитой дела Петра, выражением политической программы «ученой дружины», объединившей передовых людей того времени.

3

«Петрида» Кантемира явилась первым в русской литературе опытом создания эпической поэмы нового типа. Если Феофан Прокопович, завершая труд учителей «пиитики» XVII века, дает в своем «De arte poetica» систематическое изложение теории жанров новой литературы, то Кантемир, продолжая дело своего учителя и друга, начинает линию практического обогащения русской литературы новыми жанрами, в том числе и таким важным, как героическая поэма.

Связь поэмы Кантемира с жанром эпопеи устанавливается уже заглавием: «Петрида» — это звучало как принцип. Кантемир выбирает самое «классическое» название для своей поэмы, сравнительно редкое и на Западе, подчеркивая тем свой замысел: воспеть Петра так же, как Гомер и Вергилий воспели своих национальных героев.

Следуя классическим образцам эпопеи, Кантемир мифологизирует действие. В согласии с Феофаном Прокоповичем Кантемир избирает христианское чудесное, наряду с которым в «Петриде» имеются и следы классической мифологии. Здесь Кантемир, чьи примечания к сатирам явились превосходным справочником по античной мифологии, выступает одним из русских гуманистов, обогащая русскую литературу образами классических богов и героев. Избегая смешения мифологических систем в поэме, Кантемир следует за Феофаном Прокоповичем, допуская только метонимическое, т. е. чисто стилистическое,

употребление имен языческих богов. Фебус и Марс в «Петриде» не становятся действующими лицами, как это было у древних и их приверженцев, а являются только символами солнца и войны. В поэме Кантемира эпические боги выступают в той же функции, что и в его сатирах, где их роль раскрывается автором в следующем примечании: «М а р с. Бог войны. Часто стихотворцы за самую войну употребляют»¹. Мифологии Кантемира соответствует и его обращение к музе, также применяемое им не только в поэме, но и в сатирах. Разделяя и здесь точку зрения Ф. Прокоповича на допустимость «пословичного» употребления имени муз для обозначения искусств и наук, Кантемир поясняет в примечании: «Обычайно имя Муз стихотворцы за самые науки употребляют»². Кантемир употребляет и аллегорические образы: перед дверями ада в различных позах и разнообразном обличье пребывают и «грозная смерть видом и косою» и «сродственный смерти... сон, рукою подперши главу, дремящ», и «смертоносная война в окружии многом» и «зависть всезлюбна с ехидными власами», и «скудоплотны... бледны болезни», среди которых вдали стоит несмелая, но чрезмерно лютая Странгурио, будущая виновница смерти Петра. Подобные зловещие фигуры встретятся нам в дальнейшем и в других русских эпопеях.

Но, примыкая в своих общих очертаниях к жанру эпопеи, «Петрида», если судить по единственной ее части, едва ли должна была воспроизвести один из прославленных образцов эпопеи, начиная от «Илиады» и кончая «Генриадой». Поэма Кантемира, посвященная последнему году жизни Петра I, должна была вылиться, видимо, в более скромные формы. Не случайно автор называет «Петриду» не эпической или героической поэмой, а только «описанием стихотворным». Отнесение военных событий в предполагаемую предисторию не давало оснований для широкого развития батальных сцен. Едва ли можно было ожидать в дальнейших частях поэмы, которая начинается болезнью Петра, любовных эпизодов. Описательные части первой «книжки», в частности, описание Петербурга, изложены с большим лаконизмом. Большой сдержанностью отличается и стиль «Петриды».

¹ Сочинения Кантемира, т. I, стр. 216.

² Там же, стр. 25.

Сближаясь с поэтикой классицизма в существенных особенностях своего художественного мировоззрения и метода, Кантемир в то же время обнаруживает признаки того обостренного внимания к действительности, которое сделало его родоначальником реально-обличительного направления в русской литературе. Это в полной мере проявилось в сатирах Кантемира. «Петрида» относится к совершенно иному роду поэзии. Это не сатира, а, по терминологии самого Кантемира, «похвала». Однако и здесь сказываются принципиальные установки поэтики Кантемира, что придает его незаконченной поэме черты известного своеобразия.

В четвертой сатире, озаглавленной «К музе моей» и излагающей литературные взгляды русского поэта, Кантемир говорит о «похвале», имея в виду панегирик или оду. Кантемир описывает нехитрый рецепт похвального стихотворения. Если нужно «приветство писати» лукавому Туллию, то это свойство легко «истолковать» как присущий ему ум. Если Сильван «с глупости молчит», то можно «доказать», что он «с рассудства обуздал язык свой прерострый». Так перед поэтом открывается путь художественной идеализации:

Оставя убо, что есть, сделаем такова,
 Каков он должен быть; тропа та не нова;
 Всяк так пишет, кто хвалить у нас кого хочет,
 Тому, кого въявь поет, сам в сердце хохочет.

Отношение Кантемира к такому художественному «методу» очень определенное: это — «род стихов гадких». Сатира противоположна этому жанру своей правдивостью, своей установкой на изображение подлинной действительности. «Знаю, что правду пишу» — ответственно заявляет сатирик. Эта мысль составляет теоретическую основу не только данного стихотворения, но и всех сатир Кантемира. Автор сам указал на седьмую сатиру Буало как на образец, который он «много имитовал» в рассматриваемом стихотворении, оговорив, однако, что «большую часть от себя прибавил». Сравнительный анализ текстов показывает всю справедливость оговорки русского сатирика, в частности, и в отношении к «похвале». Буало в седьмой сатире констатирует, что похвалы ему не удаются и, не

чувствуя творческого подъема, он бесполезно трет лоб и грызет пальцы; Кантемир же подчеркивает нравственную невозможность для него незаслуженно хвалить человека. Буало предпочитает одам свои сатиры за их творческую удачу; Кантемир — за их социально-обличительную роль. Награду сатирика Буало видит в одобрении немногих друзей; Кантемир — в успешной борьбе с общественным «злонаравием». У Буало есть понимание сатиры как верного зеркала действительности. Но идея жизненной правды как необходимого условия искусства, проходящая через все стихотворение Кантемира, есть идея русского сатирика, самостоятельно им осмысленная. Принцип правды определяет отношение Кантемира и к другим жанрам. Он требует от поэта искренности, подлинного чувства в любовных песнях и в элегиях*.

Такой же правды Кантемир требует и от «похвалы». Отвергая панегирическую идеализацию, он допускает похвальные стихи в честь «достойных». Общность принципа — «правду пишу» — для сатиры и «похвалы» отчетливо выступает в следующих строках первой редакции разбираемого стихотворения:

Всякому имя даю, какое пристойно,
Не то в устах, что в сердце, иметь я не знаю:
Свинью свиной, а льва львом просто называю.

И порицать и хвалить человека нужно по заслугам.

Реализацией этого принципа и должна была явиться «Петрида». Возможно, что из желанья отделиться от идеализирующей традиции похвальной поэзии Кантемир избегает традиционного «пою» не только в начале своей поэмы, где в соответствующей функции выступают другие поэтические термины: «рыдаю» и «плачу», но и в дальнейшем изложении, где от плача автор переходит к воспеванию Петра. Художественные принципы Кантемира выступают в ряде деталей поэмы. Так, стремясь к сохранению правдоподобия, автор делает ангела, явившегося в собрание вельмож во главе с Петром, невидимым. Переходя от условной эпопейной мифологии к изображению реальной исторической обстановки, автор, как уже отмечалось исследователями, дает прямо с природы описание устья Невы, строящегося Петербурга, «шестибочной» крепости, нового флота. Описательные компоненты, обычно дававшие простор для фантазии эпических поэтов, у Кан-

темира служат задаче изображения подлинной действительности. Не случайно и внедрение в «похвальное» стихотворение элементов критического изображения жизни. Очам творца, вознамерившегося посмотреть на «свои народы», открылась такая картина:

Узрел, как слабейшего топчет, теснит, сильный,
Обиды, убивства злы и коварство в нравах,
И к серебру лепу склонность, беспредельность в правах:
Словом видел, что мало добра в человецех...

Ставя своей задачей «списать дела» Петра I и стремясь быть правдивым в своей «похвале», Кантемир открывает русскую традицию в развитии эпоса, стремившейся прежде всего в меру возможностей классицизма быть исторической поэмой.

5

«Петрида» была первым опытом русской эпической поэмы. В эпоху Кантемира русская литература только-только приступила к выработке новых форм языка и стиха. Это не могло не сказаться на эпическом опыте Кантемира.

Оставшийся убежденным силлабистом и после реформы Тредиаковского и Ломоносова, автор «Петриды» в период работы над поэмой, естественно, примкнул к фаланге русских силлабических поэтов. Это, с одной стороны, резко обособляет «Петриду» от последующей эпической поэмы, для которой, начиная с Ломоносова, стала законом силлаботоническая система и, в частности, александрийский стих, а с другой — сообщает произведению Кантемира специфическую окраску, характерную для силлабической поэзии.

Своеобразна «Петрида» и по своему слогу. Хотя нормализация русского литературного языка в пределах трех стилей с прикреплением каждого из них к определенным жанрам была еще впереди, однако и Кантемир признает зависимость слога от избранного писателем рода произведений. В «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» Кантемир одну из речевых систем называет «обыкновенным простым слогом», связывая его прежде всего с прозой. Другой системой является «стихотворное наречие», которого лишен французский язык, принужденный употреблять «те ж речи в

стихах и в простосложном сочинении», и для которого в нашем языке богатые возможности предоставляет язык славянский, являющийся источником «отменных», отличающих поэзию от прозы слов¹.

Но наряду с этим прямолинейным разграничением стихотворного и прозаического слогов Кантемир в предисловии к сатирам намечает понятие «забавного» или «простого и веселого» слога, допустимого в определенных жанрах стихотворной речи. Своей стилистической формой сатиры, жанр стихотворный, отличается от других родов поэзии². «Отменные» славянские слова, как стилистический принцип, здесь, конечно, неуместны. Кантемир так и поступает. Славянизированная окраска речи в его сатирах есть явление языка, а не стиля. Последний же создается теми разговорными и просторечными словами и выражениями, обилие которых в сатирах Кантемира давно уже отмечено исследователями. Противопоставляя в первых стихах «Петриды» новой замысел своей старой манере осмеивать злонравие забавным слогом, Кантемир, очевидно, намеревается применить теперь иной, не забавный слог. Там он осмеивал, здесь он хочет оплакивать.

Такой замысел требовал и соответственного стилистического оформления. На помощь приходила теория высокого слога эпопеи, признаваемая, несомненно, и Кантемиром, ибо где, как не в эпической поэме, должно было найти применение «стихотворное наречие» с «изрядным» количеством «отменных» славянских слов и выражений. И действительно, «Петрида» «изрядно» насыщена славянизмами различных языковых категорий. Особенно показательна в этом отношении архаическая система глагольных форм с последовательно употребляемым, в частности, асристом: *восхоте, рече, оболче, полете, прейде, вострепета, возлюбих*; ср. другие глагольные формы: *бысть, быша, быть могл, имаши, тещи, рещи, имать устраимиться* и т. д. Отсутствие этой системы в сатирах, где старославянские формы глагола встречаются спорадически, как явление неупорядоченности литературного языка эпохи, свидетельствует, что в «Петриде» архаизация глагольных форм становится стилистическим признаком. То же нужно сказать и о других категориях славянизмов в «Петриде».

¹ Сочинения Кантемира, т. II, стр. 2—3.

² Сочинения Кантемира, т. I, стр. 8.

Старославянские глагольные формы поддерживаются более редкими архаическими именными формами, например, *нозе, в вецех*. Рядом с обычными для языка XVIII века славянизмами типа *перст, град, око* Кантемир вводит характерные для церковно-книжной речи лексемы: *нелеть, непщуй, вои, двизанием, зачал*, которым соответствует система славянских форм местоимений, наречий, предлогов, союзов, опять-таки для сатир не характерная: *иже, юже, еже, ин, нань, чим, отнележе, паки, абие, аще, яко* и т. д. Нередко славянизируются синтаксис и фразеология, например: *народы воззреть; небо престол имея и землю под ноги; нива посеет; исполнь славы*. Славянизированный язык «Петриды» сближает эпический опыт сатирика с творчеством русских силлабистов в панегирическом жанре. Достаточно раскрыть «Епиникион» Феофана Прокоповича, чтобы найти всю только что охарактеризованную систему славянизмов «Петриды». Таким образом, в противоположность сатирам славянизмы «Петриды» становятся явлением стиля. Вместе с другими силлабистами Кантемир опирается здесь на почву церковно-книжного языка древней русской литературы. Однако стилистическое новаторство сатирика в области «простого» слога не могло не найти некоторого отражения и в его эпической поэме. Всем перечисленным выше лексическим категориям мы найдем в «Петриде» русские, идущие из живого, разговорного языка эквиваленты: *устремлял, лишилась, знал, увидел, начал, трудился, знаю* (рядом с «не вем»), *руки, внезапно* и др., но в отличие от сатир не они, а именно славянизмы дают стилистическую окраску поэме Кантемира.

Что касается иных особенностей высокого стиля, которые в дальнейшем стали типичными для русской эпопеи, то Кантемир не имел возможности широко применить их в одной небольшой по размерам «книге» поэмы и к тому же не располагал той обильной одической поэзией, которая облегчила позднейшим эпикам задачу создания эпического стиля. Однако и на протяжении двухсот пятидесяти стихов первой песни Кантемир использовал ряд характерных для высокого стиля фигур: восклицание («О коль с Запад до Восток росски стали силы!»), вопрошение («Петра когда глаголю, что не заключаю в той самой речи?»), обращение («ты же, Россия»). В нескольких местах автор прерывает изложение сентенциями, что стало

обычным для эпопеи. Дважды Кантемир применяет развернутое «гомеровское» сравнение. Сравнение с перуном, независимо от Кантемира, позднее станет одним из любимых в высоком стиле русского классицизма. Столь же большой успех выпадет и на долю другого, встречающегося у Кантемира сравнения: лев, нападающий на агнца (так болезнь устремилась на Петра). Иносказательная речь представлена в «Петриде» весьма скромно. Случаи перифразы (флот обозначается описательным выражением «сильные врагом нашим муки», производимые «искусными древоделов руками»), метонимии (Анна «подымет опалые твои скорби брови»), метафоры («И нива, по нем рости имуща, посеет») единичны. Чаще можно встретить прозопопею, связанную с мифологическими и аллегорическими образами, о которых говорилось выше.

Перечень стилистических приемов «Петриды» закончим указанием на эпическое «И се» — («...и се вступив в страну темну...»), которое от этого первого опыта русской классической эпопеи пройдет до последнего ее образца.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭМА ЛОМОНОСОВА

1

Не увидевшая света и не получившая сколько-нибудь широкой известности «Петрида» Кантемира осталась одиноким и к тому же незаконченным памятником силлабической эпопеи. Эпической традиции в русской литературе она не породила. Следующее поколение русских поэтов XVIII века, поколение, на долю которого выпала разработка новых литературных форм для нового содержания, порожденного социально-политическим и культурным переворотом петровской эпохи; снова встретилось с задачей создания эпической поэмы. Но это произошло не сразу. После Кантемира русская литература в течение долгих тридцати лет не приступает вплотную к разрешению этой проблемы. Зачинатели новой русской литературы — Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков — вырабатывают отчетливое и во многом независимое от иностранных источ-

ников теоретическое понимание жанра эпопеи, но в своей художественной практике на первых порах отдают предпочтение тем литературным родам, которые позволяли быстрее и успешнее откликнуться на поднятые современной жизнью общественно-политические и культурно-идеологические вопросы. В течение тридцатых-шестидесятых годов, этого основного периода в развитии русского классицизма, в большом изобилии пишутся оды, эпистолы, надписи, песни, басни и другие произведения в лирическом роде; создаются жанры классицистской драматургии — трагедия и комедия. Формирование же эпических жанров, и прежде всего эпической поэмы, запаздывает. Только к концу указанного периода в печати появляются отдельные части нового опыта эпической поэмы: первая и вторая песни поэмы Ломоносова «Петр Великий» (1760—1761).

Знаменательно, что именно Ломоносову принадлежит приоритет печатного выступления с эпической поэмой. Именно он, великий строитель новой русской литературы и культуры, дал первый образец самого важного и трудного литературного жанра. Ломоносов сознательно взял на себя эту задачу. Отвлекаемый от поэзии многочисленными и разнообразными работами, Ломоносов, по собственным словам, «положил себе за правило ковать ежедневно по 30-ти стихов» для своей эпической поэмы¹. Он хотел не только воздвигнуть поэтический памятник Петру I, но и дать образец русской эпической поэмы. Правда, подобно «Петриде» Кантемира, осталась неоконченной и эпопея Ломоносова. Однако в двух песнях «Петра Великого» тип эпической поэмы нового времени со стороны жанра, стиля и стиха был представлен с достаточной отчетливостью и мог послужить образцом для последующих поэтов. Тем более полно выступила в написанных главах историческая концепция дела Петра, усвоенная, как увидим, позднейшими эпическими поэтами. Наконец, — и это самое важное — у Ломоносова заметно проявились те черты жанра эпопеи, которые можно признать специфическими особенностями русской традиции в этой области. Ломоносов дал русской литературе внутреннюю и внешнюю форму эпической поэмы, подлежащую усвое-

¹ «Записка Штелина». «Материалы для истории русской литературы», изд. П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. 165.

нию и разработке его наследниками. Ломоносов наметил путь развития русской эпической поэмы, по которому она пошла дальше в течение последующего времени, хотя новые общественно-исторические условия и вносили в эту традицию соответствующие изменения.

Если уже Кантемир в «Петриде» при всей невыработанности у нас новых литературных форм в его эпоху ориентировался на жанр классической эпопеи, то Ломоносов, выступая во всеоружии нового литературного языка, стиха, жанров, успешно овладевает канонизированным литературным родом. Считая обязательными для себя выработанные античностью и утвержденные долгой европейской традицией правила эпической поэмы, Ломоносов берет темой важное историческое событие; создает величественный и благородный характер эпического героя; включает в поэму обязательный мифологический элемент; исходя из принципа единства действия, придает поэме сюжетное, а не хроникальное строение; вводит читателя сразу *in medias res*, осведомляя его о предшествующих обстоятельствах в широчайше распространенной у эпических поэтов форме рассказа героя; придает эпически величавый и торжественный тон повествованию; применяет узаконенные для эпопеи средства высокого стиля: начиная поэму обязательным «пою», в «предложении» сжато излагает предмет своего труда и в «призывании» просит о вдохновении свыше. Следы многовековой традиции эпической поэмы от «Илиады» Гомера до «Генриады» Вольтера легко обнаруживаются в двух песнях поэмы Ломоносова. Но буржуазное литературоведение, резко и несправедливо преувеличивая значение этих следов иноземной традиции, делало глубоко неверный вывод о «подражательности» поэмы Ломоносова.

Ставя своей задачей создать в русской литературе канонический жанр эпопеи, Ломоносов подходит к решению этой задачи самостоятельно и во многом оригинально. Отсутствие в его трудах развернутой теории эпической поэмы отчасти восполняется предпосланным «Петру Великому» стихотворным «посвящением», в котором автор формулирует принципы своей эпической поэтики. Русский поэт выступил с оригинальной концепцией традиционного жанра, практическим осуществлением которой и должна была стать поэма о Петре.

Ломоносов прямо заявляет о своей неудовлетворенности классической традицией:

Хотя во след иду Виргилию, Гомеру,
Не нахожу и в них довольного примеру.

Ломоносов пишет эпопею и как поэт эпохи классицизма признает для себя обязательными ее правила и образцы. Но даже у Гомера и Вергилия («и в них»), у этих непрекаемых авторитетов жанра, он не находит примера для того, что он задумал. Чем же русский поэт неудовлетворен в знаменитых эпопеях древности? В чем он от них отступает? Что вносит нового в традиционный жанр? Вот его собственный ответ:

Не вымышленных петь намерен я богов,
Но истинны дела, великий труд Петров.

Не вымысел, а истина, не мифология, а история — вот предмет и принцип героической поэмы Ломоносова. В процитированных словах мы видим точную формулировку идеи, характерной для русской поэтики эпопеи. Ломоносов развивает дальше аналогию-антитезу между своей поэмой и античными образцами.

Эпопею было принято считать самым трудным литературным родом. Признает это и Ломоносов. Но задуманное им видоизменение жанра вносит дополнительные и притом огромные трудности. С оттенком легкой иронии над превознесенной античной героикой Ломоносов замечает, имея в виду своего героя:

Достойную хвалу воздать сему Герою
Труднее, нежели как в десять лет взять Трою.

Поэма должна дать адекватное изображение грандиозного дела Петра — в этом трудность задачи. Если бы это удалось поэту, то «Виргилиев беглец» из отечества, Эней, едва ли бы сравнялся с персонажем новой поэмы, оказавшимся в ситуации, до известной степени аналогичной, т. е. с Мазепой, бегущим из своей страны после поражения. Основание для противопоставления этих героев Ломоносов усматривает в «методе» их изображения: историческая правда выше мифологического вымысла. Именно эту мысль выражает заключающий приведенное сопоставление стих Ломоносова:

И басней бы своих Виргилий устыдился.

Новая поэма по своей общественно-политической завязке должна превзойти и эпопеи Гомера:

Улиссовых Сирен и Ахиллесов гнев
Во век бы заглушил погранный ревом Лев.

Разумея здесь под погранным львом Карла XII, Ломоносов признает шведского завоевателя более сильным источником государственных бед для России, чем сирены для Одиссея и Ахиллесов гнев для ахейцев. Настолько же величественнее и подвиг победы. Завершая произведенное сопоставление задуманной поэмы с классическими образцами, Ломоносов спрашивает самого себя: «За кем же я пойду?» И без колебаний отвечает: «В след подвигам Петровым». Не книги, а жизнь будет учителем поэта. Не воспроизведение литературных образцов, а изображение реальных исторических событий станет его художественным методом. Ломоносов надеется, что потомки прочтут в его стихах описание «громких дел» Петра. Ломоносов, в сущности говоря, хочет писать не обычную эпопею под традиционным заглавием, которое так напрашивалось в его русском варианте (ср. Петриду Кантемира), а историко-героическую поэму, озаглавленную конкретно-историческим именем «Петр Великий»¹. Следствием воспевания дел исключительного по своему историческому значению героя явится «новое возвышение» геройских стихов, т. е. поэмы, которое будет иметь не только русское, но и общечеловеческое значение:

И только где живет Российский человек,
И почитаючи Россию все языки,
У коих по трудам прославлен Петр Великий,
Достойну для него дадут сим честь стихам.

Ломоносов выражает надежду на успешное завершение задуманного им дела. Если же смерть помешает этому, то у него найдутся продолжатели:

Цветущим младостью останется умам,
Что мной проложенным последуют стопам.
Довольно таковых родит сынов Россия.

¹ Поэму Ломоносова позднее нередко называли «Петриадой». Это было непониманием замысла Ломоносова.

Как было сказано, поэма Ломоносова должна была иметь не хроникальное, а сюжетное строение. Об этом с достаточной степенью убедительности можно судить на основании конструктивного значения написанных песен «Петра Великого». Излагая историческую ситуацию, послужившую исходным пунктом действия в поэме, Ломоносов указывает на два события, характеризующие внешнее и внутреннее положение страны: взятие Азова и подавление стрелецкого бунта. Первое явилось попыткой открыть доступ к морю для построенного Петром флота; второе обезопасило дело царя-преобразователя от внутреннего врага. Но эти события не входят в сюжет поэмы, а являются только экспозицией, излагающей исторические предпосылки для сюжетных событий. Последние намечаются автором вслед за только что упомянутыми историческими обстоятельствами:

От дерзкой наглости разгневанным Петром,
Воздвигся в Западе войны ужасной гром.

Это — война со шведами, явившаяся ответом на их дерзкие притязания. Очевидно, это важнейшее событие военной истории петровской эпохи, приведшее к Полтавской победе и тем самым сыгравшее решающую роль в судьбе новой России, и должно было стать сюжетом поэмы Ломоносова. Позднее Пушкин в лапидарной формуле оценит значение этой победы как поворотного пункта в истории России. Это, видимо, понимал уже Ломоносов, признавший Северную войну сюжетом, достойным эпопеи. Наличие у Ломоносова такой концепции русско-шведской войны подтверждается его выбором исходного момента для начала повествования. Ломоносов вводит читателя сразу в тот период войны, который можно назвать переломным. Русские разбиты под Нарвой:

От Нарвской обуяв сомнительной победы,
Шатались мыслями и войск походом шведы.

Решалась судьба страны и государства. Русский читатель поэмы с обостренным вниманием должен был следить за развитием эпического сюжета. Именно в этом, исторически и поэтически продуманном выборе начала повествова-

ния и состояло у Ломоносова то введение *in medias res*, которому теоретики эпопеи придавали столь большое значение. Первое военное событие, о котором повествуется в поэме, — взятие Шлиссельбурга. Очевидно, Ломоносов и предполагал дальше вести события на подъем к Полтавской кульминации. Приступая во второй песни к рассказу об осаде Шлиссельбурга, автор сообщает:

Военны подвиги Петровы начинаю.

Заканчивая эту песнь, Ломоносов удерживает свою музу от описания торжества первой победы над врагом:

Безмерно больше труд напредки настоит.

Лишь по завершении этого грандиозного труда — а войну наряду с гражданскими делами Ломоносов называет трудом Петра — уместно будет «представить светлый вид» Москвы, торжествующей победу. Так, повидимому, замыслился финал поэмы. Военный характер сюжета подтверждается и заявлением автора в начале поэмы о том, что он предполагает своего героя «возгласить военною трубою»*.

Но в сюжетную раму, ограниченную одним, хотя и крупнейшим, историческим событием, Ломоносов предполагал включить весь, в том числе и гражданский, труд Петра. Если сюжетом эпопеи была избрана Северная война, то темой произведения являлось дело Петра во всем его многообразии и полноте. Об этом прямо говорит «предложение» поэмы, где перечисляются основные сферы действия восплаемого героя: борьба с внутренними «злодеями», победа над внешними врагами, строительство армии, флота, городов, насаждение наук, возвышение страны. Первые две песни показывают, каким образом в рамках ограниченного сюжета автор сумел бы развить свою широкую тематику.

3

Понимание эпопеи как историко-героического жанра проявилось у Ломоносова в иной по сравнению с французским классицизмом трактовке исторической темы.

В поэме Ломоносова, включившего в круг своих научных изысканий и историю, упоминается значительное количество фактов, засвидетельствованных исторически. Два из них послужили предметом развернутого изображения: бунт стрельцов — в предистории, рассказываемой героем, и взятие Шлиссельбурга — в порядке первой сюжетной сцены. В обоих случаях автор стремится к фактической полноте и конкретности. Так, например, касательно взятия Шлиссельбурга мы узнаем, что из Ладоги в Неву флот был переправлен волоком; что Шереметев, заняв соответствующую позицию, закрыл для осажденного врага пути отступления; что осажденным, при условии сдачи без боя, был предложен свободный выход, от чего шведы, надеясь на помощь Горна, отказались; что первым на приступ пошел командир Преображенского полка Карпов, который первым же и пал, будучи ранен в живот и руку; что Петр, наблюдавший за штурмом, заметил несоответствие размера лестниц высоте крепостной стены и, не желая бесполезной гибели солдат, приказал Голицыну отступить, но воины в героическом порыве преодолели непреодолимые, казалось бы, трудности и ворвались в крепость и т. д.

Историчность поэмы Ломоносова вытекала из того обостренного внимания к отечественной истории, которое становится главной особенностью русской классической эпопеи. Желание сохранить в народной памяти историческое прошлое создало почву для доступного эпохе Ломоносова историзма его поэмы.

Но этот историзм проявился не столько в фактических деталях, включенных в поэму, сколько в ее общей исторической концепции. Эта концепция была тесно связана с общественно-политическими взглядами Ломоносова и нашла выражение в ряде его произведений. Петр I всегда был основным героем Ломоносова. Но теперь, в монументальном историческом жанре, он задумал полностью выразить свои исторические и общественно-политические взгляды, чем обуславливалось идейное единство поэмы Ломоносова с его одами. Перед нами одно из крупнейших явлений русской гражданской поэзии XVIII века, которому, к сожалению, сильно вредит его незаконченность.

Самостоятельно продолжая линию, наметившуюся в первом опыте русской эпопеи одного из крупнейших идео-

логов петровской реформы, Кантемира, автор «Петра Великого» выступает просветителем, пропагандирующим необходимость прогрессивного развития русской жизни и культуры. В рассказе Петра настоятелю Соловецкого монастыря о прошлом Ломоносов не случайно выделяет две темы: бунт стрельцов и раскол. Эти события явились выражением той политической и идеологической реакции, в борьбе с которой новым общественным силам пришлось начинать строительство новой России. Это был внутренний враг, одолеть которого было необходимо для успеха дела преобразования. Не менее опасен был и внешний враг, с которым необходимо было покончить, для того чтобы он не мешал хозяйственно-культурному развитию России. А первой и главной помехой здесь было исторически незаконное владычество чужеземцев в прибалтийских землях, присоединение которых к России давало ей необходимый выход к морю, что было важнейшей предпосылкой для успеха начатого государственного строительства.

Так идейно-политически осмысливается Ломоносовым сюжет поэмы. Отсюда исторический экскурс о Прибалтике, насильственно отторгнутой от России.

Обратно приобрести вечерние страны,
Петру Великому судьбой поручены, —

формулирует Ломоносов исторически обоснованную задачу. Поэтому и взятие Шлиссельбурга есть получение Петром «наследства», а саму крепость в тексте поэмы Ломоносов упорно называет старинным ее русским именем «Ореховец», оставляя немецкое название только в прозаическом «сокращении» песни.

Тема войны в поэме Ломоносова теснейшим образом связана с темой мирного труда. Вынужденный воевать, Петр занят мыслями о хозяйственно-культурном строительстве. Обращаясь во время плавания по Белому морю к своим спутникам, он ставит перед «российским народом» задачу, аналогичную великим географическим открытиям Васко-да-Гамы, Колумба и Магеллана, подчеркивая особые трудности предстоящего дела в условиях арктического Севера. Переходя по пути к театру военных действий через Онежские горы, Петр строит планы об эксплуатации залегающих здесь полезных ископаемых и целебных ключей. Сложность передвижения через сухопутные пре-

грады, разделяющие водные пути разных бассейнов, наводит царя на мысль о канале, соединяющем Волхов с Невой. Только этими целями и оправдана война, сама по себе вызывающая у Ломоносова проникнутое горьким чувством лирическое отступление:

О смертные, на что вы смертью спешите?
Что прежде времени вы друг друга губите?..

Предвосхищая пушкинскую антитезу Петра и Карла, Ломоносов пишет о различных целях войны у создателя русской армии и у других воителей:

Другие в чести храм рвались чрез ту вступить,
Но ею он желал Россию просветить,

Высказывая общее положение:

Не может свет стоять без сильных вооружений, —

Ломоносов на примере России показывает, что это значит:

На устьях Невы его военный звук
Сооружал сей град, воздвигнул храм наук;
И зданий красота, что ныне возрастает,
В оружии свое начало признает.

Основное значение войны Ломоносов усматривает в том, что она

Науки с вольностью от зверства защищает.

Просветительство Ломоносова выражается и в его отношении к истории как источнику знаний, наравне с природой. Он обращается к древности:

С натурой сродна ты, а мне натура мать:
В тебе я знания и в оной тщусь искать.

Просветительство диктует Ломоносову включение в поэму тем научного порядка. Интересы и познания естествоиспытателя проявляются, например, во введенном по контрасту к русскому Северу описании южного полушария:

Иное небо там и новые светила,
Там полдень в севере, ина в магните сила...

В духе ученой поэзии Ломоносов дает экскурс в историю военного оружия, подчеркивая тем самым значение мероприятий Петра по организации русской армии. Научная тематика «Петра Великого» была подготовлена разработкой подобных тем в лирике Ломоносова.

Для идейно-политического содержания эпопеи Ломоносова показательна постановка им темы народа. Надо отдать справедливость поэту, вышедшему из народных низов: в своем торжественном повествовании он не забывает о простых воинах. Это — герои, которые «отечество в земны прославили концы». В батальных картинах поэт восхищается мужеством рядовых воинов. Вот отряд, подготовивший наступление на Шлиссельбург с Ладоги, дождавшись урочного часа, —

Спешит на подвиг свой, на положенье глав;
Им к разным путь смертям течение прекрасно.

Вот во время приступа происходит осложнение с лестницами:

Не могут *храбрые* стен верьху досягнуть,
И тщетно *верную* противным ставят *грудь*.

Петру жаль «погибели *удалых* глав». Он приказывает отступить.

Меж тем *подвижники* друг друга поощряют,
И лествиц *мужеством* короткость дополняют.

Голицын, Шереметев, Карпов, упоминаемые Ломоносовым командиры рисуются как достойные среди достойных, но они не заслоняют собой рядовых бойцов, как это обычно бывало в эпических поэмах нового времени *. Однако при всем внимании к армейской массе, в котором выразилась высокая оценка Ломоносовым русского народа, в эпопее, воспевающей русскую государственность, нет и намек на какие-либо противоречия между народными низами и правящей верхушкой. В картине внутренних нестроений, с которыми пришлось столкнуться молодому царю, нет попытки вскрыть социальные корни мятежных выступлений против новой власти. В гимне культурному строительству нет мысли о том, каким бременем это строительство ложилось на народные плечи. Всем этим вносится значительная односторонность в понимание и изображение эпохи Петра I в эпопее Ломоносова.

В этом отношении поэма Ломоносова разделяет судьбу другого высокого жанра его поэзии, похвальной оды, и вместе со всем его творчеством обусловлена классовым характером того «государства помещиков и торговцев», в рамках которого протекала деятельность великого сына русского народа.

4

При ломоносовском понимании эпопеи как исторической поэмы большую трудность представляло для автора правило о мифологическом элементе в этом жанре. Всего проще было бы, кажется, вовсе отказаться от этого элемента. Но это значило в представлении европейского поэта XVI—XVIII веков отказаться и от эпопеи. У Ломоносова нет мысли о коренной ломке жанра. Однако он вводит мифологический элемент весьма своеобразно, ища соответствия своему стремлению к исторической истине.

Вот Ломоносов описывает морскую бурю. Разумеется, она не могла возникнуть сама собой. Это «сокрытая в море мочь», пытаясь отворотить набег врагов, «нечаянно постигла» плывущего по морю Петра. Но это мифологическое объяснение автор сопровождает любопытными соображениями по вопросам эпической поэтики. Обращаясь к своим читателям, Ломоносов заявляет:

Еди́на истина возлюбленна и сродна,
От вымыслов краса Парнасских негодна!

Если тем не менее поэт к этим парнасским вымыслам обращается, то не с целью украшения трудов Петра, которые «красны» и велики сами собой, но с целью отдохновения среди трудностей избранного им пути правдивого повествования. Так мотивирует введение античных образов сам автор. Следовательно, мифологические персонажи в эпопее — это не равноправные с реально-историческими героями существа, не Посейдон рядом с Одиссеем, а только условно поэтические украшения, безвредные для исторической истины. Поэтому не будет изменой своим принципам нарисовать фантастически-роскошный дворецладыки моря, соревнуясь с признанными мастерами волшебных-пленительных картин, вроде Тассо. Ломоносов с честью испытал свою кисть на подобном сюжете. Однако и здесь

наш автор тонко дезавуирует мифологию. Стремление не смешать условную аллегория с подлинной реальностью сказывается в такой детали: Петр не только не вступает в разговор с Морским царем, но, пожалуй, и не видит его, так как тот обращается только «в след к плывущему Герою».

От поэта, допускающего языческую мифологию, естественно было бы ожидать традиционного имени владыки морей. Однако ни Посейдоном, ни Нептуном своего Морского царя Ломоносов не называет, хотя имена античных богов не исключены из его поэмы. Это объясняется тем, что в образе Морского царя русский поэт восходит не к античному Нептуну, а к колоритному образу русских былин и сказок, которые хорошо были знакомы уроженцу нашего Севера, столь богатого фольклором. В черновых заметках Ломоносова среди персонажей народной демонологии, типа лешего, домового, кикиморы, бабы-яги, фигурирует и Царь морской. В другой заметке, сопоставляя древнерусских богов с античными, Ломоносов проводит параллели: «Нептун — Царь морской», «Тритоны — Чуды морские»¹. Но эти заметки не остались только в черновых бумагах Ломоносова. Сделанные им наблюдения и выводы были опубликованы в его «Древней российской истории», что явилось признанием со стороны автора научного значения этих наблюдений и выводов. В этом своем труде Ломоносов проводит мысль о сходстве древнего многобожия в России с греческим и римским. «Перун, — пишет он, — был Зевс древних наших предков»². Другие аналогии: Похвист или Вихрь, бог ветра, дождя и ведра, — Еол российский; Лада — Венера; Дида и Лель — купидоны; русалки — нимфы. «Не соответствует ли, — продолжает Ломоносов, — Царь морской Нептуну, Чуды его Тритонам?»³. Последняя параллель позволяет прокомментировать следующие стихи поэмы:

От севера стада *морских* приходят *чуд*
И воду вихрями крутят и кверху бьют,
Предшествуя Царю пространныя пучины.

Ломоносов подходил к мысли о замене античной мифоло-

¹ См. проф. П. Н. Берков. Ломоносов и фольклор. «Ломоносов». Сборник статей и материалов, II, ред. А. И. Андреева и Л. Б. Модзалевского, изд. АН СССР, 1946, стр. 111, 116—119.

² Ломоносов. Древняя российская история, 1766, стр. 93.

³ Там же, стр. 100—101.

гии в русской эпической поэме мифологией отечественной или во всяком случае о равноправии обеих мифологических систем. Там, где в картине моря Ломоносов рисует мифологический образ, он опирается на русское народное творчество, оставляя имя Нептуна в качестве метонимического, по теории Феофана Прокоповича, обозначения моря. Ломоносовская идея о сходстве древнерусской и античной мифологических систем нашла развитие в дальнейшей русской литературе, где можно встретить и конкретные сопоставления, данные Ломоносовым¹.

Наряду со сказочно-мифологическими образами Ломоносов допускает в поэме и вмешательство христианских сверхъестественных сил. Но и здесь он заботится о сохранении известных границ правдоподобия. Вот буря прекращается. Это «десница промысла» наложила на нее тяжкие оковы. Впрочем, как конь, разбежавшись в полях, ржет, пышет, вихрем вздымает прах, но, доскакав до крутой высоты, весь в поту кончает бег, так улегся северный ветер, а за ним и усталые волны и т. д. Таким сравнением картине прекращения бури придаются реальные очертания. В сцене боя традиция предписывала эпическому поэту введение небесных помощников. Ломоносов заставляет одного из славных защитников русской земли, Александра Невского, помогать русским. Но как?

Меж тем ревнительны сердца к звездам восходят,
Святого с горных мест Героя в мысль приводят.

Благочестивым воинам вспоминается прославленный «поборник сих берегов», рисующийся их воображению в своем иконописном облике (см. в поэме портрет кн. Александра).

В священной дерзости то представляет воин,
По мыслям, по делам бессмертия достоин, —

поясняет Ломоносов свой способ введения «чудесного» элемента. Сознательность использования поэтом этого приема подтверждается учением Ломоносовской «Риторики» об «умягчении вымыслов», смысл которого в том, что путем истолкования нереального образа как условного или кажущегося сохраняется правдоподобие.

¹ Аналогий: Царь морской — Нептун, Чуда морские — тритоны, проводит, например, С. Глинка. См. «Друг просвещения», 1804, № 7, стр. 38.

Создание поэмы требовало от Ломоносова разрешения новой для него и весьма трудной задачи: выработать эпические формы изложения. Доселе Ломоносов творил почти исключительно в области лирики. Теперь ему нужно было стать эпическим поэтом. Эта задача была новой и для русской литературы в целом. Жанровая форма новой эпической поэмы требовала новых приемов изложения. В известной мере почва здесь была подготовлена другими жанрами новой литературы, ранее поэмы сложившимися в русском классицизме. Классицистская драма явилась серьезной школой создания характеров и построения сюжета. Драматургический опыт самого Ломоносова не мог пройти бесследно для его поэмы. Так, великолепный по изобразительности батальный рассказ Нарсима в трагедии «Тамира и Селим» (последнее явление пятого действия; ср. также рассказы Вестника в предшествующих действиях) подготовлял военные сцены «Петра Великого». Наличие объективных мотивов в одической лирике, в частности — батальная живопись оды, позволяли использовать для поэмы и работу в области лирического рода. Однако своеобразные нормы эпического изображения лиц и событий требовали выработки новых, специфических приемов повествовательно-описательного изложения. Лирические формы в ы р а ж е н и я здесь мало могли помочь. Скорее они могли помещать, внедряясь в силу инерции в новый поэтический род и тем самым нарушая чистоту эпической формы изложения. Необходимо было разработать систему объективно-и з о б р а з и т е л ь н ы х форм композиции и языка. Эпическая поэма нового времени была тесно связана с лирико-дидактической поэзией и в известной мере вырастала из нее. Так было не только в русской, но и в других европейских литературах, например, в немецкой, где эпическая поэма долго не могла отпочковаться от хвалебной и морализирующей лирики. Однако какими бы путями ни шла эпическая поэма, какие бы следы смежных жанров она ни сохраняла, и теоретически и практически ставилась задача создания именно эпической поэмы. Связанная с одой и дидактической поэмой, эпопея хотела быть и в значительной мере была эпосом. В двух песнях своей поэмы Ломоносов не смог, естественно, полностью разрешить этой задачи, но он поставил ее и наметил на-

правление, по которому дальше пошла русская эпическая поэма, никогда, впрочем, не порывавшая связей ни с лирикой, ни с дидактикой.

Наиболее важной и в то же время трудной была задача выработки эпической манеры изложения событий.

В одах, начиная с самой первой (На взятие Хотина), Ломоносову уже приходилось поэтически откликаться на события. Однако это были именно отклики, в которых события служили не предметом изображения, а поводом для выражения мыслей и чувств. Эту лирическую манеру высказывания о событиях Ломоносов, в рамках классицистской теории оды, разработал превосходно. Он понял сущность оды как лирического жанра. Ода пишется по какому-нибудь объективному поводу, но соответствующее событие или обстоятельство не становится в произведении сюжетом. Объективный предмет претворяется в совокупность лирических мотивов. Повествование, внедряясь в лирический род, деформируется в своей эпической природе и подчиняется эмоциональному импульсу одописца. Композиция оды определяется развитием мысли и сменой чувств автора, а не движением объективной действительности. Отсюда — возможность «лирического беспорядка» в оде, что вытекало по существу из ее жанровой специфики, но принимало нередко чисто внешние формы. Примером лирического изложения событий может послужить близкая к «Петру Великому» по времени создания «Ода на день тезоименитства Елизаветы 5 сентября 1759 года и победы ее над королем прусским». Одописец, противопоставляя темы мира и войны, извлекает из последней только то, что отвечает его замыслу, и при этом лирически трактует объективный материал:

О коль мечтания противны
Объемлют совокупно ум!
Доброты вижу здесь предивны!
Там пламень, звук и вопль и шум!

.

Парящий слыша шум орлицы,
Где пышный дух твой, Фридерик?
Прогнанный за свои границы,
Еще ли мнишь, что он велик?..

Здесь лирическая манера изложения подчиняет себе эпическую тематику. Там же, где автор от восклицаний и вопрошений переходит к рассказу о событиях, он дает не

простое повествование о них, как это мы видим в «Петре Великом», а «витиеватое» (пользуясь термином риторики Ломоносова) эмоционально-образное истолкование фактов. Одописец не рассказывает, а рассуждает о событиях.

Иначе поступает Ломоносов в поэме. Он становится объективным художником, изобразителем событий и лиц. Это сказалось прежде всего в композиции поэмы.

Сюжетное построение эпопеи Ломоносова приводило его к необходимости использовать обычный композиционный прием эпических поэтов: герой рассказывает какому-нибудь слушателю свою предисторию. Мерзляков, сопоставляя в этом отношении поэму Ломоносова с «Энеидой» (рассказ Энея Дидоне) и «Генриадой» (рассказ Генриха Елизавете), находил большую естественность в применении этого приема у всех трех поэтов: «Во всех сих рассказах, так сказать посторонних, действие не останавливается; напротив того получает новые силы и озаряется особенным каким-то блеском в глазах читателя. Я вижу два важнейшие лица, беседующие между собою: я вижу их характеры и по сему токмо мечтаю уже отгадывать, как они впредь будут действовать; одним словом: это драма!»¹. Применяя подобную композиционную «инверсию» (*perversio* — по терминологии Феофана Прокоповича), допускаемую правилами эпопеи, Ломоносов относит в предисторию только сюжетную экспозицию (взятие Азова и подавление стрелецкого бунта), сохраняя в изложении сюжета естественное развитие составляющих его эпизодов.

Эпической композиции соответствует и характер повествования.

В целях лучшего понимания жанровых особенностей и видоизменений эпопеи и вообще поэмы небесполезно разграничить два основных способа изложения событий, т. е. повествования в собственном смысле слова. В одном случае поэт рассказывает о совершившихся событиях, передавая их общий ход, подобно историку. В другом случае поэт изображает события как бы происходящими в данный момент перед глазами читателя, подобно драматургу. Будем терминологически первый способ называть *р а с с к а з о м* о событиях, а второй — *и з о б р а ж е н и е м* событий. Для первого способа характерна, во-первых, отнесенность

¹ «Амфион», 1815, февраль, стр. 51—52.

излагаемых событий в прошлое по отношению к моменту рассказа, хотя это и не требует обязательно пользования прошедшим временем глагола (ср. *praesens historicum*). Для второго способа, наоборот, характерно совпадение между временем событий и их изложения, хотя и здесь не обязательно только настоящее время глагола. Второе различие этих способов повествования заключается в степени детализации последнего. Для рассказа о событиях характерна известная краткость, сжатость, обобщенность повествования. Изображение событий, наоборот, тяготеет к сравнительно подробному, детальному, конкретному изложению действия. Каждый из этих способов может иметь различные варианты, сближающие иногда их между собой, но принципиально это две различные системы повествования, причем именно первая из них принадлежит к природе эпоса, вторая же вносит в эпический род начало драматическое. В своей законченной форме второй способ изложения превращается в драматическую сцену, состоящую из диалога и детализированных до самостоятельного компонента ремарок автора. Примеры обоих способов изложения мы найдем у Ломоносова.

В поэме «Петр Великий» повествуется о внутренних и внешних событиях русской истории. Первое из них — восстание стрельцов — предшествует избранному автором исходному моменту действия. Вкладывая эту предисторию, как было сказано, в уста героя, Ломоносов, естественно, прибегает здесь к тому способу изложения событий, за которым мы закрепили термин рассказ. Преодолевая навыки одического изложения событий, поэт с большим художественным чутьем нащупывает эпическую манеру повествования. С непривычным для одописца лаконизмом Ломоносов в рассказе Петра передает самую суть исторических событий:

Перед кончиною мой старший брат признав,
Что средний в силах слаб и внутренне не здрав,
Способность предпочел естественному праву,
И мне препоручил Российскую державу.
Сестра под образом, чтоб брат был защищен,
И купно на престол со мною посажен,
В нем слабость, а во мне дни детски презирала,
И руку хищную к державе простирала.
Но прежде притворясь, составила совет,
К которому бояр и все чины зовет,
И церкви твердого столпа Иоакима...

Принцип подобного повествования — название факта и указание его причины или мотива. Когда в таком рассказе какое-нибудь событие излагается подробнее других, то темп повествования замедляется, вводится прямая речь, однако в законченную драматизированную сцену этот эпизод не выливается.

Центральный момент второго события поэмы «Петр Великий», штурм Шлиссельбурга, Ломоносов дает иным способом, чем рассказ о бунте стрельцов, — способом того драматизированного изображения, о котором мы говорили выше:

Представь себе, мой дух, позорище ужасно!
От весел шум и скрип, свист ядр, и махин рев
Гласят противникам Петров и Божий гнев.
Они упрямством злым еще ожесточены,
Покрыв смертельными орудиями стены,
Судьбину силятся на время отвратить
И смертью русскою свою смерть облегчить.
Как вихри сильные стесненные грозою,
Полки российские сперлися пред стеною...

Последовательное применение во всей этой сцене настоящего времени глагола подтверждает ее драматизированный характер, отличающий ее от эпического рассказа о событиях первых лет царствования Петра. Но и этот способ изложения сохраняет у Ломоносова свою эпическую природу: известную сжатость, отсутствие излишней детализации, стремление показать основное.

Таковы достижения Ломоносова в овладении эпической манерой повествования. С той или иной последовательностью она будет применяться эпическими поэтами и в дальнейшем.

Рядом с задачей изложения событий перед эпическим поэтом вставала задача изображения лиц. Здесь больше, чем в области повествования, ему могли помочь ода и драма. Первая подготовляла приемы общей характеристики воспеваемого лица. Вторая учила изображать характеры. Однако автор поэмы должен был искать средств эпической рисовки персонажей. В отличие от драматурга, дающего человека в действии и диалоге, эпическому поэту приходится описывать характеры и переживания героев. Для Ломоносова-эпика оставался законом свойственный классицизму рационалистически-абстрактный метод трактовки характеров и переживаний. Больше

того, в эпосе классицизма этот метод находил еще более последовательное выражение, чем в драме. Эпический поэт, описывая характеры и переживания своих героев, рационализировал в понятийных формулах сущность этих характеров и переживаний. Ломоносов вырабатывает ту манеру изображения персонажей, которая становится типичной для последующих эпопей. Характеристика героя сводится к спорадически появляющимся перечислениям его основных свойств. Так, например, во вступительных стихах поэмы Ломоносов, указывая на такие качества своего героя, как любовь к родине, отеческое отношение к народу, самоотверженность, заканчивает простым «присовокуплением» (одна из фигур в ломоносовской «Риторике»):

Строитель, плаватель, в полях, в морях герой.

Рисуя психологию героя, поэт ограничивается простым сообщением о чувстве или стремлении, которое владеет персонажем в данный момент, и сводит данное переживание к его основному, простому, чистому качеству, без всяких оттенков и усложнений. На победивших воинов Петр смотрит с веселым челом. Их речам радостно внимает. С убитыми прощается печальными устами. Попытка более полно обрисовать душевное состояние героя ограничивается простым перечислением чувств:

О коль велико в Нем движение сердечно!
Геройско рвение, досада, гнев и жаль
И для погибели удалых глав печаль.

Классицистская трагедия, выражавшая переживания героя в его обильных речах и раскрывавшая характер в действии, достигала здесь значительно большей широты и сложности, чем поэма.

Подробным же образом поэт-классицист рисует внешнее выражение эмоций: Петр, в здохнув, начинает свою повесть о пережитых им невзгодах; на штурм крепости он взирает бодрыми очами; видя напрасную гибель осаждающих, обращает к окружающим зеницы слезны. Элементарному чувству соответствует элементарная мимика или жест. В этом отношении классицистская трагедия не могла помочь эпосе, отмечая в скупых ремарках только действия персонажей на сцене (ср. у Ломоносова:

«вынимает саблю», «сражаются», «разнимая»; то же и в трагедиях Сумарокова) и предоставляя мимику и жест инициативе актера. Подобно тому как перечисление отдельных свойств характера не складывается у Ломоносова в характеристику, играющую роль самостоятельного компонента, не становится литературным портретом и перечисление некоторых черт внешности героя.

Эта манера изображения психики и ее внешнего выражения нашла у Ломоносова теоретическое обоснование. В «Риторике» имеется большая глава «О возбуждении, утолении и изображении страстей», где даются определения таких основных «страстей», как радость, печаль, любовь, ненависть, милосердие, гнев и т. п., при изображении которых наряду со словами человека писатели «представляют... купно и движения тела, как взгляды, махания и плескания руками, трясение членов, и прочая»¹. Ломоносов признает возможным «смещение страстей», приводя в пример Дидону, «одержимую яростию, раскаянием и отчаянием»², но и при этом смешиваемые страсти сохраняют свою элементарность, «чистоту».

Эпическая форма изложения не устраняла из поэмы лирического начала: эпическая природа жанра не могла закрыть сюда доступа для авторской личности. Но в многовековом развитии поэмы вплоть до наших дней роль лирического элемента существенно менялась, что оказывало большое влияние на самый характер жанра. Эпопея нового времени, начиная с эпохи Возрождения, столкнулась с этой художественной проблемой. Не обошел ее и Ломоносов.

Какова бы ни была роль личного начала в создании и композиции народного эпоса и великих национальных эпопей, в «искусственной» эпопее, являвшейся продуктом личного творчества, эта роль была в корне иной. Эпическая «объективность» была здесь в сущности стилизацией под гомеровский эпос. Индивидуальный автор, да к тому же еще автор эпохи Возрождения, явившейся колыбелью новой эпической поэмы, не мог не внести сюда личного начала. Его роль была значительной еще в «Энеиде» Вергилия, искусство которого во многом отлично от гомеровско-

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 200.

² Там же, стр. 201.

го *. Для эпопеи нового времени имела здесь известное значение итальянская рыцарская поэма, предоставлявшая большую свободу автору-рассказчику и популяризовавшая в повествовательной поэзии прием авторских отступлений. С лирическими отступлениями мы встречаемся и в эпопее нового времени. В классицизме, как известно, конкретно-эмпирическая индивидуальность автора исчезала за абстрагированной и рационализированной личностью поэта. В лирических отступлениях классицистской эпопеи перед нами тот же в значительной степени отвлеченный поэт, от лица которого писались и оды. Отсюда не интимно-частный, а общественно-дидактический характер этих отступлений. Романтическая поэма в свое время внесет сюда коренной перелом. Но при всем том внедрение лирического элемента в эпопею нового времени остается фактом, который нередко игнорируется.

Ломоносов в «Петре Великом» несколько раз принимается говорить от своего лица. Лирическим обращением к современному поэту воинам, наследникам героизма сподвижников Петра, начинает Ломоносов вторую песнь поэмы:

О войско славное, потомки тех героев,
Что следуя Петру по жатве многих боев,
Торжественные в век приобрели венцы,
Отечество в земны прославили концы,
Я вашим мужеством в труде сем ободряюсь:
И сердцем и умом меж вами обращаюсь.
Воюйте счастливо, сравните честь свою
Со предков похвалой, которую пою.

Продолжая и дальше обращаться к современникам, Ломоносов откликается на внешнеполитические проблемы своего времени. В конце второй песни автор пространно рассуждает на тему о войне, излагая историю военного оружия. Такой общественно-политический характер лирических отступлений стал типичным и для последующих русских эпопей. Однако наряду с подобными отступлениями Ломоносов допускает и вставки личного характера. Он лирически обращается к родной Двине, осчастливленной плаванием Петра, и выражает сожаление, что поздно рожден на ее берегах.

Прием лирических отступлений Ломоносов вводит в эпопею сознательно. В «Риторике» он подводит под этот прием теоретическую базу, развивая учение о «выступле-

ниях», т. е. авторских отступлениях, которые «весьма приличны» повествовательным произведениям, без них «тощим» и лишенным «требуемой живности»¹.

6

Многообразие задач, стоявших перед автором «Петра Великого», завершается, наконец, едва ли не самой трудной в условиях тогдашнего состояния русского литературного языка задачей создания эпического стиля. По теории самого Ломоносова, героическая поэма является одним из двух поэтических жанров (второй — ода), для которых обязателен высокий стиль. Однако если оба стилистически высоких жанра сходятся между собой в отношении тех элементов стиля, в которых выражается его высота, его ранг, то в чем выражается жанровое различие этих стилей? Можно ли говорить об эпическом (и соответственно — одическом) варианте высокого стиля? Ставит ли и разрешает ли задачу создания эпического стиля в своей поэме Ломоносов? Высокий стиль Ломоносова изучался многочисленными исследователями, но намечаемая нами проблема не была поставлена. Между тем именно в этом разрезе должен быть рассмотрен стиль поэмы «Петр Великий».

Если Ломоносов, как мы пытались показать, разрабатывал в своей поэме формы эпического изложения, то это не могло не найти выражения и в стиле. Одно неотрывно от другого. Многолетняя работа в одическом жанре позволила законодателю русского литературного языка выработать многочисленные формы словесного выражения. Теперь в работе над эпическим произведением ему потребовались различные формы словесного изображения. Одический стиль мог быть широко использован и в поэме. Не только лирическая обработка материала, сближавшая иногда поэму с одой, но и не запрещенное эпическому поэту выражение собственных мыслей и чувств предоставляли широкое поле для экспрессивных форм речи. Но перенесение стилистической доминанты на эти формы было бы изменой жанру, и это действительно наблюдается в дальнейшей истории русской эпопеи. Применяя

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 359.

в «Петре Великом» многие языковые средства, закрепившиеся за одой, Ломоносов ищет в поэме и других — эпических, изобразительных — средств поэтической речи.

Указание на принципы мы найдем у самого Ломоносова. Выдвигая в «Риторике» понятие «витиеватых речей», т. е. «предложений, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или черезъестественным образом, и тем составляют нечто важное или приятное», Ломоносов констатирует, что Гомер «не часто их в речах своих вмещал», и объясняет это тем, что он «писал героическую поэму», где «витиеватые речи не так вместины, как в других материях». Таковую же оговорку Ломоносов делает для гражданского и особенно для судебного красноречия Демосфена и Цицерона¹. Ломоносов имел здесь в виду «витиеватые речи» в том узком значении термина, которое явствует из только что процитированного определения. Но сам же Ломоносов дает нам право брать это понятие расширительно, в значении того витийства, украшенности, пышности, которые составляют отличительную черту высокого стиля ломоносовской эпохи. Относя героические поэмы к тому роду произведений, которые «состоят из описаний и повествований» (описание, по Ломоносову, — «изображение какой-нибудь вещи»; повествование — «представление деяний»), Ломоносов полагает, что общие правила украшения речи должны применяться в описательно-повествовательном роде специфическим образом. Так, из числа двадцати шести «фигур предложений» он рекомендует для этого жанра семь, которые здесь «особливо красно употреблены бывають»: «изречение, вопрошение, краткое обращение и заимословие, расположение, возвышение, а особливо присовокупление». Из других риторических приемов Ломоносов особенно пригодными для описаний и повествований признает «краткие уподобления и сравнения», с одной стороны, и «оживление бездушных вещей» — с другой*. Не развивая этой идеи в подробностях, автор в духе всей своей литературно-теоретической работы дает замечательное указание русским писателям: «Сии правила о украшении описаний и повествований предложены больше для того, чтобы всяк, читая исторические и другие описаниями и

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 204—205.

повествованиями богатые книги, примечал в них то, что их особенно украшает. Кто сие наблюдать будет, тот много найдет, чего ни в каких риторических правилах нет, и для того правила для себя по найденным примерам составить или одне примеры в свою пользу употреблять может»¹. Ломоносов предлагает из наблюдений над лучшими образцами в эпическом роде составить понятие о специфике эпического стиля.

Основным признаком эпического стиля у Ломоносова является его меньшая по сравнению с одой витийственность, украшенность, пышность. Стиль поэмы «Петр Великий» заметно проще одического стиля Ломоносова. И это естественно. Необходимость рассказать о событиях и людях заставляла поэта искать объективно-изобразительных форм речи. Если функция повествовательного языка состоит в изложении фактов, то он неизбежно тяготеет к простоте и точности. Основная масса слов в поэме Ломоносова употребляется в прямом значении и организуется в несложные синтаксические конструкции. Почти нет здесь и тех аллегорических образов, которые характерны для одического стиля Ломоносова. Приведенные выше примеры эпической формы изложения могут одновременно служить и образцом эпического стиля. Для эпопеи Ломоносова характерна такая стилистическая манера:

Там тысяща мужей преправясь чрез Неву,
Надежду подают к победам, к торжеству.
На ров, на вал бегут врагами укрепленный,
Даются шведы в бег от россов уstraшенны.
И Шереметев став на оном берегу,
Отвсюду запер путь к спасению врагу.
Уже к начальнику под крепость посылает,
Свободный выход всем без бою обещает.

Здесь все просто и точно. Случайные тропы, вроде «запер путь к спасению», не являются витийственными украшениями и не нарушают характера стиля. Равномерно и несложно членится синтаксис речи, образуя синтаксическое соответствие двустопишиям александрийского стиха. В своей поэме Ломоносов создает ряд кратких и точных формул для обозначения различных моментов и перипетий военной жизни:

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 370.

На копья, на мечи, на ярость сопостат,
На очевидну смерть Россияне летят.
Противники огнем разят и влажным варом,
Железом, камнями, всех тягостей ударом...
Умолкнул грозный звук со обеих сторон;
Лишь слышен раненых плачевный вой и стон.

Тенденции этого стиля сказываются и в описательных частях, например:

Исчезли облака; сквозь воздух в юге чистый,
Открылись два холма и береги лесисты.
Меж ними кораблям в залив отверзся вход,
Убежище пловцам от беспокойных вод.

Здесь нет или почти нет, за исключением немногочисленных эпитетов, тех разнообразных приемов «распространения слова», которые перечисляются в «Риторике» Ломоносова.

Конечно, и в одах Ломоносова можно встретить строки подобного стиля, особенно в развернутых пейзажных сравнениях, в исторических экскурсах, в размышлениях о культуре и политике. Но здесь они тонут в том «изобилии», в том богатстве тропов и фигур, в том великолепии стихотворно-ораторского стиля, которое является общепризнанным свойством одописи Ломоносова. Достаточно противопоставить батальным сценам поэмы соответствующие картины в приведенной выше оде 1759 года. Одописец, рисуя врага, представляет сердце его, подобным раскаленному железу, руки — устремленному перуну, очи — зарнице и т. д.

Отмечаемая нами тенденция эпического стиля Ломоносова находит выражение и в области поэтического синтаксиса. Примат повествования над выражением мыслей и чувств, обособление лирических компонентов в общем потоке эпического текста ведут не только к решительной перестройке лирического синтаксиса оды в синтаксис повествовательный, но и значительно снижает роль тех многочисленных фигур, которые по своей семантико-экспрессивной функции ближайшим образом связаны с лирическим началом в строе нашей речи. В поэме Ломоносова значительно меньше фигур, чем в его одах. Самый отбор их соответствует приведенному выше перечню. Чаще других употребляются обращение, вопрошение, присовокупление, а из числа не включенных теоретиком в его перечень — восклицание, свидетельствующее о непорванных

связях эпопеи с одой. Образцом «присовокупления» («когда к одному имени многие глаголы или к одному глаголу многие имена относятся») может служить приведенная ранее характеристика Петра, а также следующий избыточный перечень бедствий, которым подвержен человек:

Потопы, бури, мор, отравы, вредный гад,
Трясение земли, свирепы звери, глад,
Падение домов, и жрущие пожары,
И град, и молнии гремящие удары,
Болота, лед, пески, земля, вода и лес
Войну с тобой ведут, и высота небес.

Эта фигура через долгую эпическую традицию дойдет до пушкинской «Полтавы» («Швед, русский колет, рубит» и т. д.) и с оттенком пародийности будет использована в седьмой главе «Евгения Онегина» (описание Москвы, данное путем «присовокупления» таких предметов, как дворцы, монастыри, лачужки, аптеки, бабы, мужики, мальчишки, купцы, фонари и т. д.). В общем же в «Петре Великом» целые тирады и страницы излагаются в формах повествовательного синтаксиса, лишённого фигур.

Признаком перехода от одического стиля к повествовательному является и внедрение в язык ломоносовской эпопеи просторечных слов: свыше десяти на две песни. Большинство просторечных слов попадает в речь героя. Хотя проблема спецификации языка персонажей классицизмом не была поставлена сколько-нибудь отчетливо, однако объективно-изобразительные задачи поэмы толкали автора к воспроизведению в языке персонажей некоторых элементов живой речи. Петр I, рассказывая о раскольниках, называет их «советом *побродяг*» на патриарха, по выражению рассказчика, они «бесстыдно с шумом *лают*»; бунтующие стрельцы «*кликали*» молодых царей по именам; Петр говорит о трудах, которые предстоят «*напередки*»; в его же речи рифмуют два односложных слова, зарегистрированных позднее Далем в диалектах:

Для убинения ненужен был в них *иск*:
На сродников моих направлен был их *рыск* *.

Но при всем том слог поэмы «Петр Великий» сохранял свой ранг, свою высоту. Заявляя, что русский язык «героическим звоном греческому и немецкому не уступает», Ломоносов несомненно признавал сферой примене-

ния этого героического «звона» оба жанра высокого стиля: и оду, и эпопею. Стилистические средства высокого стиля, отобранные Ломоносовым для его героической поэмы, позднее нашли широкое применение в русской классической эпопее.

Исходя из взгляда на славянизмы как на специфический для русского языка источник возвышенной речи, Ломоносов в поэме выдерживает славянизированную лексическую окраску. В этом отношении едва ли можно провести заметную грань между эпическим и одическим стилями. Однако и здесь характерно, что сравнительно редкие у Ломоносова глубокие славянизмы типа *ложесна*, *ликовствуют*, *помавати*, *пря*, *рысны*, *угобзить* встречаются только в одах и отсутствуют в поэме*.

Славянизированная лексика поддерживается теми разнообразными стилистическими приемами, которые и при отмеченной выше умеренности в их применении вносят в стиль поэмы Ломоносова начало ораторское, риторическое. Так, например, поэт «оживляет бездушные вещи», «распространяя» при этом название предмета описанием и «витиевато» сочетая два разнородных явления:

Из каменных бугров воздвигнута стена
Водами ото всех сторон окружена¹
Его и воинов с веселием приемлет²;
Стрельбе и пению пустыня купно внемлет³.

Он гиперболически описывает последствия «смутного времени», зная, что «увеличением вещей» стихотворцы «особливо возвышают героические поэмы»⁴:

Еще восходит дым от хищного пожара,
И воздух огустел от побиенных пара,
На торжищах пустых порос колючий терн,
Печальный Кремль стоит окровавлен и черн.

В нескольких местах Ломоносов прерывает повествование развернутым сравнением. В других случаях он, по собственному правилу, применяет «краткие уподобления».

¹ «Распространение» описанием.

² «Оживление бездушной вещи».

³ «Витиеватое» сочетание понятий.

⁴ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 228.

К метафорической речи особенно тяготеют батальные сцены:

Гортани медные рыгают жар свирепый
С отказом зашумел из жарких тучей град,
Перуны росские и блещут и разят.

Известную синекдоху «Полтавы» («Швед, русский...») Ломоносов предвосхищает стихом:

Стоит отчаявшись противу росса швед.

Поэт-мыслитель любит сформулировать тонкий «парафразис» (перифразу): попадая с суши на воду суда ходят «по собственной стихии»; Петр оставляет в руках сдавшихся врагов «признаки мужества», т. е. оружие. Одним из характерных для Ломоносова приемов ораторского стиля следует признать своеобразный тип «изобретения витиеватых речей», не отмеченный в его «Риторике», но представляющий как раз «некоторое странное, необыкновенное и чуждое» соединение в одном выражении двух разнородных, но логически сопоставимых понятий, например:

Восходит к небесам поющих *глас и ум*
Стрельбе и пению пустыня купно внемлет
Природный видит твой *и просвещенный* ум
И оком и умом вокруг места обшед
Гласят противникам *Петров и божий* гнев.

Таким образом, создавая в русской литературе жанр эпопеи, Ломоносов сочетает повествовательные формы изложения с риторическими в некое единство высокого эпического стиля. Эта манера в основном станет характерной и для последующей русской эпопеи.

Помимо общих стилистических установок, Ломоносов создает целый ряд конкретных поэтических терминов и фразеологических оборотов, которые будут разрабатываться дальше эпическими поэтами и прежде всего Херасковым. Две песни «Петра Великого» дополняются в этом отношении одами Ломоносова, а также эпическими по характеру батальными отрывками трагедии «Тамира и Селим». Во всех последующих эпопеях мы встретим славянизированную лексику для обозначения понятий, связанных с военными действиями: *брань, пагуба, ратные, сопостаты, мание, рачение, разжение, сретение, яриться*,

тщиться, протекать, воспятить, разить, воздвигнуть, достигнуть и т. п. С Ломоносовым связана устойчивая система украшающих эпитетов: *кровопролитный бой, кровавый мечь, багровая кровь, лютые беды, жестокие тираны* и т. д. В широкий оборот входят приведенные выше, а также и другие метафоры Ломоносова. Его фразеологические обороты типа «свинцом лежит пронзен», «врагов гордыню стерти», «вливает мужество в сердца», повторяются и варьируются последующими эпическими поэтами. По наблюдениям акад. В. В. Виноградова, «обилие идиом и устойчивых фразеологических срощений, выступающих как целостные смысловые единства, — характерная особенность высокого стиля первой половины XVIII века, резко отделяющая его в эту эпоху от «среднего стиля», который до конца XVIII века в кругу своих светско-бытовых и литературно-художественных контекстов не имел устойчивой фразеологической системы, находясь все время в состоянии брожения»¹. Изучение фразеологии эпической поэмы русского классицизма подтверждает этот вывод. Здесь складывается устойчивая система поэтических терминов и оборотов, начало которой полагает Ломоносов.

В этой работе Ломоносов использовал в тех или иных деталях опыт, накопленный античной и западноевропейской литературой. Но русский поэт отдавал себе отчет в нецелесообразности и невозможности прямого перенесения стилистической фактуры одного языка в состав другого. В поэтической терминологии и фразеологии своей поэмы Ломоносов стремился использовать богатства и возможности национального языка.

Самостоятельность Ломоносова в отношении к его предшественникам определялась не только его принципиальными установками, но и его творческим подходом к поэзии. Как подлинный художник Ломоносов рисует свою картину, воплощает средствами поэтического языка видение, возникшее в его творческом воображении. Свидетельством этого являются оригинальные образы Ломоносова, например:

Дождю на встречу дождь с кипящих волн летел.

¹ В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII — XIX вв., М., 1938, стр. 118.

Еще более решительным доказательством творческой самостоятельности Ломоносова является то описание солнца, не заходящего во время белой полярной ночи, для которого ни Вергилий, ни Камюэнс, ни Вольтер не могли дать красок поэту, выросшему на русском севере:

Достигло дневное до полночи светило,
Но в глубине лица горящего не скрыло,
Как пламенная гора казалось меж валов,
И простирало блёск багровой из-за льдов.
Среди пречудных при ясном солнце ночи
Верхи золотых зыбей пловцам сверкают в очи.

Нельзя не разделить восхищение Батюшкова этими великолепными стихами и нельзя не согласиться с его замечанием о них: «Поэт не мог бы написать их, если бы он не был свидетелем сего чудного явления, которое поразило огненное воображение вдохновенного отрока и оставило в нём глубокое, неизгладимое впечатление»¹. К реальным впечатлениям автора, а не к книжным источникам нужно возводить и замечательное описание морской бури, которое компаративисты тенденциозно связывали с аналогичными картинами в «Энеиде» и «Генриаде»². Поэт, «рожденный на берегу шумного моря, воспитанный в трудах промысла, сопряженного с опасностью» (слова Батюшкова), мог самостоятельно запечатлеть в поэтических образах такие детали, как ветер со всех сторон, круговорот стихий, молния, прорезывающая мрак, гром, сливающийся с ревом моря, скрип снастей... *

Зависимость поэтического языка Ломоносова не только от книжной традиции, но и от жизненных впечатлений поэта ярко выступает в такой показательной для стиля категории, как эпитеты. Выше было отмечено, что в «Петре Великом» мы встретим немало и обычных для классицизма украшающих, или — по их отношению к определяемому слову — аналитических эпитетов, в которых обозначается признак, уже содержащийся в понятии (например, «жестокые тираны»). Но отдавая эту дань классицистскому стилю, Ломоносов умеет подыскать для определяемого предмета и синтетический эпитет, отмечающий

¹ «Нечто о поэте и поэзии», К. Н. Б а т ю ш к о в. Сочинения, ред., статья и комментарии Д. Д. Благого, Academia, 1934, стр. 348.

² См., напр., проф. А. М. Л о б о д а. Лекции по истории новой русской литературы, ч. I, Киев, 1910, стр. 81.

в предмете новый, неожиданный признак или рисующий предмет в конкретной ситуации. Так, *отважному* Гаю Ломоносов противопоставляет *пугливых* невежд; нарвскую победу шведов он называет *сомнительной*; берега, на которых стоит Соловецкий монастырь, поэт называет *строгими*; в другом месте берега северной реки он называет *мокрыми*.

Интересно скопление конкретных эпитетов в картине, рисующей спокойное плавание флота после бури:

Меж тем *способный* ветер в свой путь сзывает флот,
Он *легким* к западу дыханьем поспешает
И *мелких* волн вокруг себя не ощущает.
Тогда плывущим Петр на полночь указал,
В *спокойном* плаванье сии слова вещал...

Так, подчиняя литературные источники впечатлениям жизни, Ломоносов закладывает основы стиля русской эпической поэмы в его лексико-фразеологическом составе.

Патетика, необыкновенная пышность, великолепие, словесное изобилие ломоносовского одического стиля дали повод некоторым исследователям сблизать этот стиль с искусством барокко. Между тем стиль русского классицизма, выработанный Ломоносовым, в одическом и эпическом вариантах, по существу отличается от барокко. Черты последнего выступают у Тассо и особенно у итальянских поэтов XVII века. В форме прециозности те же стилевые тенденции нашли выражение и во французских эпопеях середины XVII века. Немецкое барокко оказало влияние на более позднюю поэму Клопштока. Предостерегая в своей «Риторике» русских поэтов от следования «нынешним итальянским авторам, которые, силясь писать всегда витиевато и не пропустить ни единой строки без острой мысли, не редко завираются», Ломоносов выступает против маринизма — итальянской разновидности барокко¹. В том же руководстве он настойчиво проводит идею о примате мысли над словом, содержания над формой. Он неустанно призывает поэтов к сдержанности и мере в украшениях. «Мы учим здесь, — пишет автор, — собирать слова, которые не без разбору принимаются, но от идей, подлинные вещи или действия изображающих, про-

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 206.

исходят»¹. В соответствии с этим находится и требование меры в метафорах и аллегориях, в соединении фигур и тропов. По мнению Ломоносова, «просвещенный ум» должен различать,

Где мысли важные и где пустых слов шум.

Все это, повторяем, вводит Ломоносова в рамки эстетики и стиля классицизма. Русскому гуманисту и просветителю, каким был автор «Петра Великого», чужда идейно-психологическая основа барокко: религиозно-иррациональные порывы, ощущение быстротечности и тленности жизни, антиномичность и разорванность сознания. Поэзия Ломоносова, в противоположность барокко, вырастает не на почве феодально-религиозной реакции, а на основе политического и культурного прогресса «молодой России». Пышность, великолепие, торжественность ломоносовского искусства, смягченные тенденциями повествовательного стиля в его поэме и беспрепятственно развившиеся в его одах, не имеют ничего общего с присущей барокко причудливостью, запутанностью, усложненностью формы, а проистекают от «важных мыслей», от высокой тематики, от героической патетики, характерных для эпохи государственного и культурного строительства России XVIII века. Ломоносовскому стилю чужд тот стилистический прием нарастания, нагнетания образов (*Steigerung*), который немецкие исследователи признают основным для стиля Клопштока, как бы «запахавшегося» в стремлении выразить охватившее поэта чувство. В противовес подобным тенденциям барокко в поэзии Ломоносова находят развитие просветительские принципы, сообщающие его творчеству черты того специфического, зачаточного реализма, которым характеризуется искусство просветителей XVIII века. Этот реализм иногда прорывается сквозь художественный метод Ломоносова-классициста если не в картинах общественной жизни, нарисованных в значительной мере односторонне и идеализированно, то в описаниях природы, обнаруживающих наблюдательность естествоиспытателя.

Человек передовых взглядов, просветитель, пропагандирующий необходимость прогрессивного развития рус-

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 116.

ской жизни и культуры, Ломоносов в своей героической поэме «Петр Великий» дает во многом верное понимание изображаемых событий и всей деятельности Петра I. Однако зависимость идеологии и искусства классицизма от феодального абсолютизма как социально-экономической основы наложила отпечаток на эпопею Ломоносова, несмотря на глубокие связи великого национального ученого и поэта с народом и его культурой. Творчески используя и развивая прогрессивные традиции античной и западноевропейской эпической поэзии, Ломоносов намечает во многом самостоятельный путь развития русской эпической поэмы, по которому она пойдет дальше в течение многих десятилетий. В противовес французскому классицизму, сближавшему эпопею со стихотворным романом, и в соответствии с иконными традициями древнерусского письменного и устного эпоса Ломоносов придает эпической поэме характер гражданского, исторического, героического жанра.

ГЛАВА ПЯТАЯ

«СОСТАВ ИРОИЧЕСКОЙ ПРИМЫ» В «ТИЛЕМАХИДЕ» ТРЕДИАКОВСКОГО

1

Следующая классическая эпопея в русской литературе не заставила себя долго ждать. Через пять лет после незаконченной поэмы Ломоносова, в 1766 году, выходит монументальная «Тилемахида» Тредиаковского. В течение десяти с лишним лет, вплоть до «Россияды» Хераскова, она оставалась единственной эпопеей в русском классицизме. Но и «Тилемахида» не разрешила проблемы русской эпической поэмы.

Как известно, «Тилемахида» не является оригинальным произведением. Она представляет собой перевод приобретшего широкую популярность в XVIII веке и переведенного на ряд европейских языков романа Фенелона «Приключения Телемака», вышедшего впервые в 1699 году. Между тем по общему признанию русских поэтов и теоретиков — Феофана Прокоповича, Кантемира, Ломоносова, Хераскова и других — эпопея должна воспевать национальных героев и события отечественной истории. Необходимость национальной тематики для эпопеи

признает и Тредиаковский, о чем он пишет в «Предъизъяснении об ироической пииме». Но Тредиаковский не был в состоянии решить труднейшую задачу создания национальной русской эпопеи. В добавленном от себя вступлении к «Тилемахиде» Тредиаковский указывает на свою скромную роль предшественника будущих мастеров высокой поэзии:

Да громогласных в нас изощрю достигать совершенства.

Своей «Тилемахидой» Тредиаковский не претендовал на то, чтобы дать национальную русскую эпопею; он хотел дать только *материалы* для нее. Пространное заглавие произведения Тредиаковского, можно думать, выражает этот замысел автора: «Тилемахида или странствование Тилемаха сына Одиссея описанное в составе ироическия пиимы Василием Тредиаковским...»

Тредиаковский стремится прежде всего дать русской героической поэме *идеологический* «состав». Этим объясняется обращение его в Фенелону вместо Гомера, с переводов которого начинали другие европейские литературы, например, немецкая. Морально-политическое содержание «Телемака» ставит его, по мнению Тредиаковского, выше поэм Гомера и Вергилия: «...автор Тилемаха соединил самую совершенную политику с прекраснейшею добродетелию». В таком понимании «Телемака» автор «Тилемахиды» имел предшественников. Так, Ломоносов в «Риторике» 1748 года приводит роман Фенелона, наряду с «Аргенидой» Баркляя, как образец повести, которая «содержит в себе примеры и учения о политике и о добрых нравах»¹. В наше время выяснено прогрессивное значение несправедливо осмеянной эпопеи, предлагавшей русскому читателю эпохи феодально-дворянского абсолютизма круг передовых для своего времени общественно-политических идей². Несомненно, что, работая над «Тилемахидой», Тредиаковский ставил перед собой политико-просветительные задачи. Еще переводом «Аргениды» он, по собственным словам, имел в виду «предложить совер-

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 222.

² См. статью академика А. С. Орлова «Тилемахида» Тредиаковского. «XVIII век. Сборник статей и материалов», под ред. акад. А. С. Орлова, изд. АН СССР, М.—Л., 1935, и главу о Тредиаковском в «Истории русской литературы», АН СССР, т. III.

шенное наставление, как поступать государю и править государством»¹. Столь прямо своего намерения в связи с работой над «Тилемахидой» Третьяковский не выражает. Однако в «Предъизъяснении» он не ограничивается приведенной выше общей оценкой «Телемака», но находит необходимым, используя Рамсе, изложить общественно-политическую концепцию Фенелона*. Характер идеального политического строя, по Фенелону, Третьяковский, следуя тексту Рамсе, предвосхищающего здесь Монтескье, определяет как середину между «излишествами могущества деспотического (самопреобладающего) и бесчисленными анархическими (не имеющими Начальствующего)»². Политическая терминология, используемая Третьяковским («общее благо», «естественный закон», «деспотизм» и т. д.) в дальнейшем станет весьма популярной в передовых кругах русской дворянской интеллигенции конца XVIII — начала XIX века.

В тексте поэмы Третьяковский с большой заботой о ясности выражения передает многочисленные политические тезисы Фенелона. «Отец подчиненным», «защитник отечеству милу» (эпитет добавлен Третьяковским), царь постольку достоин «царить», поскольку он заботится не о себе, а о «добре всенародном». Обязанность царя — блюсти законы, которые «властны» и над верховным правителем:

Ибо закон, а не человек, в нас царствовать должен

Требуя от царя понимания народных нужд, Третьяковский, вслед за Фенелоном, неоднократно возвращается к теме политического вреда, причиняемого государству корыстными и лицемерными льстецами, окружающими царя.

Итак, Третьяковский понимал эпопею как политико-нравоучительный жанр, что и заставило его остановить свой выбор на «Телемаке» Фенелона**.

Сохраняя идейно-политическое содержание фенелонова романа, Третьяковский полностью и без изменений воспроизводит в «Тилемахиде» сюжет «Телемака». Это

¹ Аргенида, повесть героическая, соч. Иоанна Барклайя, СПб., 1751, ч. I, стр. IV.

² Третьяковский. Тилемахида, т. I, 1766, стр. XII.

вытекало из стремления нашего поэта обогатить русскую эпопею разнообразными сюжетными мотивами эпической поэмы: битва, буря, кораблекрушение, народное собрание, любовное объяснение и т. д.

Но, сохраняя идейно-образный «состав» романа Фенелона, Тредиаковский в соответствии со своей задачей не мог не подвергнуть «Приключения Телемака» существенной переработке. Тредиаковский был не первым, кто в русской литературе обратился к этому роману. Традиция русского «Телемака» начинается рукописными переводами первой трети XVIII века и продолжается до середины XIX века*. Однако «Тилемахида» не должна была стать очередным переводом романа. Жанр своего произведения Тредиаковский в подзаголовке обозначает как «ироическую пииму», чего, естественно, нет у Фенелона. В соответствии с этим жанровым замыслом он заменяет характерное для романа заглавие «*Les aventures de Télémaque*» эпопейным — «Тилемахида», переводя и в подзаголовке «*aventures*» словом «странствования», ближе стоящим к гомеровой «Одиссее», чем к приключенческому роману. С той же целью Тредиаковский добавляет к фенелонову тексту вступление, дающее традиционный зачин эпопеи («пою», «призывание» музы и «предложение»), а главное — перекладывает французскую прозу в русские гекзаметры и перерабатывает в соответствующем направлении стиль подлинника**.

Выбор гекзаметра как метрической формы эпопеи поставили в заслугу Тредиаковскому Радищев и Пушкин. По словам Пушкина, Тредиаковский проявил в этом выборе «необыкновенное чувство изящного», которого, добавим, не обнаружили некоторые западноевропейские поэты, например, Нейкирх, переведший в 1727 году «Телемака» александрийскими стихами. И Радищев и Пушкин признавали удачными гекзаметры Тредиаковского: Радищев усматривал в «Тилемахиде» «добрые стихи», заслуживающие быть образцом при будущей реформе стихосложения¹; Пушкин находил в этой поэме «много хороших стихов»². Гекзаметрам «Тилемахиды» предшествовали студенческие опыты Ломоносова и стихо-

¹ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, изд. АН СССР, 1938, стр. 353.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, изд. АН СССР, стр. 254.

творные отрывки самого Тредиаковского в «Аргениде». Однако именно своим монументальным произведением автор «Тилемахиды» создал русский гекзаметр. Если язык этого ученого поэта сохраняет эстетическую ценность только в отдельных кусках, фразах, оборотах, то стих «Тилемахиды», не подпадающий под разрушительное действие времени, способен оказывать эстетическое воздействие и сейчас. Позднейшие образцы русского гекзаметра в переводах Гнедича * и Жуковского, в оригинальных опытах Дельвига и Пушкина должны быть поставлены в историко-литературную связь с работой Тредиаковского.

2

Столь же большой переработке подвергает Тредиаковский и стиль «Приключений Телемака», превращая французский роман в русскую «ироическую пииму».

В работах советских исследователей раскрыта интересная мысль об античном, или «антикизирующем», стиле «Тилемахиды». Было отмечено обилие у Тредиаковского сложных эпитетов, не встречающихся у Фенелона и не свойственных французскому языку, но типичных для гомеровского стиля и зачастую имеющих прямые параллели в древнегреческих текстах. Тредиаковский, не опуская ничего из фенелонова текста, дополняет его разнообразными «гомеровскими» оборотами. Иногда это традиционный образ: «Зря востекающе солнце в *своей колеснице пальщей*» (подчеркнутого нет у Фенелона); «Се уж Заря возвещала день *багряными персты*» (у Фенелона: *annonçait le jour*). В другом случае это — «гомеровское» сравнение: слова из уст Ментора «*как медвенный сот истекали*» (в подлиннике нет). Чаще всего это «гомеровский» эпитет, или отсутствующий во французском подлиннике («*приморский брег*», «*бессмертные боги*», «*Паллада небоока*», «*остросуровые камни*»), или представляющий собой переработку в античном духе французского подлинника («*красота светозарная*» — *l'éclat de sa beauté*, «*жизнотворны Зефиры* — *doux zèphyr*s). Наряду со сложными прилагательными Тредиаковский применяет, правда, в значительно меньшем количестве, сложные существительные: *светлозрачие* (*lustre*), *раборство* (*combat*), *добросердство* (*faveur*). Иногда Тредиаковский прибегает к гомеровской перифразе, например, *пенородная*

(вм. Афродита). В свое время Дельви́г по достоинству оценил двустишие, содержащее прекрасные по античному колориту перифразы:

Ныне скитаясь по всей ширине и пространствам пучинным
Все преплывает места многопагубны он содрогаясь.

Сознательность ориентации Трeдиакoвскoгo на стиль античной эпопеи явствует из содержащегося во вступлении к «Тилемахиде» прямого указания на стилистический замысел:

...утверди парить за Омиром;
Слог Одиссеи веди стопой в фенелоновом слогe.

Трeдиакoвский понимал необходимость непосредственного обращения русских писателей к античным подлинникам. Эта идея нашла выражение, например, в упреке, адресованном автором «Тилемахиды» Сумарокову: «Полагается он больше надлежащего на французских писателей, которые и сами во многом и почитай во всем копиисты с греческого и латинского языка»¹.

Однако понимание стиля «Тилемахиды» как «гомеровского» является односторонним и потому неверным. Если Трeдиакoвский при всем его уважении к античности ставил «Телемаха» выше поэм Гомера и Вергилия по идейному содержанию, то он не принимал полностью и художественной манеры древних эпопей. В «Предъизъяснении об иронической пииме» Трeдиакoвский выступил против «чрезвычайной чудесности» древних, против гиперболизации, против таких композиционно-стилистических приемов, характерных для народных эпопей, как замедление действия (ретардация), как эпические повторения. В эпоху Трeдиакoвскoгo еще не было ясно различие между народной и «искусственной» эпопеей, и наш теоретик специфические особенности первой рассматривал как недостатки. В соответствии с этим Трeдиакoвский не воспроизводит и не стремится воспроизвести стиля гомеровских эпопей полностью. Он отбирает из гомеровского стиля, того стиля, в котором «Илиада» и «Одиссея» сближаются с аналогичными памятниками эпоса других народов, только то, что ему кажется эстетически прием-

¹ «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...». Трeдиакoвский. Стихотворения, 1935, стр. 403.

лемым и полезным для новой поэзии. Тредиаковский — «классик» и, следуя античным образцам, он не может принять Гомера «романтически», во всем его художественном своеобразии.

Но еще более важно, что «гомеровский» стиль является только одним из элементов в том стилистическом синтезе, к которому стремится автор «Тилемахиды». Тредиаковский пишет эпопею на античный сюжет и поэтому обильно вводит в текст элементы античного стиля. Однако «Тилемахида» должна была помочь созданию русской эпической поэмы. Отсюда в ней нашли широкое применение и развитие те принципы высокого стиля, которые в это время разрабатывались в русской поэзии и которые выходили далеко за пределы античных образцов.

Стилистическая работа Тредиаковского в «Тилемахиде» явилась применением на практике его теории стиля. В согласии с Аристотелем Тредиаковский видит специфику поэтической речи не в стихе, а в стиле: «До свойства поэзии», по Тредиаковскому, принадлежат такие понятия, как «высота стиля, смелость изображений, живость фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка, и прочее»¹. Между тем сжатая, строгая, скупая на поэтические «украшения» проза Фенелона не отвечала стилистическим принципам стихотворной эпопеи, как «высокого» жанра. В «Тилемахиде» Тредиаковский не только перелагает прозу в стихи, но и «поэтизирует» прозаический стиль Фенелона.

Эту стилистическую функцию в «Тилемахиде» выполняют прежде всего многочисленные амплификации и усиления, эпически обогащающие текст французского подлинника. Например, в двустишии:

Тут житнотворны блюли Зефиры от солнечна зноя,
Коль пламенист ни был лучами, нежду прохладу

Тредиаковский усиливает эпитет (*житнотворны* вместо *doux*) и расширяет описание солнечного зноя отсутствующими во французском подлиннике словами: «Коль пламенист ни был лучами»*. Часто Тредиаковский вводит различные мелкие добавления в текст: то гиперболизирующую метафору («я реки слез источая» — *je l'arrosai de mes larmes*), то отсутствующее в подлиннике сравнение

¹ Тредиаковский. Сочинения, т. I, 1849, стр. 125.

(«...орошала, как дождь проливая, своими слезами»; «море белело что снег парусами») и т. д.

Другим средством «поэтизации» текста у Третьяковского является эпитет. Мы уже отмечали применение Третьяковским гомеровского эпитета. Ниже мы обратим внимание еще на один источник эпитетов «Тилемахиды». Теперь же речь идет о самом факте дополнения скромной в этом отношении прозы Фенелона «украшающими» эпитетами: «*яростный гнев*», «*тучные пажити*», «*пенисты волны*», «*любил всесердечно*». Как видно из примеров, это действительно украшающие или аналитические эпитеты, в подлиннике они отсутствуют. Само собой разумеется, что употребленные Фенелоном эпитеты Третьяковский сохраняет. При этом он иногда осложняет их (*пресердолюбно* — *tendrement*), или расширяет (*пылко дышущий жаром* — *enflammée*). Примером амплификации эпитета может служить стих, приобретший широкую популярность благодаря Радищеву: «Чудище обло, озорно, огромно, с трезвонной и Лаей» (все три эпитета добавлены Третьяковским; у Радищева эпитетами сделаны и остальные слова в стихе).

Одним из основных приемов эпической обработки стиля у Третьяковского является синонимический повтор. Здесь автор «Тилемахиды» шел не только от античного эпоса, но и от русской народной поэзии. Третьяковский выступал против тех «синонимий», которые сводятся к называнию одной вещи многими именами: «Сей наисобливейший есть дар пустыя элоквении, а не истинныя и твердыя». И настоящее красноречие пользуется синонимиями, но иначе: «Прямое красноречие, употребляя синонимии, не употребляет оных как бы на размножение единыя вещи числом, но на различие ее или достоинством, или важностию, или великостию, или другим каким наисильнейшим обстоятельством, так что всегда нечто большее придается вещи». Каждое новое слово вносит новый смысловой или стилистический оттенок. Третьяковский обосновывает это теоретическим положением о семантическом своеобразии каждого слова: «Чего ради, если без всякого послабления точно положить, то нет ни одного всеконечно соименного слова»¹. В духе этого отношения к «синонимии» поэт стремится каждый раз обогатить

¹ Третьяковский И. Сочинения, т. III, 1849, стр. 594.

варьируемое выражение. Это мы видим уже в первых стихах поэмы: корабль Одиссеев «из очей ушел и сокрылся» (*avait disparu à ses yeux*). Передавая двумя синонимичными в данном контексте словами один глагол фенелонова текста, Третьяковский вторым из них вносит новый оттенок, эмоционально усиливающий значение первого слова: корабль Одиссея скрылся из глаз Калипсо, непрестанно смотревшей ему вслед со слезами на глазах.

Значительно реже прибегает Третьяковский к тем стилистическим категориям, которые, восходя в русской поэзии к ломоносовскому, преимущественно одическому, стилю, станут затем характерными для последующей эпической поэмы: прозопопея и перифраза.

Относительно скромное место в стиле «Тилемахиды» занимают тропы. И здесь Третьяковский исходит из теоретических установок. По его мнению, тропы возникли не для простого украшения, а по нужде: когда не хватает для называния вещи собственного слова, красноречие применяет другое слово по подобию. Троп, следовательно, несет не риторическую, а семантическую функцию. В этой идее Третьяковский далеко опережает поэтику своего времени. В поэтической переработке прозы Фенелона он избегал иносказательности.

В общем комплексе языковых средств, создающих высокий стиль, Третьяковский не мог, разумеется, не воспользоваться и славянизмами. Для индивидуальной языковой манеры Третьяковского характерны глубокие архаизмы, к которым он вынужден давать в сноске пояснения: *углебаешь — вязнешь, тазаний — окриков, вляясь — волнуясь, отдоен — откормлен* и т. д. Если эти «зело обветшалые», по терминологии Ломоносова, речения «Тилемахиды» выделить в особую категорию, то в поэме останутся обычные для поэзии XVIII века славянизмы, при помощи которых Третьяковский переводит французские слова, избегая их русских эквивалентов. Вот несколько сопоставлений: *вещала — parla; воспринимаю — reçois; восхотел — voulut; возответствовал — répondit; востекая — sortant; дочь — fille, чадо — fils; памо — èpaule; вяя — cou; персты — doigts; пастыри — bergers¹; пажить — herbage; юдоль — vallon*. Однако церковно-славянская стихия в стиле «Тилемахиды» является только

¹ Иногда Третьяковский переводит пастухи (стр. 42, 43).

одним из стилистических элементов наряду с другими и не играет здесь доминирующей роли. Эпопея Третьяковского не дает обычной для русской эпической поэмы (от Ломоносова через Хераскова к позднейшим эпикам) славянизированной окраски высокого стиля и далеко не вполне соответствует ломоносовскому учению о лексическом составе этого стиля «Тилемахида» значительно более сложна в своей лексико-фразеологической фактуре, представляя в этом отношении оригинальное явление в русской эпической поэзии. Наряду с рассмотренными выше признаками высокого стиля, Третьяковский вводит в свою «ироическую пимму» иные стилистические элементы, необычные для данного жанра.

В «Тилемахиде» встречаются неожиданные на первый взгляд, находящиеся в решительном несоответствии с высокой славянизированной лексикой, узаконенной Ломоносовым для эпопеи, стилистические оттенки. Вот одно из таких мест:

Вкупе тогда ж при ней (Венере — А. С.) усмотрел и сыночка Ерота;

Кой летал своя вкруг матери крылышек порхом.
Хоть на личишке его пребывала румяна умильность,
Вся благолепность, и вся веселость любезна младенства;
Только ж в глазенках его ж не знаю что острое было
Я от чего трепетал и внутрь пребезмерно боялся.

Третьяковский следует здесь собственному правилу о соответствии речи содержанию. Игра уменьшительно-ласкательно-пренебрежительными суффиксами должна передать «легкое» содержание изображаемой сцены, чему служит и «легкое» слово *порх*. Как и следовало ожидать, это — инициатива самого Третьяковского. В тексте Фенелона мы соответственно находим обычные *enfant*, *petites ailes*, *visage*, *yeux*. Эквивалентом для слова *порх* является причастие *s'agitant*.

Другая тема, облакаемая Третьяковским в то же стилистическое одеяние, это — природа. Давая в развернутом сравнении вслед за Фенелоном, картину благотворного действия утренних лучей солнца на «стебель младый», поэт придает оттенок нежности своему стилю уменьшительно-ласкательными словами: *почечки*, *листочки*, *цветки*. И здесь во французском подлиннике обычные слова: *boutons*, *feuilles* и т. д. В других местах мы можем встретить *рощицы*, *птички* и даже *пичужечки*

(oiseaux), — лексема, которая приобретет популярность в среде сентименталистов и будет защищаться вождем нового литературного движения как своего рода символ стиля¹.

Тот же принцип соответствия слова теме открывает доступ в «Тилемахиду» и выражениям противоположного звучания. Разгневанная Калипсо обращается к Телемаку и Ментору:

Проч от меня, проч далей, проч *вертопрашный детина*;
С ним же и ты совокупно проч *старичишка безмозглый*.

И здесь, конечно, французский подлинник не дает столь смелой выразительности: «*ce jeune insensé*», «*impudent vieillard*». В качестве раритета для эпической поэмы отметим и слово *роза* (*visage*), появляющееся при описании лица агонизирующей Астравей, виновницы гибели царя Пигмалиона.

Обратим, наконец, внимание и еще на один речевой источник «Тилемахиды»². Он образует заметный стилистический пласт, прослаивающий всю «Тилемахиду» и даже более существенный для нее, чем пласт «гомеровской» речи. Это — народные и, в частности, фольклорные слова и выражения. В задачи нашего — стилистического, а не лингвистического — анализа не входит определение конкретного языкового источника для того или иного речения Тредиаковского. Достаточно установить не литературный, а просторечный или фольклорный генезис языкового явления, чтобы отнести его к интересующей нас стилистической категории.

Вот ряд встречающихся в «Тилемахиде» народных слов и выражений: «Есть о чем *хлопотать* и *крушиться*» («*voilà un grand embarras*»); Калипсо говорит Телемаку: «Ты будешь *утеха* (*consolation*) мне»; и позднее: «Да окончу *тугу* мою и несносны болезни» («*pour finir mes douleurs*»); *forêt* Тредиаковский переводит: *дуброва*, а *gazons* — *мурава*; «стада *жируют*³ на пажитях тучных» (добавлено Тредиаковским); *cultiver* в значении *обраба-*

¹ См. письмо Карамзина к И. И. Дмитриеву от 22 июня 1793 г. «Письма Карамзина к Дмитриеву», СПб., 1866, стр. 39.

² Исследователи или обходили молчанием этот источник (Л. В. Пумпянский), или не придавали ему должного значения (акад. А. С. Орлов).

³ «Жировать — отдыхать, покоиться, жить в избытке». (Даль. Словарь, I, 559).

· *тывать* землю ТрEDIAKовский переводит: *crediter*¹, «*relie grèpare des fromages*» ТрEDIAKовский переводит: «*пахта-ет масло* на сыр»; в описании морского течения он пользуется словом *стержень*; корабельные мачты он предпочитает называть *щеглами*², давая сноску: *машты*; такое же двойное чтение он дает для *fièvre*: в тексте — *огневица*, в сноске — *горячка*. При помощи народных оборотов ТрEDIAKовский переводит некоторые выражения французского текста: «Не могла насмотреться... *не сводила очей*» (*ne pouvait rassasier ses yeux*)^{*}; «*потупивши очи*» (*baisant les yeux*); «*сказывать станет*» (*gasontera*). Прибегает ТрEDIAKовский и к довольно редкому народному выражению, употребленному им ранее в теоретическом предисловии к «Тилемахиде»: «Мы почитай теперь *огоростили* остров Ифаку» («*nous touchons presque, à îls d'Ithaque*»). Односложные существительные, которые изредка встречались уже у Ломоносова и которые позднее Пушкин защищал в их народном качестве, представлены в Тилемахиде» словами *зык*, *мах*, *шиб*⁴, *мар*⁵.

Ярким в стилистическом отношении скоплением народных слов и выражений являются в «Тилемахиде» сцены единоборства:

В голову спёрва, потом в грудь *разы* мне толики *отвесил*,
(*donna... des coups*),

Что я кровию *харкнул* (*vomir le sang*),
а свет в глазах помрачился.

(*qui répandirent sur mes yeux un épais nuages*).

Я шатался, тот *напирал* (*il me pressait*),

мне *дух захватило* (*je ne pouvais plus respirer*).

Я увернулся от многих *разов*, *выбивающих душу*
(*coups dont j'aurais été accablé*).

Руссифицируется стилистически и картина ристания коней: кони «*подстрекнувшись*» (*s'animèrent*) побежали «*борзо*» (*en halein*), так что наездник «позади себя *почи-*

¹ *Чредить*, *чредить* у Даля: *сев. сиб.* — готовить, исправлять, устраивать, приводить в порядок, обхаживать и др., IV, 609.

² Щагла, щегда — *стар.* и *сев.*... дерево, бревно, шест для флага... мачта (Даль, IV, 637).

³ *Шибом* — нар. ударом или броском (Даль, IV, 651).

⁴ *Мар* — сухой туман или мгла, знойный и тусклый, мрачный воздух (Даль, II, 304).

тай» (presque), всех оставил, «кои толь горячо и прытко (avec tant d'ardeur) скакать *пустились*». Приведенные сцены по яркости народного стиля, сгущенное внедрение которого в высокий жанр эпоса имеет принципиальное значение, должны занять видное место среди тех страниц «Тилемахиды», где Третьяковский последовательно стремится привести стиль в соответствие с содержанием.

Лексические и фразеологические элементы народно-фольклорного типа поддержаны в «Тилемахиде» рядом эпитетов, представляющих собой или постоянный эпитет, введенный в героическую поэму из народной песни, или определение, образованное самим автором в том же стиле. В отношении французского подлинника Третьяковский поступает различно. В одних случаях он переводит точно: «крутые горы» — *escarpés*; «горькие слезы» — *amères*; в других — традиционным русским эпитетом передает близкое по значению французское определение: «дремучие леса» — *sombres*, «ясны очи» — *beaux*; чаще он дополнительно вводит эпитет, отсутствующий во французском тексте: «дубрава зеленая», «сыпучий песок». Наряду с этими постоянными эпитетами Третьяковский образует (быть может, заимствует в тех же источниках?) прилагательные того же стиля: «крутояр есть глинистый берег» — «*les bords sont escarpés*»; «берег яристый»¹ (этим словосочетанием Третьяковский дважды заменяет существительное *rochers*); «словутая»² Троя — *fameuse*; «словутая Еллада» (в подлиннике нет) — знаменательно совпадение с эпитетом из «Слова о полку Игореве» («О Днепре *словутицю*»), которого Третьяковский, конечно, не знал. Характер субстантивированного эпитета носит неожиданное в устах Калипсо имя «Дружновна», примененное ею к нимфе, которую полюбил Телемак, и передающее описательное выражение подлинника: «*celle que tu aimes*». Источником для Третьяковского здесь, очевидно, послужила сказка о Бове-королевиче, упомянутая им в «Предъизъяснении». Не признавая сказочного персонажа в качестве эпического героя, Третьяков-

¹ Яр — крутояр или крутизна, отрубистый берег реки, озера (Даль, IV, 701).

² Слыть, словутый, словущий — хорошо слывающий, славный, известный (Даль, IV, 232).

ский не считает запретными для эпоей выражения сказки. Народная эпитетика в «Тилемахиде» вносит стилистически заметную струю в общий поток украшающих эпитетов и, в частности, сочетается с «гомеровскими» эпитетами. В этом отношении характерен стих: «Здесь на *сыпучий* песок моего *приморского* берега», — где Третьяковским добавлены к французскому подлиннику эпитеты обеих категорий.

Народнопоэтические эпитеты в «Тилемахиде» не случайны. Еще в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» Третьяковский высказал убеждение, что в стихотворении с «шуточной» и «не важной» материей уместны сочетания прилагательных с существительными «в особой поэзии у нашего простого народа употребляемые, например: *тугой лук*, *бел шатер* и прочие премногие подобные»¹. В переводе романа Тальмана «Езда в остров любви», вырабатывая русский литературный язык, Третьяковский употребил подобные словосочетания: «из сахарных уст», «белой ручкой» (последнее в стихотворном отрывке). Обычно в связи с этой работой Третьяковского подчеркивается его ориентация в нормах языка на двор, духовенство, дворянство. Но абзац, при этом обычно цитируемый, заканчивается положением, которое никак нельзя игнорировать: «Утвердят оной (т. е. литературный язык — А. С.) нам и собственное о нем рассуждение, и воприятное от всех разумных употребление»². В этом расширении языковых норм за пределы речи привилегированных классов в сторону «третьего сословия» («всех разумных») звучит в какой-то мере демократическая нотка, объясняющая и внимание поэта-разночинца к народному творчеству. Третьяковский-классицист не допускал элементов народной поэзии в высокий стиль, в повествование о важной материи, но он признавал художественную ценность народноэтического языка для «не важной» материи, т. е. для среднего, а не только низкого («шуточного») стиля. Очевидно, это распространялось и на произведения в целом, и на части произведений. Там, где героическая поэма, спускаясь с высот, обращается к менее важной материи, возможно использование народных слов и выражений. Так Третьяковский

¹ Третьяковский. Стихотворения, 1935, стр. 347.

² Там же, стр. 331.

и поступает в «Тилемахиде», подавая пример другим эпическим поэтам.

Таковы разнообразные элементы, составляющие стилистическую ткань эпопеи Третьяковского. Приходится признать, что эта ткань получилась довольно пестрой. Поэту не удалось привести разнородные языковые факты к некоему единству. Задача стилистического синтеза была не по плечу автору «Тилемахиды». Да и сам Третьяковский ставил перед собой скорее другую цель: стилистическое многообразие в зависимости от тематических оттенков. В «Предъязыяснении», одобряя Гомера за то, что он «переходит часто от громкого гласа к тихому, от высокого к нежному, от умиленного к ироическому, а от приятного к твердому, суровому, и никак свирепому»¹, Третьяковский развивает и общее положение о разнообразии стиля в героической поэме. Слову здесь «вообще надлежит иметь смелыи узоры речений и целых речей; быть благолепну, и различну образами; ясну, пламенну, стремительну, сильну, сразмерну чувственностям изображаемым, то есть с скорым действием вещей спешну, а с медленным косну; иногда грозну, иногда любезну, всегда сладостну, и нечто такое содержащу в знаках мыслей и в мыслях самих, которое одним токмо естеством преподаётся»². Это была оригинальная и плодотворная идея, которая в своем дальнейшем развитии должна была привести к преодолению жанровой приуроченности стилей. По теории Третьяковского в героической поэме, этом «высоком» жанре по-преимуществу, в зависимости от предмета речи, возможно стилистическое разнообразие. Третьяковский и поступает в соответствии с этим принципом, вводя в «высокий» стиль «Тилемахиды» слова и выражения «среднего» и «низкого» стилей (до слова *рожка* включительно).

3

Эпопея Третьяковского входит в круг тех явлений литературы нового времени, которые связаны с более или менее последовательным воспроизведением античности. Из всех русских поэтов у Третьяковского отчетливее

¹ Третьяковский. Тилемахида, т. I, стр. XIII.

² Там же, стр. XLV.

других выразилось стремление обогатить русскую эпопею элементами античной культуры в образной и стилистической системе. Но только этим, по мнению Третьяковского, и ограничивается роль античности в русской эпопее. В области идейного содержания «Тилемахида» далеко отходит от эпического мирозерцания античной древности и осваивает политическую и моральную идеологию кануна Просвещения. В области стиля поэма Третьяковского сочетает античные элементы с западноевропейскими и — что еще более важно — с традициями русского поэтического языка в его книжно-славянизированном варианте и в его народно-фольклорной струе. В области стиха Третьяковский создает русский гекзаметр на дактилохореической основе, подчиняя античную метрику нормам отечественного языка. Все это делает «кироическую пииму» Третьяковского своеобразным явлением среди эпопей нового времени.

В значительной мере выпадает «Тилемахида» и из традиции русской эпической поэмы. Никто из русских эпиков, начиная с Хераскова, не сделал «Тилемахиды» прямым образцом для себя. Все они понимали, что *путь* был намечен Ломоносовым, что *тип* русской эпической поэмы был дан автором неоконченного «Петра Великого» *. Но «состав», материалы, элементы героической поэмы, предложенные Третьяковским, давали много полезного для формирующегося жанра.

Общественно-политическая проблематика эпической поэмы, в чем Третьяковский поддерживает своих предшественников — Ломоносова и Кантемира, — становится законом для русской эпопеи, а просветительские идеи Фенелона романа, воспроизведенные в «Тилемахиде», дают конкретный идеологический материал для русских поэтов.

Менее полезна была «Тилемахида» в области сюжетных мотивов. Богато разработанные Третьяковским картины морского плавания, бури, кораблекрушения не оченьгодились для русских «сухопутных» эпопей **. Наоборот, многого, особенно для батальной живописи, русские поэты не могли найти у Третьяковского.

Бесспорной является заслуга нашего поэта в деле создания русского гекзаметра. Однако и здесь русская эпопея не воспользовалась работой Третьяковского: вслед за Ломоносовым русские эпика приняли александрийский

стих, который позднее у некоторых заменялся четырех-
стопным ямбом.

Не прошла бесследно для русской эпической поэмы
и стилистическая работа Тредиаковского.

Менее всего были использованы эпическими поэтами
«гомеровские» элементы стиля «Тилемахиды», получив-
шие дальнейшее развитие в иных жанрах (например,
в идиллии).

Несколько больший отклик у эпических поэтов полу-
чило то начинание Тредиаковского, которое следует при-
знать самым значительным: введение в эпическую поэму
элементов народно-поэтической лексики и фразеологии.
Спорадически мы встречаем подобные элементы в «Рос-
сияде» Хераскова. Шире используют черты народно-поэти-
ческого стиля авторы позднейших эпических поэм (Зава-
лишин, Шихматов, Волков и другие). Однако и здесь
эпопея русского классицизма пошла за Ломоносовым,
утвердившим в этом жанре принцип славянизированного
высокого стиля. Идея, брезжившая в сознании автора
«Тилемахиды», получает теоретическое и практическое
развитие только у предромантиков в их опытах так назы-
ваемой «русской эпопеи».

Что касается принципа соответствия стиля предмету
речи, то Тредиаковский нашел здесь последователя в лице
Хераскова, которому, однако, оказались чужды крайно-
сти, допущенные автором «Тилемахиды».

ГЛАВА ШЕСТАЯ

НА ПОДСТУПАХ К «РОССИЯДЕ»

Ни «Петр Великий» Ломоносова, ни «Тилемахида»
Тредиаковского не разрешили проблемы русской нацио-
нальной эпопеи, но они вызвали усиленный интерес к ней
у поэтов-современников, что отразилось в ряде дальней-
ших опытов эпической поэмы. Мы упоминали уже о не-
осуществленных замыслах Сумарокова и Майкова; с на-
чала семидесятых годов над своей грандиозной эпопеей
начинает работать Херасков. Пока же место большой
эпопеи заполняется несколькими эпическими поэмами ма-
лой формы, подготовившими в известной мере почву для
«Россияды».

«Петр Великий» и «Тилемахида» поставили русских поэтов перед необходимостью выбрать в работе над эпопеей один из двух путей. Тип поэмы Ломоносова, несмотря на ее незаконченность, был ясен. Это была героическая поэма об одном из важнейших событий русской истории, с установкой на воспроизведение исторической истины, разработанная в канонических, но оригинально примененных формах и приемах эпопеи нового времени, писанная александрийскими стихами. Тип поэмы Тредиаковского, несмотря на ее законченность, был значительно менее ясен, если не считать метрической формы, где поэт предложил руссифицированный гекзаметр. Остальное могло вызывать различные толкования. Допустим ли эпический сюжет из русской истории или надо здесь хранить античную традицию? Каково должно быть соотношение между легендарным и историческим элементами? Какова в конечном счете стилистическая доминанта эпопеи в том синтезе, который был намечен Тредиаковским?

Ближайшие шаги в области эпической поэмы были сделаны по пути Ломоносова, а не Тредиаковского. Поэмы Сумарокова и Майкова обращались к русской исторической и притом не «весьма преудаленной» тематике, проектировались в плане классического жанра эпопеи и принимали александрийский стих. В том же направлении пошли и создатели малой эпической поэмы.

Наиболее полное представление о характере большой поэмы, которая должна была выйти из круга поэтов сумароковской школы и занять место между «Петром Великим» и «Россиядой», можно составить по началу «Освобожденной Москвы» В. И. Майкова, от которой сохранилось сто шестьдесят стихов¹. Майков воспевает патриотический порыв русских людей, вставших на защиту родины от польско-шведских захватчиков в начале XVII века. Подобно Ломоносову, Майков с восхищением говорит о рядовых защитниках Пскова, окружающих своего военачальника Шеина:

¹ Впервые опубликовано по автографу Л. Н. Майковым: Сочинения и переводы Василия Ивановича Майкова. СПб., 1867, стр. 504—508. Комментатор относит поэму к 1772—1773 гг.

Тогда-то Шеину явил в себе всяк воин,
Что россом нарещись во свете он достоин.
Стремящихся к стене отчаянных врагов
Свергают со зубцов стремглав в глубокий ров...

Характерно, что в традиционном начале поэмы Майков не называет отдельных героев, а говорит о русском войске в целом:

Пою оружие и мощь российской длани
Во время внутрь ее горящей страшной брани.

Позднее «Россию» будет «петь» Херасков. Ломоносовской и вообще русской традиции следует Майков в подчеркивании «истины» как определяющего начала для исторического повествования:

Мне должно истину в сей песни возглашати.

Майков считает обязательной для себя традиционную форму эпической поэмы («Пою» и проч.). Вводит он и «чудесное»: бог посылает Шеину ангела, открывающего ему измену Андрея Дедешина, перешедшего к полякам. Александрийский стих и высокий стиль, принятые Майковым для его поэмы, довершают ее характеристику как произведения традиционного жанра в его ломоносовской интерпретации. Высокий стиль поэмы Майкова находит преимущественное выражение в лексических славянизмах: *храмина, одр, очеса, стогны, ратоборец, глаголет, сотворю, отверзть, абие, и се* и др. Но в остальных приемах высокого стиля Майков очень сдержан, обнаруживая себя, с одной стороны, последователем Ломоносова в его поисках повествовательного слога, с другой — поэтом школы Сумарокова.

Оживление в области эпической поэзии было вызвано первой русско-турецкой войной (1768—1774) и, в частности, славной Чесменской победой русского флота (1770). Это событие послужило темой не только для многочисленных од¹, но и для нескольких поэм, одной из которых была поэма Хераскова «Чесмесский бой» (1771), его первый эпический опыт². За год до поэмы Хераскова,

¹ Оды Хераскова, Майкова, Петрова, Домашнева, Барсова, Верещагина и др.

² «Чесмесский бой, поэма». Посвящение гр. Гр. Орлову подписано: Михайла Херасков. В конце текста значится: «Печатана при императорской Академии наук 1771 года в июле месяце». Вскоре поэма была переведена на французский (1772) и немецкий (1773) языки.

в 1770 году, появились небольшие поэмы В. П. Петрова¹ и Павла Потемкина², а также «Победительная песнь» В. Г. Рубана³, не названная поэмой, но приближающаяся к эпическому роду сюжетной композицией и александрийским стихом. К этому же циклу нужно отнести вышедшую уже по окончании войны поэму «Каллиопа» (1775), принадлежащую перу грека по рождению, русского чиновника по служебному положению Антония Палладоклиса⁴.

Эти поэмы в ряде основных жанровых признаков могут быть отнесены к традиции неоконченной поэмы Ломоносова, послужившей образцом для перечисленных авторов. Общим признаком этого цикла поэм, отличающим их от монументальной по замыслу эпопеи Ломоносова, является сравнительно небольшой объем: от 200 стихов в поэме Рубана до 900 стихов в «Чесмесском бое» Хераскова (только «Каллиопа» выходит за эти рамки: около 2500 стихов). Перед нами своеобразный жанр эпической поэмы малой формы. Возникнув в качестве подготовительного этапа к монументальной эпопее, потребность в которой не была удовлетворена ни Ломоносовым, ни Тредиаковским, эта малая эпическая поэма в дальнейшем обособляется в самостоятельный жанр, что доказывается появлением значительного количества подобных произведений и после «Россияды», вплоть до двадцатых годов XIX века.

¹ «Поэма на победы российского воинства, под предводительством генерала-фельдмаршала графа Румянцева, одержанные над татарами и турками, со времени его военачальства над первою армиею, до взятия города Журжи». Без выходных данных. На экз. Государственной исторической библиотеки имеется автограф В. П. Петрова.

² «Ее императорскому величеству, всепресветлейшей, державнейшей, великой государыне императрице Екатерине второй, самодержице всероссийской, премудрой законодавице и победительнице на преславную победу, одержанную первою ее императорского величества армиею, над турецкими войсками, под предводительством верховного визиря, состоявших до двух сот тысяч, в девятое лето ее благополучного царствования, то есть, сего 1770 году, июля 21 дня. Приносит находящейся при победоносной ее императорского величества армии волонтером всеподданнейший раб Павел Потемкин. В Санктпетербурге 1770 года» (Перед текстом значится: Поэма).

³ Василий Рубан. Победительная песнь на торжественное двукратное поражение и разогнание многочисленных оттоманских сил, собравшихся на сей стороне Дуная, российскими импера-

В качестве подступа к большой эпической поэме аналогичный жанр знаком и другим европейским литературам на той же ступени развития*.

Однако в отличие от западноевропейских поэм малой формы наша поэма этого типа не знала ни античной, ни религиозной тематики. Она была посвящена историческим событиям сегодняшнего дня. Это сообщало ей героико-эпический характер.

Петров ближе своих соратников стоит к Ломоносову. Вероятно, не без прямого влияния учителя Петров отказывается от «гомерового тона» в поэзии, полагая, что поэму украшают исторические деяния, являющиеся ее предметом. Так и Потемкин, отказываясь от украшения рассказа «баснями», хочет дать «вещественное», т. е. соответствующее действительности, изображение героизма войск. Одним из первых в русской поэме Потемкин сопровождает стихотворный текст точными историческими примечаниями, где, в частности, даются сведения о действиях отдельных полководцев во время сражения. Рубан начинает поэму с противопоставления своей национально-современной темы античной тематике. В своем эпическом дебюте («Чесмесский бой») Херасков вслед за Ломоносовым настойчиво проводит мысль о том, что в основе его произведения лежат факты. Во вступлении Херасков противопоставляет украшающим вымыслам правду героических событий:

торскими войсками под предводительством главнокомандующего генерала-фельдмаршала и разных орденов кавалера графа Петра Александровича Румянцева. Июля 7 и 21 дней, 1770 года, «Парнаский щепетильник. Ежемесячное издание 1770 года. В Санктпетербурге». Август, стр. 186—196.

⁴ «Каллиопа о преславных победах ее императорского величества великой государыни самодержицы всероссийской Екатерины Алексеевны оружием победоносным над Оттоманами в царстве Султан-Мустафы и Абдул-Хамита с 1769 по 1774 год одержанных до испрошенного в Болгарии в 10 число июля Портою мира, при министерстве гр. Никиты Ивановича Панина и при военачальстве знаменитых ее генерал-фельдмаршалов, князя Александра Михайловича Голицина, князя Петра Александровича Румянцева, генерал-аншефа гр. Петра Ивановича Панина, князя Василия Михайловича Долгорукова, графа Алексей Григорьевича Орлова, предводителя императорского российского архипелажного флота. Сочинение государственной коллегии иностранных дел переводчика Антония Палладоклиса. В Санктпетербурге при Имп. Акад. наук 1775 года».

Не басни воспевать моя стремится лира,
Вещание¹ пою всего пространна мира.

Люблю отечество, люблю и славу нашу;
Не ей придам красы, но ею песнь украшу.

В следующем стихе Херасков от издания к изданию ищет необходимой формулы. Первоначально было: «С гремящей лирою к Парнасу полечу»; затем эпитет был изменен: «любезной»; и наконец: «на крыльях истины». В соответствии с этим музы выступают у Хераскова только в качестве слушательниц: «Внимайте, музы, мне»; за вдохновением он обращается к Истине. Заканчивая первую песнь, Херасков в примечании еще раз подчеркивает «один раз для всего сочинения», что «все в нем написанное есть живая истина, исключая стихотворных украшений, которые всякий благоразумный читатель легко отличить может. Весь остаток расположен по точным известиям, полученным из самых вернейших рук; и по самым словам, которые сочинитель имел счастье слышать от воспеваемых им героев»². В одном из последующих примечаний Херасков подтверждает подлинность предсмертных слов одного канонера, о подвиге которого было рассказано в тексте.

Вслед за Ломоносовым наши авторы стремятся писать эпическую поэму в соответствии с ее правилами, хотя и оставаясь в пределах малой формы. Местами в манере повествования учеников чувствуется понимание эпического стиля учителя. Например, Петров в широкой перспективе рисует общий ход войны после решительной победы Румянцева или с несвойственной одописцу ломоносовской школы простотой излагает сцену после битвы:

И пыль и пот с лица геройска отирая,
С веселием на кровь из ран своих взирая,
Я счастлив, мыслит всяк, я жизни не жалел,
Я верность кровию своей запечатлел.

Вообще Петров схватил различие одического и эпического стилей Ломоносова и пишет свою поэму значительно проще, чем оды. Подобно Ломоносову, он считает возмож-

¹ Во 2-м изд. сказано более точно: «свидетельство пою»... В 3-м изд. изменен весь стих: «Чесмесский бой в очах всего свершился мира». Мысль выражена еще более определенно.

² «Чесмесский бой», стр. 13.

ным включить в поэму просторечное слово *пот*, рядом с которым употреблено русское *пыль* вместо обычного в высоком стиле славянизма *прах*.

Подобно Ломоносову и своим ближайшим предшественникам, Херасков также пишет э п и ч е с к о е произведение. Это еще не эпопея, ибо воспевается не война в целом, а одно сражение, однако повествование о нем расчленяется на пять песен и ведется с большой широтой. Автор дает продуманную композицию. В первой песни рисуется общая картина военных действий против Турции. Это — вступление. Со второй песни начинается изображение сюжетного события: идет подготовка к морскому бою, появляется турецкий флот. В третьей песни рассказывается о первом этапе сражения, приводящем к кульминации. Четвертая песнь посвящена эпизоду: встрече в момент некоторого затишья двух братьев Орловых. В пятой песни изображается второй, решающий период боя, приводящий к победе русского флота. Перед нами уже не лирически-произвольная композиция оды, а подчиненная ходу событий композиция поэмы. Следуя правилам эпопеи, автор вкладывает в уста одного из героев рассказ о событии, случившемся ранее (мнимая гибель младшего Орлова). Стремясь к эпической детализации, Херасков в своем повествовании рисует ряд отдельных сценок и ряд подробностей, например, в описании схватки двух кораблей:

Тогда над турками победу возвестить,
Хотел россиянин с кормы их флаг схватить;
Не отнял вдруг его, колико ни пытался,
Меж волн и меж небес висящ на нем остался;
Он руки потеряв его не отпустил,
Всех способов лишен зубами флаг схватил...

Слабее выражены идеологические связи изучаемых поэм с эпопеей Ломоносова. Правда, в отдельных авторских суждениях и оценках можно услышать отзвуки ломоносовских идей. Так, предпочитая мир войне, Петров видит значение начавшихся военных событий в том, что они «войну гонят войною». Окончание войны радует поэта возможностью возвращения воинов на родину, где цветут «науки, суд, торги и нивы». Подобно Ломоносову, Херасков восхваляет Петра I как создателя русского флота. Однако в целом поэты данной группы не выходят за идеологические пределы дворянского классицизма*.

Образуя традицию ломоносовской эпической поэзии, изучаемые произведения семидесятых годов вместе с тем наглядно показывают процесс утверждения классицизма в русской поэме, приведший к «Россияде», законченно-классицистской русской эпопее. Это было естественно в эпоху торжества русского классицизма. У Петрова нет ломоносовской конкретности, нет ломоносовского прорыва к действительности ни в изображении исторических событий, ни в пейзаже. Петров как последовательный классицист дает абстрактно-обобщенный рисунок:

Пустились, как стрела, и Боур и Репнин,
Всегда летаючи вперед молниеносцы;
За ними понеслись подобны вихрям россы.
Текут сомкнувшись стеною на пролом;
Грудь грудью, меч мечом, встречают громом гром.
Потемкин там чрез рвы на огонь и смерть дерзает,
По трупам сопостат в храм славы достигает!

В отличие от нарисованной Ломоносовым конкретной картины взятия Шлиссельбурга, здесь дается отвлеченная схема, приложимая к любому сражению. Такой же характер носит и пейзаж в поэме Петрова:

Лишь солнечны лучи край хладный озарили,
Стадами птицы в норд с вод теплых воспарили,
Открылся кораблям свободный в море путь,
Зефиры по лицу земному стали дуть...

И здесь вместо ломоносовского воспроизведения конкретных впечатлений от северной природы — абстрагирование и обобщение в рационально построенном образе необходимых признаков весны. Петров усиливает элементы гиперболизации и прозопопеи. У него от множества снарядов, судов и трупов дунайские волны льются «превыше берегов» и даже «к истоку вспять текут», что заставляет Дунай поднять из-под валов свою голову, покрытую тростником и тиной, и обратиться к Екатерине, «дщери Нептуновой» с изъявлением покорности¹. Петров допускает немыслимую в поэме Ломоносова батальную условность: стрелы, которыми русские поражают врагов. Теряет ломоносовскую конкретность в своем эпическом опыте и Херасков. Кладя в основу своей поэмы подлин-

¹ Ср. подобные мотивы в оде на взятие Хотина и в поэме «Петр Великий» Ломоносова.

ные факты, Херасков, как он признался сам, не отказывается от их поэтического украшения. В отличие от Ломоносова, он не решается заявить об известной самостоятельности по отношению к античным образцам. Наоборот, приступая к описанию боя, Херасков призывает Гомера:

Учи меня вещать, Гомер! Чесмесску брань.

Утверждение этой традиции приводит Хераскова не только к многочисленным аналогиям между современными и античными героями и ситуациями (скорбь Орлова о брате подобна отчаянию Ахиллеса при известии о смерти Патрокла; встреча братьев напоминает свидание Ореста с Пиладом и т. д.), но и к появлению в поэме традиционных тритонов, наяд, nereид, нимф, взволнованных происходящими в сфере их стихии событиями. Воспринимая античную традицию через посредство новоевропейской эпической поэмы, Херасков смешивает античную мифологию с христианской. Мифологические образы выступают у Хераскова в окружении аллегорических. Таким путем будущий автор образцовой русской эпопеи отходит от своеобразного «реализма», тенденции которого проявляются в ломоносовской поэме, и становится классицистом в полном смысле слова.

Рассматриваемые поэмы сыграли свою роль в выработке поэтической лексики и фразеологии русской эпической поэмы. Используя стилистический фонд одописи и эпики Ломоносова, наши поэты создают формулы, которые в дальнейшем станут повторяться и варьироваться многочисленными авторами русских эпопей: «бездушных тел костры»; «геройские сердца отмщением летят»; «воинство ко брани учреждает» (Петров); «подобно Этне вдруг они все заревели»; «ужасный ядер свист» (Потемкин); «гремяща слава им предшествует с трубой»; «понт, внимая звук оружий, заревел»; «отверзла хладна смерть меж ними двери гроба»; «катятся там главы с отверзтыми очами»; «из медных челюстей» (Херасков) и т. д.

Но, разрабатывая классицистский стиль, названные писатели не остались глухими и к инициативе своих предшественников, Ломоносова и Тредиаковского, в использовании для эпической поэмы мотивов русской народной поэзии, к которым на тех же правах традиционного национального искусства присоединяютсяобрази-

тельные средства древнерусской повести. Херасков в контексте с древнерусским поэтическим сравнением битвы с пиром допускает в поэму просторечное слово *пот*, которое мы отметили уже у Петрова:

Феодор, зря войны решительны часы,
Имея по лицу растрепаны власы,
Текущий *пот* с лица, трудов изображение,
Стремится, *как на пир*, на страшное сраженье.

Так подготовлялось в русской литературе появление большой эпической поэмы.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ХЕРАСКОВА

1

Херасков называл свою «Россияду» * первой эпической поэмой на русском языке. Это утверждение имело свои основания. К моменту выхода «Россияды» (1779) русская литература обладала лишь одной законченной «ироической пиимой» («Тилемахида»), но по своему содержанию она не могла рассматриваться как национальная русская эпопея. Небольшие эпические поэмы на современном русском материале, среди которых наиболее значительной была поэма «Чесмесский бой» самого же Хераскова, не могли заменить собой монументального жанра национально-исторической эпопеи. Недаром в предисловии к «Россияде» Херасков не считал возможным назвать «Чесмесский бой» в качестве предшественницы своей эпопеи. Но признание «Россияды» первой русской эпической поэмой возможно только с некоторыми оговорками. Разнообразные опыты наших поэтов в области эпической поэмы до «Россияды» — в том числе и «Тилемахида» и поэмы малой формы — так или иначе готовили образцовую классическую эпопею, созданную Херасковым. Наибольшее значение здесь имели две песни ломоносовского «Петра Великого», в которых тип русской эпической поэмы, как мы видели, был дан с достаточной отчетливостью. Ломоносова в качестве своего предшественника называет и сам Херасков.

Желая создать историческую поэму, т. е. поэму об историческом событии, имевшем большое националь-

ное значение, Херасков стремится осмыслить свой сюжет в широкой исторической перспективе.

В «Историческом предисловии» к поэме автор излагает свою концепцию русского исторического процесса. До Ивана IV (Херасков называет его Иваном II) Россия пережила два исторических периода. В древние времена Русское государство было сильным, богатым, обширным и «по тогдашнему государств состоянию» не уступало ни одной европейской державе. Раздробление России на удельные княжества привело к истощавшим ее силы междоусобиям, неустройствам, а затем — к татарскому игу. Россия утратила свое внутреннее благосостояние и свое международное значение: «она под своими развалинами в забвении близ трех веков лежала». Возрождение России началось при Иване III (По Хераскову — Иване I), «уготовавшем» страну «к самодержавному правлению» и свергнувшем иго Орды. Но поскольку еще сохранялось Казанское царство, не была ликвидирована опасность национального порабощения. С царствованием Ивана Грозного Херасков связывает «великую перемену», происшедшую в истории России. Именно это и дает поэту возможность взять сюжетом национальной эпопеи завоевание Казани*. Раскрывая историческое значение деятельности Ивана Грозного, Херасков видит в нем государя, «самодержавную власть приемлющего, неустройства в отечестве искореняющего, сильных и страшных неприятелей державы своей поправшего, многоначальство обуздывающего, мятежников в недрах отечества усмирившего, отторженные соседями грады возвращающего, и целые государства своему скипетру присовокупившего, несогласие и гордость бояр укротившего, благоразумные законы подающего, воинство в лучший порядок приводящего». Как видим, здесь с большой полнотой охвачены основные черты внутренней и внешней политики Ивана IV. Намечая общее понимание дальнейшего хода истории России, Херасков, подобно Ломоносову, связывает исторической преемственностью имена Ивана IV и Петра I: Иван Грозный своей деятельностью и, в частности, утверждением национальной независимости страны создал условия для ее дальнейшего прогрессивного развития.

Строго следуя правилу единства эпического действия, Херасков ограничивает сюжет поэмы одним событием:

завоеванием Казани. Однако ограниченность сюжетных рамок не мешает поэту с большой широтой охватить исторические события. «Россияду» можно назвать своего рода энциклопедией русской истории. На страницах поэмы перед читателем проходит история Руси, начиная от первых князей и кончая Екатериной II.

Автор упоминает многочисленные имена русских исторических деятелей от Рюрика и Олега до своих современников. Называется и ряд представителей враждебного лагеря. Многие из этих лиц получили в поэме краткую характеристику или оценку своей исторической деятельности. Вот, например, исторический портрет Святослава:

Там виден Святослав, сидящий на земли,
Ядущий хлеб сухой и в поте и в пыли;
Он зрится будто бы простой меж ратных воин.

Некоторым из подобных портретов нельзя отказать в исторической верности.

Не ограничиваясь именами и портретами деятелей русской истории, Херасков воспроизводит перед читателем основные моменты русского исторического процесса в свете концепции, изложенной в «Историческом предисловии». Он неоднократно возвращается к эпохе феодальной раздробленности, с горечью рисуя княжеские усобицы и порожденные ими нестроения в государстве. В этом он видит причину слабости России перед татаро-монгольским нашествием. Глубокой скорбью пронизаны картины народных бедствий в эпоху татарщины. Несколько раз на протяжении поэмы Херасков обращается к деятельности деда своего героя, Ивана III, раскрывая его роль в освобождении России от татарского владычества и в организации единого Русского государства. Намечая перспективу дальнейшего развития России после Ивана IV, Херасков дает характеристику деятельности Петра I, знакомую нам по поэме Ломоносова: строительство армии, флота, Петербурга, процветание наук и искусств, Полтавская победа... Одним словом, Петр дает России «нову жизнь».

Интересом к истории, стремлением к историчности, богатством исторического материала «Россияда» отличается от цикла эпоей французского классицизма XVII века, перерождавшихся, за исключением поэмы Шаплена, в стихотворный роман, и сближается, как это

признавал и сам Херасков, с «Генриадой». Однако и автор «Россияды», следуя традиции, вводит в свою поэму романический элемент. Любовь в поэме Хераскова играет значительную роль и, выходя за рамки эпизода, становится своего рода второй сюжетной линией. Но ее сочетание с героической линией сюжета и оригинально и идеологически осмыслено. Героическое начало в поэме связано с «русской» линией, с борьбой народа за свое освобождение. Романический элемент чужд этой линии. Наоборот, события, связанные с противодействием татар русскому натиску, лишены героической окраски. В ходе этих событий существенную роль играет любовный элемент. Не лишено меткости восклицание Мерзлякова по поводу эпизода об Исканаре и Реме: «Для сих-то происшествий должны мы были потерять из виду знаменитое воинство, сражающееся за свободу Отечества! Какой роман!..»¹. Связывая эпопейное начало поэмы с Россией, а романическое — с Казанью, Херасков сюжетно противопоставляет две национальности, две культуры, два государства. Эта сюжетная антитеза выражает идейную концепцию «Россияды». Идеологическое разграничение «эпики» и «романа» отличает Хераскова от Тассо, у которого обе эти линии тесно переплетаются и приобретают в поэме равноправное значение.

2

Спустя ряд лет после написания «Россияды», готовя поэму к 3-му изданию (1796), Херасков в обращении к читателям так определил пафос своего произведения: «Читатель! ежели преходя все сии бедства нашего отечества, сердце твое кровию не обливается, дух твой не возмутится и наконец в сладостный восторг не придет — не читай мою Россияду — она не для тебя писана — она для людей умеющих чувствовать, любить свою отчизну и дивиться знаменитым подвигам своих предков, безопасность и спокойство своему потомству доставивших»². Изображая эпоху утверждения националь-

¹ «Амфион», 1815, февраль, стр. 61.

² Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные, ч. I, М., 1796, стр. XIX.

но-независимого и внутренне-единого Русского государства, Херасков героизирует исторических деятелей, послуживших этому делу, и прежде всего — царя Ивана Васильевича. Героика «Россияды» — это героика борьбы за национальную независимость. Об этом говорит поэт в первой же строке своего «предложения»:

Пою от варваров Россию свободенну.

Пафос суверенного, могучего, процветающего государства пронизывает «Россияду». Конечно, это было то «государство помещиков и торговцев», для укрепления которого так много сделал Петр I. Патриотизм, составляющий сильную сторону «Россияды» как русской эпической поэмы, имел свое классово-историческое содержание. Однако ни образная система «Россияды», ни прямые высказывания автора не дают оснований усматривать в поэме реакционные симпатии ко временам феодализма. Мы видим в «Россияде» осуждение феодальной раздробленности и защиту принципа государственного единства России.

В центре эпопеи стоит царь Иван Васильевич. Но даже не он — если вчитаться в поэму — является ее главным героем. В «Историческом предисловии» Херасков пишет, что он имел в виду «знаменитые подвиги не только одного государя, но всего российского воинства». Общепризнанное значение Казанской победы и общепризнанный подвиг этой победы дали Хераскову основание назвать свое творение «Россиядою», т. е. не по имени царя, а по имени страны, что отмечает и сам автор в том же предисловии. Не Иван IV освободил Россию от татар, а народ, возглавленный Грозным, сбросил с себя остатки татарского ига. Изобразивший подвиг простого солдата еще в «Чесмесском бое», Херасков в батальных сценах «Россияды» наряду со сценами единоборства воинственных русских князей с вражескими рыцарями неоднократно обращает взор читателя и на войско в целом. Автор сочувствует воинам, страдающим в трудных условиях похода, особенно во время нестерпимого зноя:

И смерти ратники тоскливой ожидают;
Непобедимых глад и жажда побеждают;
Гортань иссякла их, язык горел в устах,
Дыханье огненно во рту сгущало прах...

Однако эпопея Хераскова сохраняет дворянскую идеологию ее автора. В «Россияде» отсутствует мысль о социальных противоречиях между изображенными в ней словесными группами. Социально-политические основы существующего строя для автора «Россияды» были неприкосновенны. Монархический принцип нигде не вызывает сомнений у Хераскова. Но он решительно выступает против самовластия и тирании. Царь, по мнению Хераскова, существует для народа. Адашев внушает Ивану:

Что пользы подданным, что есть у них цари,
Коль страждет весь народ...¹

Херасков усвоил ломоносовскую идею о царе-труженике. Он пишет о Петре:

Се царь, оставив трон, простер к работе руки.

Адашев усматривает пагубное влияние льстецов в том, что царь, вняв их уверениям, будто бы народ наслаждается «райским житием», составляет себе ложное представление о положении в стране, в результате чего оказывается отделенным от народа «великой стеной». В «Россияде» Херасков стоит на почве дворянского просветительства с его борьбой против деспотизма и с его проповедью просвещенной монархии. Как бы ни отразилась начавшаяся еще в период работы над «Россиядой» эволюция мировоззрения Хераскова на его «новых одах» и позднейших произведениях, его эпопея живет идейным содержанием того периода, когда Херасков вместе с Сумароковым стоял во главе передовой группы русского дворянства середины XVIII века. «Россияда» была последним крупным явлением русского классицизма, и она сохранила те идейно-художественные установки, которые придавали этому литературному течению прогрессивный характер, несмотря на социально обусловленную односторонность дворянского мировоззрения.

В «Россияде» есть один любопытный пласт, пронизывающий сюжетное развитие поэмы и позволяющий лучше уяснить образ положительного эпического героя у Хераскова. На защиту города казанцы вызывают князя Едигера, который «на берегах Каспийских трон имел».

¹ В первом издании этих слов не было.

Этот князь приводит с собой «шесть храбрых рыцарей». Двое из них, несмотря на свою воинственность, терпят поражение в первой же схватке с русскими. Четверо остальных доставляют своим противникам немало хлопот. Это рыцари разных национальностей, служащие своим оружием любви и войне:

Из Индии Мирсед, Черкешенин Бразин,
Рамида Персянка и Гидромир Срацин.

«Бесстрашная девица», оказывающаяся в числе рыцарей и названная прозрачным вариантом имени тассовской героини (Рамида-Армида), ближе по типу к Анджелике, героине «Неистового Роланда» Ариосто. Ариостовских персонажей напоминают и остальные рыцари. Это не крестоносцы «Освобожденного Иерусалима», временно увлеченные очарованиями любви. Рассказывая во вставной новелле их историю, Херасков изображает их в толпе рыцарей, привлеченных красотой Рамиды, дочери волшебника Нигрина, и искавших ее руки:

Коль многие из них, забыв гремещу славу,
Забыв родителей, отечество, державу,
В пустыню рабствовать к пустыннику пришли!
Женоподобные с Рамидой дни вели.

Нигрин обещает дочь тому, кто победит русских под Казанью. Только желание обладать Рамидой и приводит трех рыцарей под казанские стены. Они не чужды пиетета перед рыцарским «уставом» и сознания рыцарской чести. Однако, проявляя геройство только ради женщины, заезжие рыцари способны при виде ранения Рамиды забыть, что они находятся на ратном поле, и, покинув его, устремиться вслед за предметом своей страсти. Гидромир в порыве ревности

И рыцарства устав и совесть гонит прочь, —

и затевает междоусобную борьбу со своими соперниками, приводящую к бесславной гибели всех троих рыцарей и самой Рамиды. Так карается измена рыцарскому долгу.

Подлинные традиции рыцарства — в другом стане. Русские витязи — Палецкий, Курбский, Микулинский, Мстиславский и другие — являются носителями настоя-

щего героизма. Они горят любовью к родине и сражаются за нее, не щадя себя. Херасков рисует эпизоды рыцарского единоборства, протекающего с переменным успехом. Русские витязи проявляют здесь не только воинские, но и рыцарские доблести. Когда Гидромира окружает группа муромских дворян, Курбский кричит:

Не стыдно ль множеству с единым купно биться.
Храните рыцарский, герои, в бранех чин;
Оставьте нас, хочу с ним ратовать един.

Героизму военных и любовных авантюр Херасков противопоставляет героике служения родине и верности долгу. Полнее всего свой идеал национального героя Херасков воплощает в образе Ивана Грозного. Это — государственный деятель, ставящий своей целью независимость и процветание государства, просвещенный и гуманный монарх.

Обращаясь к царице, Грозный говорит:

Мой первый есть закон — отечеству услуга.

3

Идейно-политическая проблематика «Россияды» находит свое выражение и в оригинальной трактовке того элемента «чудесного», который признавался обязательным для эпопеи.

В свое время Мерзляков осудил «Россияду» за то, что чудесное в ней «не имеет никакой системы». Критик писал: «Вместо чертогов небесных, устроенных божественною фантазиею и вкусом, представляется тебе — маскарадная зала, наполненная масками всех народов и всех веков, перемешанными, толкающими друг друга, бегающими без плану, без намерения из одного угла в другой, в некотором упоении, весьма не возвышенном!» Перечислив мифологические персонажи «Россияды», где действительно наряду с христианским богом, ангелами, святыми действуют языческие божества различных религий и национальностей, Мерзляков восклицает: «Вот подлинно чудесная смесь чудесностей!»¹. Неудивительно, ес-

¹ «Амфион», 1815, март, стр. 103—104. Упрек Хераскову в смещении чудесного повторяет и А. Глаголев. См. «Умозрительные и опытные основания словесности», СПб., 1934, ч. IV, стр. 130.

ли при разнообразии художественно использованного мифологического материала Хераскову не везде удалось свести концы с концами. Мерзляков, однако, не уловил довольно последовательно проведенного Херасковым противопоставления двух систем чудесного.

На одной стороне, на стороне русских, в «Россияде» действуют разнообразные силы христианской религии. Всей системой христианского чудесного управляет «божественная десница», незримо, а иногда и зримо присутствующая на исторической сцене.

Труднее было свести воедино разнообразные нехристианские силы, вмешивающиеся в действие поэмы. Но у Хераскова здесь выступает в качестве объединяющего принципа нехристианская, языческая природа всех этих явлений. В «Россияде» почти отсутствует античная мифология. Античность здесь представлена преимущественно героями древности, припоминаемыми в параллель к русским действующим лицам: Иракл, Атрид, Одиссей, Язон, Эней, Дидона и др. Из мифологических персонажей, кроме природных духов типа наяд и дриад, без которых не обходился ни один классицистский пейзаж, у Хераскова действует только античный бог любви, столь же неразлучный с классицизмом Эрот, или Амур, и упоминается имя его матери Киприды. Называются в «Россияде» некоторые древнерусские языческие божества: Перун, Триглав, Полель и др. Древняя татарская мифология, сохранившаяся у заволжских орд, представлена богом Киреметом с его культом, как он описан профессором Лепехиным, на которого ссылается Херасков. Но основной противохристианской силой в «Россияде» выступает магометанство, религия казанских татар, врагов России. Силам магометанской религии подчинены все остальные противохристианские силы, действующие в поэме. В таком идеологическом осмыслении двух систем чудесного, противопоставленных друг другу, Херасков не зависит ни от Вольтера, ни от кого-либо из других западноевропейских поэтов.

Противопоставив в области эпического чудесного две основные силы, Херасков последовательно проводит это противопоставление через всю поэму. Весь поход русских на Казань — цепь препятствий, создаваемых темными силами и завершающихся волшебством Нигрина, выставяющего в помощь татарам тех рыцарей, с которыми мы

уже встречались. Но при помощи христианского чудесного все препятствия преодолеваются.

Все это является мифологизированным олицетворением борьбы двух государств, двух народов: России и татаро-монгольской Орды.

В заключительном стихе поэмы Херасков еще раз прямо указывает на эту широкую тему своей эпопеи и именно с ее постановкой связывает надежды на бессмертие своей музыки:

Двух царств судьбу воспев, не будешь ты забвенна¹.

«Россияда» была начата в обстановке русско-турецкой войны. Тема и идея «Россияды» приобретали в атмосфере русско-балканских отношений актуальность и насыщали поэму злободневным политическим содержанием. Херасков своей монументальной эпопеей стремился поддержать политику правительства в так называемом восточном вопросе.

4

В стремлении изложить истинную историческую концепцию изображаемого события — насколько эта истинность была доступна его времени и его классу — Херасков продолжал ломоносовскую традицию. Но в области художественного воплощения своей концепции автор «Россияды», порывая с теми тенденциями своеобразного «реализма», которые мы отмечали у Ломоносова, шел до конца по пути классицизма. Он последовательно применял тот художественный метод, который определил собой развитие малой эпической поэмы начала семидесятых годов. Различие в изобразительной манере Ломоносова и Хераскова отчетливо выступает при сопоставлении мотивов, общих поэмам обоих авторов.

Мы видели, с какой конкретностью и точностью Ломоносов рисует штурм Шлиссельбурга. В описании взятия Казани Херасков не забывает дать изображение знаменитого подкопа под казанские стены. Вот перед нами картина взрыва:

¹ В первом издании «Россияда» заканчивалась иначе: «И стала процветать Российская держава».

Едва сей важный стих пресвитер произнес:
 Единый пастырь днесь едина будет стада...
 Разрушились вдруг под градом связи ада;
 Поколебались и горы и поля:
 Ударил страшный гром, расселася земля;
 Трепещет, мечется и воздух весь сгущает,
 Казалось, мир в хаос Создатель превращает:
 Разверзлась мрачна хлябь, исходит дым с огнем;
 При ясном небеси не видно солнца днем.
 Мы видим ветхого в преданиях Закона,
 Как стены гордого упали Ерихона,
 Едва гремящих труб стенам коснулся звук:
 Казански рушлись твердыни тако вдруг...

Эта картина грандиозна. Но она написана кистью художника-классициста. Разрушение Казанских стен можно не только сравнивать с падением стен иерихонских, но и описывать одинаковыми красками¹.

Интересно сопоставить приемы пейзажной живописи. Не будучи реалистом, Ломоносов тем не менее описание морской бури строит на сочетании реальных признаков, которые не только каждый в отдельности, но и в своей общей картине близки к тому, что наблюдается в реальной действительности. У Хераскова же пейзаж представляет собой блестяще выдержанную прозопопею, условно конструирующую заимствованные из действительности признаки:

Как камень сильною поверженный рукой,
 Кидалась Волга вниз с поспешностью такой;
 Раскинув рамена во влажные дороги,
 Из рук составила великие пороги;
 Пресечь россиянам в струях свободный путь,
 Устроила она им в встречу тверду грудь;
 Сгустились валы власов ее сединой;
 Кремнем ее чело изникло над пучиной;
 Журчащий вихрь в струях повеяли уста,
 И заперли судам во влажности врата.
 Глава подымется и чреслы онемели.
 Составились из них препоны, камни, мели.

Именно такие, дающие простор для свободной игры фантазии, классицистские по своей художественной природе описания и удаются Хераскову. Поэтому лучшие пейзажи в «Россияде» — описание очарованного леса или

¹ В первом издании сравнения с иерихонскими стенами не было.

фантастическое описание царства Зимы в льдистых Кавказских горах. Здесь воображение поэта получало полную свободу, и художественный метод не вступал в противоречие с предметом изображения.

Приведенные примеры демонстрируют творческий метод Хераскова, характеризующий всю поэму. Грандиозное полотно «Россияды» напоминает собой серию картин классической живописи с ее строго рассчитанной композицией, обобщенно-рационализированными фигурами, условным одеянием, абстрактно-типичными позами, схематически-неопределенным фоном, аллегорическими аксессуарами. Такова, например, картина выступления русских войск. Конечно, в поэме Хераскова, как и во всякой другой исторической поэме, мы найдем немало фактов и деталей, взятых из реальной истории Казанского похода. Херасков не обманывал читателя, когда ссылался на письменные и устные источники, использованные в поэме. Он опирался на реальные факты еще в «Чесмесском бое». Как и в этой поэме, в «Россияде» дан ряд подстрочных исторических примечаний. Разыскание исторических источников «Россияды», например, «Казанского летописца», приводит к положительным результатам. Но дело не в частных фактах и деталях и даже не в их количестве. Творческий метод определяется художественной обработкой фактов и деталей, полученных из действительности. Именно здесь Херасков и поступает как классицист. Он включает исторические факты и детали в условную, идеальную, воображаемую картину, которая в этом своем качестве не только не соответствует реальной исторической действительности, но и не ставит задачей дать такое соответствие. Задавшись целью воспеть «России торжество, разрушенну Казань», Херасков воплощает в грандиозной картине, явившейся плодом его «изобретения», по терминологии теоретиков того времени, и дею Казанской победы. Он был бы не классицистом, а реалистом, если бы шел иным путем, если бы исходил из исторической действительности. Он не был бы историческим поэтом, если бы в «изобретенные» им образы не внес каких-то элементов исторической действительности. Черты исторической правды в «Россияде» заключаются не в художественном представлении эпохи, событий и лиц, а в их рациональном понимании, не в образе, а в идее. В меру доступного своей эпохе и

своей социальной группе научного познания истории Херасков создает в поэме не лишенную историчности концепцию изображаемых им событий, равно как и общего хода русской истории. Система же образов, воплощающая эту рациональную концепцию, картина исторических событий, нарисованная поэтом, вступает в некоторое условное соотношение с действительностью, а не становится ее художественно адекватным отображением. Понимание исторической истины в духе классицизма хорошо выразил переводчик «Генриады» Сиряков. Оправдывая в предисловии ко второму изданию своего перевода (1822) отступление от исторических фактов, допущенные Вольтером, Сиряков признает их «позволительным уклонением от истины без нарушения ее в идеальном смысле»¹.

Тот же художественный метод, знакомый нам по поэме Ломоносова, определил собой и обрисовку исторических лиц в «Россияде». Еще Мерзляков предъявил Хераскову обвинение в схематизме характеров: «...все почти характеры очень слабо означены. Набрать несколько красок, назвав каждую из них великодушием, милосердием, кротостью и пр. — смешать все для того только, чтобы они были на картине, — не значит нарисовать героя!»². Мерзляков образно отметил и слабую индивидуализацию херасковских персонажей: «...в дыму, в пыли, в смуте битвы мы их не видим и не отличаем»³. Конечно, искать исторической верности характеров в классической эпосе и вообще в классицизме не приходится. Как в изображении исторических событий, так и здесь дело ограничивается в лучшем случае некоторым историзмом в понимании характера, при неумении воплотить его в конкретно-историческом образе.

В изображении внешнего облика своих героев Херасков сближается с другими искусствами, в которых находил выражение тот же художественный метод. Мимика и жесты персонажей в «Россияде» несут следы влияния театра, игры трагических актеров эпохи классицизма с повышенной патетикой и преувеличенностью интонации и движений:

¹ «Генриада. Эпическая поэма г-на Вольтера, переведенная и вновь исправленная Иваном Сиряковым», СПб., 1822, стр. XIX.

² «Амфион», 1815, май, стр. 102.

³ Там же, июнь, стр. 29.

. Сумбека вопиет,
Терзающа власы, руками грудь бьет.
Когда рыдающа из храмин выступала,
В объятия она к невольницам упала.

5

Мерзляков в своей статье о «Россияде» отметил отступление Хераскова от композиционного правила эпической поэмы: введения читателя *in medias res* с последующим возвращением к предистории. Херасков, по меткому замечанию Мерзлякова, дал своей поэме «ход исторический, последовательный»¹. Действительно, Херасков не только рассказывает весь поход на Казань с начала до конца, но и интродуцирует свое повествование описанием исторической ситуации, предшествовавшей изображаемым событиям. Противопоставляя композиционный прием Ломоносова (рассказ Петра настоятелю Соловецкого монастыря) приему Хераскова, Мерзляков о первом замечает: «Это — драма!» В «Россияде» же критик видит «историю». Верно почувствовав основную тенденцию «расположения» поэмы Хераскова, Мерзляков, однако, не заметил, что автор «Россияды» не вовсе чуждается и приема, примененного Ломоносовым. Многочисленные исторические экскурсы, о которых говорилось выше, обычно вводятся у Хераскова не путем авторского повествования, а тем самым приемом «предистории», который применяли все эпические поэты. Основная масса исторического материала появляется в поэме в момент рассказа о затруднениях, переживаемых войском и царем на подступах к Казани, и открывается Грозному в листах таинственной книги, показываемой и комментируемой пустынноиком Вассианом. Несколько раз автор обращается к предистории и в изложении «казанской» сюжетной линии: рассказы о Сумбеке и Алее, о Сумбеке и Саргуне, о Реме. Но все подобные отступления в прошлое, не вырастая в самостоятельные и обширные компоненты, как это было у Вергилия, Вольтера, Ломоносова, и не нарушая последовательности сюжетного действия, не колеблют общего композиционного принципа «Россияды» — историчности. Мерзляков осудил это отступление Хераскова от классического правила, полагая, что пове-

¹ «Амфион», 1815, январь, стр. 45.

ствование о бедствиях России, побудивших царя Ивана IV предпринять поход на Казань, оказало бы большее действие на читателя, если бы рассказано было другим лицом, кстати или в Коломне, где был назначен сбор войска, или в Свяжске, перед стенами Казани, как цели всех военных подвигов. Мерзляков не понял, что отступление от традиционного правила свидетельствовало о самостоятельности русского поэта, который верно схватил и творчески поддержал национальную традицию в трактовке жанра эпопеи как исторической поэмы, видоизменив в связи с этим и композиционную форму.

В соответствии с «расположением» сюжета в «Россияде» решена и проблема композиции эпической поэмы в целом. Поэту нужно было как-то расположить, разместить, распланировать богатый и разнообразный материал своего произведения. Используя опыт античных и новых эпопей, Херасков выработал ту композиционную систему, которую можно назвать эпической в собственном смысле слова. Ее принцип заключается в том, чтобы во-время сообщить читателю все то, что ему необходимо знать для понимания происходящего. Повествуя и описывая, эпический поэт стремится воспроизвести перед читателем всю картину происходивших когда-то событий и включает в свой рассказ все необходимое для их понимания. Если полнота и уместность введения мотивов дают нам основание признать композиционный принцип «Россияды» эпическим, то стремление автора показать логическую связь соседствующих мотивов позволяет видеть здесь выражение композиционных норм классицизма. Мерзляков передает совет Хераскова, обращенный последним к одному писателю: «Ты будешь писать бури, сказал он однажды приятелю моему и сотоварищу Б...у, прослушав его сочинение, читанное на публичном университетском акте: но помни, что у бога и самые бури соответствуют правильному и вечному плану». Литературный смысл этого совета явствует из дальнейших слов Хераскова: «Я сам учусь до сих пор»¹. Это подтверждает и документированное тем же Мерзляковым признание автора «Россияды» А. И. Тургеневу²:

¹ «Амфион», 1815, январь, стр. 49.

² Так, несомненно, следует расшифровать имя собеседника у Мерзлякова: «...общему нашему другу А. И. Т...» (там же, стр. 48).

«Я еще в силах многое поправить в ходе и связи, это не стыдно: Вольтер всю жизнь поправлял свою Генриаду». Рациональная последовательность «в ходе и связи» — таков «классический» принцип композиции «Россияды». Это соответствовало общим требованиям поэтики классицизма. Однако Мерзляков правильно подмечает, что автор, не всегда умея найти естественную, обоснованную последовательность рассказа, вынужден был «часто выставлять самого себя на сцене посреди своих героев и передвигать своих читателей, так сказать, с места на место»¹. Этот прием ремарок автора-рассказчика Мерзляков не считает достижением Хераскова*. Усматривая в этом композиционном приеме отступление от образца — гомеровской эпопеи («Гомер нигде не сказал о себе ни слова»), Мерзляков связывает этот прием с традицией итальянской рыцарской поэмы, где он вызывался иными принципами композиции: так «соединял славный Ариост бесчисленные свои отделенные истории, всегда начинающиеся и всегда неоконченные»². Авторское вмешательство в ход повествования — явление, получившее широчайшее распространение в самых различных жанрах повествовательной литературы, не только в поэме. В зависимости от стиля и жанра оно выполняло различную идейно-художественную функцию. В эпопее Хераскова этот прием служит не «ариостовской», а классицистской композиции. Прибегая к его помощи, автор «Россияды» не разрывает, как это было в рыцарской поэме, а связывает нить повествования. Пусть это иногда бывает и искусственно, но художественное задание именно таково. Это можно иллюстрировать следующим примером. Вводя в одиннадцатой песни любовную новеллу, автор-рассказчик мотивирует ее уместность желанием дать необходимые пояснения к военным событиям:

Не бойся перервать военну повесть, Муза!
Ты к негам отлетишь сих песней для союза, —

т. е. для связи повествования. Принцип «классической» композиции для Хераскова в «Россияде» незыблем.

Используя в повествовании оба приема, разработанные

¹ «Амфион», 1815, январь, стр. 45.

² Там же, стр. 46.

ные для русской поэмы Ломоносовым, — рассказ и изображение, — Херасков в «Россияде» предпочтение отдает второму. Правда, он не пренебрегает и эпическим рассказом, применяемым им и в кратких предисториях, и в повествовании о длительных и не связанных с постоянным фоном событиях, как, например, передвижение русской армии сухопутными и водными путями. Но основу поэмы составляет ряд последовательно сменяющих друг друга драматизированных сцен, например, сцена Избранной думы, выступления войск из Москвы и т. д. В этом сказалось стремление Хераскова к эпической полноте и широте. Здесь Херасков идет дальше Ломоносова, забывая иногда специфику эпической композиции и подпадая под обвинение в растянутости, предъявленное ему позднее Батюшковым. Большая по сравнению с Ломоносовым драматизация изложения приводит Хераскова к увеличению диалога, сближающего местами «Россияду» с классицистской драматургией. Однако Херасков, подобно Ломоносову, умеет сократить сцену введением в нее элементов рассказа то в конце ее, то в переходе от одного подъема действия к другому.

Тенденции к расширению композиционных рамок стихотворного повествования по сравнению с Ломоносовым чувствуются у Хераскова и в изображении героев. В «Россияде» иногда можно встретить цельные характеристики действующих лиц, например, в экспозиции образа Адашева. Больше внимания уделяет Херасков и внешнему выражению чувств. Так, слушая неприятные для него речи на Избранной Думе, —

Князь Глинский не умел терпенья соблюсти:
Садился, восставал, в лице переменялся...

В композиции «Россияды» значительную роль играет описательный элемент. Херасков, как и другие поэты-классицисты, в поисках монументальности зачастую усиливает описательные части поэмы в ущерб повествовательным. Именно в описаниях — предметов и действий — поэт-классицист достигал грандиозности и великолепия, характерных для эпопеи.

Эпическая поэма Хераскова, как и эпопея Ломоносова, не лишена лирического элемента. В большинстве случаев лирические отступления в «Россияде» носят сентенциозно-дидактический характер. Композиционно они

выделяются в особые отрывки, не сливаясь с повествованием. Херасков почти не прибегает к лирической манере рассказа о событиях. Изложение «Россиады» эпично.

6

Разбирая слог «Россиады», Мерзляков понимал, что перед Херасковым стояла трудная задача выработки эпического стиля. Эту задачу Мерзляков считал тем более трудной, что, по его мнению, «начатки Петриады» Ломоносова, в силу их недозрелости, «ни для кого не могли быть образцом»¹. А Ломоносов-лирик «не мог научить его в этом»². Однако в общих линиях слог «Россиады» Мерзляков связывает с ломоносовскими традициями. Выступая против современных ему «страстных любителей славянского», т. е. против шишковцев, Мерзляков рассматривает славянский язык как «мертвый капитал, которым по всем правилам должен пользоваться живой его наследник, язык российской». Мерзляков говорит о необходимости органического сочетания славянских и русских элементов в едином литературном языке. Именно в этом и видит Мерзляков ломоносовские традиции у автора «Россиады»: «Таков был первый ковач — Ломоносов, искусно смешивающий славянское золото с русским; таковы его последователи, Херасков и другие благомыслящие писатели». В своей поэме «как ученик Ломоносова, он умел соединять благолепные выражения славянские с чистыми и употребительными только в лучших обществах российскими выражениями»³.

После Мерзлякова стиль Хераскова по-настоящему привлек к себе научное внимание только в наше время. В результате был сделан вывод о стремлении Хераскова найти какую-то среднюю линию между витийственностью, которая отличает одический стиль Ломоносова, и простой, к которой стремился Сумароков. Но эта характеристика относится в основном к лирике Хераскова. По правилам эпической поэмы, обязательным для автора «Россиады», здесь был уместен высокий стиль. Сколь бы значителен ни был отход Хераскова от одической манеры

¹ «Амфион», 1815, июнь, стр. 87—88.

² Там же, стр. 112.

³ Там же, стр. 103—104.

Ломоносова, «Россияда» ставила перед автором задачу найти принципы высокого эпического стиля в пределах усвоенной им языковой системы. К этому обязывало Хераскова высокое гражданское содержание его поэмы, которым она отличалась от его интимной лирики.

Изучение «Россияды» позволяет говорить о сохранении Херасковым ломоносовских традиций эпического стиля. Мы уже неоднократно отмечали связь эпической поэмы Хераскова с героической поэмой Ломоносова. Идеологическая близость создавала предпосылки и для сближения в области художественной формы. В том же направлении действовала и родственность теоретических воззрений на эпопею у обоих поэтов. Ломоносов вырабатывал эпический стиль путем отказа от риторического «изобилия» одописи. Херасков создавал тот же стиль посредством риторического обогащения языка своих «новых од». В результате произошло сближение обоих поэтов, с разных сторон шедших к одной цели: выработать повествовательный стиль русской эпической поэзии.

Стилистические принципы эпопеи сформулированы Херасковым в упоминавшейся нами поздней его поэме «Поэт». В общих суждениях здесь перед нами — последователь Сумарокова, наставления которого, по мнению Хераскова, так же нельзя забывать, как и «древние законы» Горация, как и «Боалову науку о стихах». Выступая против «пустословия, нелепицы и тьмы», Херасков пишет:

Стихи тогда умны, разительны, прекрасны,
Когда естественны, замысловаты¹, ясны.

Эпический слог, однако, имеет и свою специфику, которая определяется обязанностью автора поэмы, в отличие от одописца, повествовать и описывать:

Дерзая на Парнас за гениями в путь,
Повествователем и живописцем будь.

Интересна почти полу столетием ранее написанная Херасковым своего рода эпистола о стихотворстве, напечатанная под заглавием «Письмо» в «Полезном увеселе-

¹ «Замысловатыми» Херасков называет, повидимому, стихи проникнутые мыслью, продуманные.

нии»¹. Здесь мы находим параллели к только что приведенным стилистическим суждениям Хераскова:

Старайся выражать свои ты мысли ясно;
Сам прежде в страсть входи, когда что пишешь страстно.

Общепризнанный последователь Сумарокова и тогда, в годы полемики сумароковцев с Ломоносовым, ставил последнего рядом со своим учителем, обещая поэту общественный успех, если он будет петь так, —

Как Сумароков пел и так, как Ломоносов,
Великие творцы, отечеству хвала*.

На страницах «Россияды» мы нередко встречаемся с ломоносовской манерой точного и конкретного повествования, тяготеющего к простой, неукрашенной речи. Таково, например, изложение отдельных батальных эпизодов:

Но дым густой закрыл полков российских действо;
Князь Курбский с воинством кидается в пролом,
Огонь через огни, чрез громы зносит гром;
Преходит градски рвы, стеною заваленны;
Преграды разметал, огнями воспаленны...

Особенно характерны для эпического стиля поэмы формы повествовательного синтаксиса. Как и у Ломоносова, это или простые предложения протяжением в один стих, или, что чаще, различные по составу синтаксические целые, занимающие два связанных смежными рифмами стиха. Вот примеры того и другого:

Дух мщения в сердцах российских возгорел.
Летят за крымцами скоряя пернатых стрел;
Единая казнь видна, не видно в поле брани:
Тот скачет на коне, нося стрелу в гортани;
Иной в груди своей имея острый меч,
От смерти думает носящий смерть утечь;
Иной, пронзенный в тыл, с коня стремглав валится,
И с кровью жизнь спешит его устами литься...

Формы лирического синтаксиса в «Россияде», как и в «Петре Великом», не занимают сколько-нибудь значительного места, во-первых, и обособляются в отдельные, прерывающие повествовательное изложение компоненты,

¹ «Полезное увеселение», № 21, дек., 1760, стр. 194—196.

во-вторых. Эти краткие лирические вставки являются основным типом фигур, применяемых Херасковым: восклицание, вопрошение, обращение. Другие фигуры, как и у Ломоносова, встречаются довольно редко, спорадически.

Но эпический стиль «Россияды» остается высоким. Херасков сознательно стремится к этому и — пусть это не покажется парадоксальным — идет в этом направлении дальше Ломоносова. В «Россияде» отчетливо выражены черты риторического стиля, осложняющего те тенденции простого повествования, о которых мы говорили, и придающего эпосе специфическую для жанра пышность, важность. Витийственность Хераскова-эпика проявляется и в отдельных стилистических приемах и в общей манере «распространять» изложение. В «Россияде» обычны метонимические отвлечения, характерные для эпического стиля Ломоносова:

*Лукавство, честь поправ, на собственность воззря,
В лице усердия в чертогах появилось.*

Но, не ограничиваясь метонимией, Херасков переходит к прозопопее:

*Унынье, растрепав власы, по граду ходит;
Потупив очи вниз, в отчаянье приводит,
Бьет себя во грудь, реками слезы льет.*

Отсюда нередкие в «Россияде» аллегорические образы Москвы, России, Казани и т. д., подобные тем, которые обычны для од Ломоносова.

Другим характерным для эпического стиля Хераскова средством витийственного «распространения» текста является обилие небольших сравнений. Автор «Россияды», подобно всем эпическим поэтам, нередко прибегает и к развернутым, «гомеровским» сравнениям. Но гораздо чаще он украшает изложение обычными одночленными сравнениями, быть может, сознательно следуя отмеченному выше правилу ломоносовской «Риторики» (§ 312), выдвинувшей особую уместность подобных сравнений в повествовательных произведениях:

*Народ колеблется, как ветром токи вод
Строптивая Орда, как сжатый ветр, завыла
Слова сии, как мед, воители вкушали
Как острый меч, печаль Морозова пронзает*.*

Продолжая Ломоносова, Херасков устанавливает ту систему украшающих эпитетов, которая усваивается последующими русскими эпическими поэтами: *багровая кровь, смертный бой, кровавая брань, острый меч, бурный вихрь, тучные нивы, сладкие плоды, золотые лучи, светлая заря, бледный страх* и др. Украшающий характер эпитета выражается, как видно из примеров, в его аналитическом отношении к определяемому слову и в его «обязательности» при упоминании о предмете. Эпитет в этой функции теряет свое описательно-повествовательное значение и становится одним из средств витийственного «распространения» речи.

В функции риторического украшения у Хераскова часто выступает фигура «возвышения», определяемая Ломоносовым так: «Возвышение есть когда по предложении важной вещи или действия присовокупляется вкратце великая идея к оному надлежащая, содержащая в себе учение или удивление»¹. Таковы частые сентенции, которыми Херасков перемежает изложение. Например, рисуя опасения Адашева, связанные с предстоящими трудностями, Херасков восклицает:

Дух чистый навсегда далеко проникает!

Все эти приемы украшения речи находят свое место в общей системе риторического стиля, противоречиво сочетающегося в «Россияде» с тенденциями простого и точного повествования. Риторическая манера изложения выражается в том, что автор не только рассказывает о событии, но и ораторски «обыгрывает» его: высказывает свои мысли и чувства, вспоминает и рассуждает по поводу сообщаемого, изошряет свое воображение и слово. Однако характеризуя стиль русской эпической поэмы, мы не должны забывать, что есть риторика и риторика. Витийство наших поэтов XVIII века, в частности Хераскова в «Россияде», не было «пустой риторикой». Наши поэты эпохи классицизма в своих теоретических трудах любили проводить границу между истинным и ложным красноречием. Их творчество в высоком стиле — если говорить именно о творческих, а не о подражательно-эпигонских явлениях классицистской литературы — было, как прави-

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, стр. 283.

ло, истинным красноречием, отвечавшим высокой мысли и сильному чувству. Ораторская патетика стиля была выражением подлинного пафоса переживаний. Стилистический принцип риторического слога нашел афористическое выражение у одного из позднейших витийственных поэтов: «Не терпит сердце немоты» (Шихматов). Государственная идея, легшая в основу русской классической эпопеи, начиная с Кантемира, оправдывала свойственную ей риторическую приподнятость стиля. Как и у Ломоносова, риторическое богатство стиля «Россияды» существенно отличается от изысканности прециозной литературы и причудливости литературы барокко. Идеино-художественные основы здесь различны. «Россияде» чужда идеология феодально-клерикальной реакции. Скорее здесь можно говорить об элементах Ренессанса, столь значительных и у Ломоносова. В «Россияде» Хераскова, как и во всем его творчестве, отразился тот этап в развитии русского литературного языка, когда все больше и больше намечался отход его, даже в высоком стиле, от первоначальных церковно-книжных основ¹. Традиции Возрождения оказали здесь автору «Россияды» большую помощь.

Однако при всем том риторические тенденции стиля «Россияды» находились в противоречии с природой эпоса. Эпическая установка на объективное повествование о событиях нарушалась риторическим началом рассуждения о делах и людях. В эпическую поэму вторгались одический и дидактический жанры. Эпический стиль противоречиво смешивался со стилем лирики и дидактики. В «Россияде» это сказалось заметнее, чем в «Петре Великом». Это стало бедствием для послехерасковской эпопеи. Именно эта особенность стиля «Россияды» и навлекла на Хераскова те обвинения в «высокопарности» и «надутости», которые первым решился предъявить прославленному поэту М. П. Строев, выступивший со своим разбором поэмы одновременно с Мерзляковым, но гораздо более критично, чем он². Эту же манеру изложения Хераскова имел в виду Батюшков, называвший его

¹ См. В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М., 1938, стр. 123—124.

² М. П. Строев. О Россияде, поэме г. Хераскова (Письмо к девице Д.) — «Современный наблюдатель российской словесности», ч. I, 1815, стр. 72—73.

«водяным Гомером»¹. О том же писал и Вяземский: «Лучшая эпиграмма на Хераскова отпущена Державиным без умысла в оде *Ключ*. — *Вода стихотворства*, говоря о поэзии Хераскова, выражение удивительно верное и забавное!»².

Но в эпопее Хераскова не всегда звучит ломоносовский «героический тон». Иногда поэт, по собственному выражению, откладывает в сторону трубу эпопеи и берет в руки свирель или — если воспользоваться другим образом Хераскова — меняет струны на своей лире. Сам автор придает смене тона принципиальное значение. Стилистическая дифференциация зависит от тематической. Тон свирели в основном связан с тем элементом «романа», о наличии которого в «Россияде» говорилось выше. Так, изложив в двух первых песнях события, закончившиеся выступлением войска в поход, автор начинает третью песнь, переносящую действие в Казань:

Но пусть к Ордам несет российский Марс перуны,
Хочу переменить на звучной лире струны;
Доколь кровавых мы не зрим еще полей,
Возрیم, что делают Сумбека и Алей,
О Музы! лиру мне гремящу перестройте,
И нежности любви при звуках бранных пойте.

Возвращаясь в шестой песни к героической теме, Херасков пишет:

О Музы! если вы о песнях сих рачите,
Возьмите прочь свирель, и мне трубу вручите,
Да важные дела вселенной возглашу,
О коих восхищен восторгами пишу.

Подобные переходы мы встречаем и в других местах поэмы («От браней ко любви я с лирой прелетал»). В этих «свирельных» эпизодах «Россияды» Херасков не только опускается в сферу «среднего слога», но и сближается со стилем легкой поэмы, образец которой в те же годы был дан «Душенькой» Богдановича и разновидность которой будет позднее создана нашим поэтом в «Пилигримах». Стилистический колорит, отличающий романтические места «Россияды» от ее героической основы, создает

¹ Б а т ю ш к о в. Сочинения, т. III, 1886, стр. 150.

² «Северные цветы на 1827 год», стр. 157.

ся преимущественно иной лексикой и фразеологией. Здесь заметно снижается количество славянизмов и самый характер их становится иным: исчезают слова церковно-книжного контекста, славянизированные формы не служат средством создания высокого стиля, а выступают в их общелитературном употреблении. Вместо того появляются слова и выражения, характерные для легкой поэзии XVIII века: «чувство нежное», «прелестные места», «от тропки ко другой», «нежности», «ручей тот сладостен», «вертоград», «взгляни на прелести, любовь ему вещала», «сердце в нем любовь стрелами уязвила», «приятны грации теснились вокруг нее» и т. п. Этот «второй стиль», роль которого в «Россияде» до сих пор была подчеркнута недостаточно, занимает в эпопее Хераскова значительное место и покрывает собой всю романтическую струю поэмы. Допуская «легкий» стиль в эпическую поэму, Херасков выступал новатором по отношению к традиции Ломоносова, писавшего, правда, анакреонтические стихи, но едва ли считавшего их совместимыми с «героическим звоном» эпопеи. Но один предшественник в русской литературе у Хераскова был. Это — Третьяковский, введший черты «легкого» стиля в романтические эпизоды своей «Тилемахида». Развитое Третьяковским учение о зависимости слога от темы разделял и автор «Россияды». Он допускает разнообразие стилей в эпической поэме:

Коль хочешь ты создать эпическую поэму,
Сыщи приличную великой цели тему;
Летай в ней как Зефир, или как ветр бунтуй,
Обвораживай меня, картины мне рисуй —
Являйся с посохом, являйся нам с державой.

(«Поэт»)

В «Россияде» различие двух стилей, как это всегда бывает, приобретало идеологическое значение. Высокий эпический стиль был уместен только в изложении героической темы, связанной с освободительной борьбой русского народа. «Коварства» и «соблазны», образующие идейно-психологическое содержание второй сюжетной линии, «татарской», требовали сниженного в тогдашнем понимании стиля.

Инициативу своих предшественников, в особенности Третьяковского, Херасков поддерживает в вопросе о национально-фольклорных связях русской эпической поэмы. В «Россияде» они не так демонстративны, как в «Тилемахиде», зато не ограничиваются, в отличие от последней, только областью стиля, а проникают и в образно-идейное содержание. Включение в «Россияду» некоторых мотивов фольклорного типа и происхождения составляет своеобразие эпической поэмы Хераскова как поэмы русского классицизма. В научной литературе уже отмечались отдельные мотивы, связывающие «Россияду» с народно-песенной традицией. Так, например, Херасков следует народной исторической песне в рассказе о подходе под казанскую стену и взрыве этой стены как событии, имевшем решающее значение для судьбы города; три заезжих рыцаря, вступающих в борьбу с русскими витязями, напоминают былинных врагов, с которыми приходилось бороться русским богатырям; царь Иван Васильевич, окруженный своими витязями, имеет что-то общее с князем Владимиром, вокруг которого сплотились киевские богатыри. К этим наблюдениям можно добавить и ряд других. Иван IV «Россияды» соотносится не столько с былинным Владимиром, сколько с Иваном Грозным исторических песен. Народно-песенная традиция сделала «князя Ивана Васильевича, прозрителя» одним из героев исторического эпоса и сообщила ему некоторые героические черты, которыми наделен и Грозный у Хераскова. Есть черты сходства в историко-политическом осмыслении Казанской победы в фольклоре и в «Россияде». Если, по Хераскову, с этих пор

Чело венчанное Россия подняла;
Она с тех дней цвести во славе начала¹,

то и по народной песне

...в то время князь воцарился
И насел в Московское царство,
Что тогда-де Москва основалася;
И с тех пор великая слава.

¹ Второй стих появился только во 2-м издании.

С народным творчеством и в особенности с неизвестным еще тогда «Словом о полку Игореве» поэму Хераскова сближает довольно частый в ней мотив соучастия природы в деяниях людей. Стремление опереться на древне-национальные традиции заметно в любопытной ссылке на русские летописи в описании чародейств Нигрина, образ которого обычно возводили к тассовскому Исмену.

Народная легенда о невидимом граде Китеже вспоминается автору, когда он с войсками вступает в пределы Владимирской земли:

Там видно озеро известных мутных вод,
Которые зовет бездонными народ.
И град обрушенный мечтает быть во оном,
Вещающий свою погибель частым звоном.

Здесь сказался интерес автора к национальным преданиям. Мы уже отмечали введение в поэму славяно-русской мифологии, как равноправной с другими языческими Олимпами. Чернобог, Позвид, Триглав, Улад, Полель, Лада для Хераскова, как и для Ломоносова, являются продуктом древнерусского мифологического сознания.

Не отказался Херасков и от некоторых стилистических мотивов фольклорного порядка, хотя он здесь гораздо сдержаннее Тредиаковского. Немногочисленные народнопоэтические эпитеты, при обилии словесного материала, являются в «Россияде» исключением, а не системой: *дремучий лес, темный лес, верные слуги, ракитов куст*. Отдельными отзвуками народно-фольклорного стиля являются здесь формы деепричастия: *рыдаючи, стонаючи, играючи, имеючи*¹; слово *крушит*; фразеологические обороты: *потупила взор*; просторечные формы: *допускает, пужалась*. К древнерусской стилистической традиции восходят сравнение брани с пиром², да еще в отрицательной форме («казалось, не на брань готовятся, на пир») или сравнение спугнутых врагов со стаей лебедей. В обоих сравнениях Херасков совпал со «Словом о полку Игореве».

¹ Ср. в «Чесмесском бое»: «*Имеючи* разверзту раной грудь».

² То же сравнение Херасков ранее употребил в поэме «Чесмесский бой» (см. выше).

Вторая эпическая поэма Хераскова, «Владимир возрожденный» (начиная со второго издания эпитет в заглавии отбрасывается) *, в последующих критических и читательских оценках нашего поэта нередко называлась рядом с его «Россиядой». В «Надписи к портрету М. М. Хераскова» И. И. Дмитриев славу русского эпика в равной мере связывает с именами обоих воспетых им героев:

Пускай от зависти сердца зоилов поют;
Хераскову они вреда не принесут:
Владимир, Иоанн щитом его покроют
И в храм бессмертья проведут.

Но это было не столько выражением высокой оценки второй эпопеи Хераскова, сколько данью трудолюбию автора, не ограничившегося одной эпической поэмой. Из крупных эпических поэтов западной Европы с Херасковым в этом отношении мог быть сопоставлен только Милтон, автор двух эпопей.

Но, как это было и у Милтона, вторая эпопея Хераскова оказалась значительно слабее «Россияды» в идейно-художественном отношении.

К половине восьмидесятых годов, времени появления «Владимира», в мировоззрении Хераскова намечился значительный поворот в сторону реакции, охватившей правящие круги после крестьянской войны под руководством Пугачева. Это не могло не отразиться на идейном содержании поэмы. Происходивший в то же время распад классицизма предопределял неизбежность художественной деградации эпопеи классического стиля. Сам Херасков после «Владимира» начинает поиски новых путей в области поэмы, запаздывая здесь по сравнению с драматургией и лирикой, где его новаторские опыты относятся к значительно более раннему времени. Работая над эпической поэмой «Владимир», Херасков не стремится внести в традиционный жанр какие-либо существенные изменения. Нет необходимости после анализа «Россияды» сколько-нибудь подробно останавливаться на второй эпопее Хераскова. Многие в ней является повторением того, что уже было дано автором в его основном эпическом произведении. Однако новые общественно-литературные условия, определившие, как было сказано, эволюцию ми-

ровоззрения Хераскова, привели к некоторой идейно-художественной эволюции эпического жанра во «Владимире», по сравнению с «Россиядой». Об этом и необходимо сказать.

Вдохни небесное мне, Муза! восхищенье,
Владимирово петь святое просвещенье... —

таким «предложением» Херасков определяет свою тему. Не военные подвиги, а событие культурно-идеологического порядка — предмет новой эпопеи. Это приводит к резкому сокращению батальных мотивов, занимающих в поэме подчиненное место. Почти полностью устраняется из «Владимира» и романический элемент, столь существенный для «Россияды». Правда, и во второй поэме Херасков пользуется символами трубы и свирели для обозначения двух сюжетных пластов, возможных в эпопее. Однако теперь он с неохотой отдает дань традиции введения любовных эпизодов в эпическую поэму:

О Музы! для чего, поющу песнь духовну,
В сию священну песнь, мне песнь вносить любовну?
Не превращайте вы в свирель трубу мою:
Велите вы! — и что велите я пою.

В приведенных словах дана и мотивировка нового отношения Хераскова к романическому материалу.

По сравнению с «Россиядой» историчность «Владимира» резко снижена. Ни в отдельных фактах, ни в общей концепции Херасков, видимо, не стремится к воспроизведению исторической картины, хотя многое, конечно, заимствует из данных истории. Его не интересует историческое, политическое, культурное значение изображаемого события. Принятие христианства автор рассматривает как явление внутренней жизни человеческой души. Это приводит Хераскова к тому аллегоризму, которого, в отличие от западноевропейской эпопеи, всегда чуждалась русская эпическая поэма.

Во «Владимире» Хераскова, как известно, нашли выражение его масонские убеждения. Моральный переворот, пережитый героем поэмы, для Хераскова только частный пример духовного возрождения, к которому призывается каждый человек. Поэма приобретает, таким образом, второй план, символический. В предисловии к третьему изданию Херасков советует читать «Владимира» не как

«обыкновенное эпическое творение, где по большей части битвы, рыцарские подвиги и чудесности воспеваются; но читать как странствование внимательного человека путем истины, на котором сретается он с мирскими соблазнами, подвергается многим искушениям... и, достигнув просвещения, возрождается». Отсюда в поэме наряду с обычными персонификациями встречаем ряд аллегорических картин, символика которых напоминает мотивы масонских сочинений *.

Впрочем поэма «Владимир» далеко не чужда и политических мотивов. Связывая с эпохой утверждения в России единовластия начало государственного благополучия, Херасков сохраняет свою верность идеалу просвещенной монархии, обеспечивающей, по его мнению, единство царя и подданных.

Можно было бы ожидать, что в поэме, относящейся ко временам кн. Владимира, появятся мотивы, восходящие к русскому фольклору, тем более что поэма писалась в годы все возрастающего интереса к народной поэзии. Но этого не случилось. По крайней мере по сравнению с «Россиядой» здесь нет прогресса. Среди героев действует летописный Добрыня, ведущий род от древних князей, знаменитый любовью к отечеству. Но почти ничего от былинного богатыря в его облике нет. Из летописи идет и имя Рогдая, в поведении которого несколько больше сходства с былинными богатырями. Упомянем и имя Громвала, которое позднее будет популяризовано одной из первых романтических баллад в русской литературе («Громвал» Г. Каменева). Иногда в поэме можно встретить детали, напоминающие аналогичные мотивы фольклора.

Так, Добрыня —

...трупами поля Херсонские покрыв,
И стогны меж полков широки растворил.

Но былинный мотив облекается здесь в противоречащую фольклору поэтическую терминологию («стогны»), которая влечет дальше классицистский образ:

Парящая пред ним Победа в роги трубит.

Подобно этому, и сказочный «волшебный перстень» становится масонским аксессуаром, будучи используем для

освещения верной стези в туманах «суесвятства». Едва ли может вызвать прямые ассоциации с русской сказкой и аллегорический образ семиглавого змея. Позднейший «арзамасский» замысел романтической эпопеи о Владимире будет принципиально отличаться от поэмы Хераскова, который и сам в «Бахарияне» сделает существенный поворот в сторону предромантизма. «Владимир» оставался в пределах классицизма. Вот почему и включение в эту поэму (редакция 1797 г.) отклика на только что открытое «Слово о полку Игореве» осталось здесь простой декларацией, принципиально весьма важной, но оказавшейся в противоречии с жанром и стилем классической эпопеи.

9

После «Владимира» Херасков не возвращается больше к жанру эпопеи. Его небольшая поэма начала девяностых годов, под названием «Вселенная», не стала эпопеей, несмотря на свою космогоническую тему. Но на старости лет, после сказочно-дидактической поэмы легкого стиля «Пилигримы», Херасков еще раз берется за историческую поэму. Толчком к этому явилось распространение у нас в конце XVIII века освободительно-революционных настроений, порожденных русской общественно-исторической обстановкой и усиленным воздействием французской буржуазной революции, получившей общеевропейское значение. Российский абсолютизм ответил на общественное возбуждение политической реакцией, охватившей последний период царствования Екатерины и правление Павла I. Против революции и выступил Херасков в своей поэме «Царь, или спасенный Новгород» (1800) ¹.

Автор «Россияды» сохранил верность идеалу просвещенного абсолютизма, полагая, что с «самодержавством» можно совместить свободу подданных. Но «свободу» как лозунг буржуазной революции, в ее неразрывной связи с «равенством» и «братством», Херасков решительно отвергает. Он называет защитников теории естественного права «лживыми жрецами природы» и винит просветите-

¹ М. Херасков. Царь, или спасенный Новгород, стихотворная повесть. М., 1800.

лей в распространении революционных идей. Для опровержения опасной политической идеологии автор привлекает легенду о восстании Вадима (в поэме он называется Ратмиром), трактуя ее в анти-княжнинском духе. Таков смысл поэмы «Царь».

Ожидать от такой поэмы хотя бы той степени историчности, которая свойственна «Россияде», не приходится. Правда, отзвуком эпической манеры развертывания исторического материала является в поэме «Царь» замыкающее ее «видение» будущего России в форме краткого очерка всей ее истории до Павла I включительно. Но это остается в поэме неорганическим привеском. В сюжетном развитии темы легенда решительно подавляет историю.

Из изложенного ясно, что поэма «Царь, или спасенный Новгород» не является украшением эпической поэзии Хераскова. Однако она заслуживает хотя бы беглого рассмотрения как показательный для маститого поэта, а вместе с ним и для всей русской поэзии, шаг в области эпического творчества.

Следы эпопейной манеры не исчезли из исторической поэмы Хераскова. Он не прочь иногда призвать на помощь музу. Он может обмолвиться традиционными терминами *петь* и *лира*. Он начинает повествование достаточно «эпично» и «высоко»:

Раскрылась книга предо мною
Погасших в вечности веков,
С которых смелою рукою
Снимает Истина покров.

.

Пылает бунт, мятеж кипит;
От пагубной граждан измены
Дрожит земля, трепещут стены..:

Автор не считает возможным отказаться от аллегорических образов Раздора, Премудрости, Добродетели. Несколько раз он прибегает к эпической фигуре «указания»: *И се...* Не мало традиционного и в его батальной живописи.

Однако Херасков вводит в жанровый тип поэмы ряд изменений, свидетельствующих о том, что автор образцовой русской эпопеи стал на путь искания нового в области эпической поэзии.

Херасков называет свое произведение не поэмой, а

повестью. В сюжетном развитии темы большое место занимают мотивы частной жизни, которые получают равноправное с общественной тематикой значение. Цитированному выше эпическому зачину предшествует данное в интимно-лирических тонах вступление о «томной старости» поэта, о его «преклонных летах», которые не позволяют ему иметь «орлиного в стихах полета». Подобным же личным мотивом поэма и заканчивается. Повесть, вызывающая слезы, располагает поэта к сентенциям в духе элегического, пассивного романтизма:

Что наша жизнь? — Мечта в ночи,
Что наши мысли? — Сновиденье...

Создавая не поэму, а повесть в стихах, Херасков отказывается от основных признаков высокого стиля. Лексика значительно менее славянизирована, чем в его эпопеях *. Скупее автор и на всякого рода риторические осложнения текста. Синтаксические конструкции становятся более простыми и легкими, например:

Осени наступают дни,
Туманятся печальны реки,
Синеет светлый свод небес;
Уже предвестницы морозов
Угрюмый оставляют лес;
Летят на полдень дикн птицы,
Летят протяжными рядами...

Искания народности в стиле, характерные для эпохи, отражаются в нагнетании отрицательных сравнений:

Не ветер обуревают землю,
Не бранные трубы звучат,
Набатный звон далеко внемлю...

Быть может из того же народно-сказочного источника, что и богатырская голова в «Руслане и Людмиле», заимствован Херасковым образ говорящей главы:

И се изникла из тумана
Как облак бледная глава;
Казалась глава без стана,
Но движущая и жива;
Власы волнами расстилает,
В глазах у ней огонь сверкает;
Лишь Рюрику видна была,
Уста отверзла — и рекла...

Одним из самых значительных новшеств Хераскова явилась замена александрийского стиха эпической поэмы четырехстопным ямбом. Право на это автору было дано трактовкой его произведения как стихотворной повести. Легкая поэма в вольных ямбах и комическая поэма в четырехстопных ямбах были для Хераскова некоторым прецедентом. Еще большее значение имели для него появившиеся незадолго до того небольшие исторические поэмы Люценко («Черна, княжна черниговская», 1795) и Нарезного («Брега Алты» и «Освобожденная Москва», обе 1798 г.), написанные четырехстопным ямбом. Однако от легкой и комической поэмы «Царь, или спасенный Новгород» отличается своей серьезностью, а от поэмы Люценко и Нарезного — значительно большим объемом (семь песен). Это делает поэму Хераскова довольно важным шагом в истории метрики русской поэмы. Поддержанный позднее Шихматовым и некоторыми другими эпическими поэтами начала XIX века, этот шаг был закреплён Пушкиным в «Руслане и Людмиле» и южных поэмах.

Четырехстопный ямб Хераскова имеет и еще один источник: оду. Об этом свидетельствует сохранение Херасковым в первой и последней песнях одической десятистишной строфы с обычной рифмовкой (ababccdeed). В других песнях строфа меняется: в третьей преобладает семистишие (с рифмовкой: ababccsd), в четвертой, пятой и шестой — восьмистишие (с рифмовкой: ababccdd). Особенно показательна для ритмических исканий позднего Хераскова вторая песнь, написанная белыми стихами, соединенными в строфические абзацы различной величины по тематическому признаку. Защитник рифмы, Херасков здесь отдал дань тогдашнему увлечению безрифменным стихом, нашедшим таких пропагандистов, как Радищев. Об этом сам автор пишет в примечании: «Для тех, которые любят стихи (так названные) без рифм сочинил я вторую песнь по их вкусу — лутче ли писать такого рода стихи, чем с рифмами, спорить не стану — не любя никаких споров». Однако некоторые соображения в пользу рифмы автор все же высказывает.

Рассмотренными произведениями не исчерпывается список поэм Хераскова, некоторые из них были уже упомянуты. Но они выходят за пределы жанра эпической поэмы и подлежат изучению в другой связи.

Возвращаясь к «Россияде», основному достижению Хераскова в эпическом роде и вершине эпической поэзии русского классицизма, мы можем подытожить наши наблюдения. Следуя русской традиции в трактовке жанра эпопеи, Херасков в «Россияде» стремится создать историческую поэму об одном из важнейших событий нашего прошлого. Героика «Россияды» — это героика утверждения суверенного и могучего государства, что придавало патриотической поэме Хераскова прогрессивное для своего времени значение. Но патриотизм и прогрессивность «Россияды» ограничены рамками дворянского просветительства. Идеино-политическому замыслу «Россияды» соответствуют сюжетное строение, образная система, стилистическая организация поэмы. Херасков героическое начало связывает с «русской» линией сюжета, а «татарскую» линию разрабатывает в манере «романа», разграничивая эти две линии и стилистически. То же противопоставление дано и в трактовке традиционного мифологического элемента классической эпопеи. Все это придает поэме Хераскова значительное национальное своеобразие по сравнению с западноевропейскими образцами эпической поэмы в частности — с «Освобожденным Иерусалимом» Тассо. По творческим принципам «Россияда» является наиболее законченным образцом русской классической эпопеи.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ПОЗДНЯЯ ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА

1

Мы рассмотрели крупнейшие явления русской классической эпопеи. Не подходя под один шаблон, они тем не менее обнаруживают некоторые общие признаки, которые дают нам возможность говорить о национальном типе русской классической эпопеи. После Хераскова началось усвоение этого типа поэмы широким кругом поэтов.

В течение пятидесяти лет с промежутком в один-два года печатаются эпические поэмы, шаблонизирующие жанр.

Среди этих поэм были произведения, которые отходили в сторону религиозной тематики. Но их было немного, и они не претендовали на то, чтобы стать рели-

гиозной эпопеей, получившей довольно широкое распространение в западноевропейской литературе. Устойчивой традиции в России эти поэмы не образовали *.

Обратимся к эпической поэме в прямом смысле слова — к поэме исторической.

Одним из первых последователей Хераскова в жанре эпической поэмы намеревался стать Державин **. В его черновых бумагах сохранилось начало поэмы о Пожарском, написанное, повидимому, около 1780 года ***, и подробный конспект содержания поэмы с краткими характеристиками ее основных героев: Пожарского, Трубцего, Минина, Заруцкого, Струся, Клеонисы. Желание воспеть Пожарского, которого Державин включал «в число наивеличайших героев», когда-либо существовавших ****, долго не оставляло поэта, и он осуществил его, наконец, в 1806 году, написав «героическое представление в четырех действиях, с хорами и речитативами» под заглавием: «Пожарский, или освобождение Москвы»¹. В этой пьесе Державин дал оригинальное сочетание классицистской трагедии с оперой, которой он в последний период своей литературной деятельности придавал очень большое значение. Что же касается поэмы, то она, видимо, была задумана в традиционных формах. Начало ее канонично. С историческим сюжетом автор сплетает романическую сюжетную линию: увлечение Пожарского Клеонисой, дочерью поляка Струся. В ход событий вводится элемент чудесного. Эпическая прозопопея должна была найти применение в аллегорических образах. Развертывая сюжет в широких эпических масштабах (предполагалось 15, позднее — 12 песен), с перенесением действия из одного лагеря в другой, Державин не отказывался и от обычного приема введения части событий посредством рассказа одного из персонажей. Стилистически, если судить по началу, поэма входила в ломоносовско-херасковскую традицию *****.

Но Державин следовал русской традиции и в более важных особенностях задуманной поэмы. Высокая оценка им Пожарского как исторического героя должна была сообщить поэме высокий героический пафос. Признаки этого имеются в конспекте поэмы. Особенно ярко характе-

¹ Державин. Соч., т. IV, СПб., 1874, стр. 109—163. Впервые напечатано в 1808 г.

ризируют моральный облик героя два эпизода: отказ его от соблазнов любви во имя долга перед родиной и от предложенной ему короны в пользу «законного» наследника престола. Добродетель и любовь к отечеству были «вождями» Пожарского, пишет Державин и, обращаясь к этим высоким качествам человека, добавляет:

Героев истинных удобны вы творить.

«Героическим происшествием», в котором «все состояния» России участвовали, называет Державин освобождение Москвы и в предисловии к позднейшей своей пьесе.

Характерное для русской эпической поэмы стремление к историчности также, по всей вероятности, должно было найти отражение в поэме Державина. Косвенно об этом может свидетельствовать предисловие к трагедии-опере «Пожарский», написанное, правда, позднее, но связанное с долголетними раздумьями поэта над этой исторической темой. Выражая желание «оживить в памяти» своего отечества «то знаменитое героическое происшествие, в котором все состояния его соучаствовали и, стяжав себе бессмертную честь и славу, показали истинную великость духа россиян», Державин пишет: «...взял я характеры действующих лиц (дабы тем зрелище удостоверительнее казалось) из самых деяний, бытописаниями и преданиями нам свидетельствуемых. Любопытный благоволит прочесть *Ядро Российской Истории* и прочие летописи: то увидит, правильно ли мною извлечены из самых дел характеры»¹. Некоторые вводные происшествия, допущенные им в пьесе — а по конспекту и в замысле поэмы, — автор оправдывает «свободой поэзии». Касаясь в том же предисловии проблемы эпической поэмы, Державин высказывает мысль, которая нам встречалась уже у Тредиаковского и которую мы в дальнейшем найдем у поэтов-арзамасцев: «Эпические и драматические поэмы (имеется в виду трагедия. — А. С.) удобнее составляются из времен самых отдаленных, героических и баснословных, в темноте коих свободнее сокрывается анахронизм, блистает чудесность и усыпляется личность»².

Связывая ненаписанную поэму Державина с эпопеей Ломоносова и Хераскова, мы, однако, можем предпо-

¹ Державин. Соч., т. IV, стр. 109.

² Там же, стр. 111.

лагать, что работа автора «Фелицы» в жанре эпопеи обещала нечто новое. Основное направление, в котором должна была идти у Державина перестройка эпопеи, явствует из приведенных выше данных: освобождение от условностей классицизма и приближение к исторической действительности.

Косвенным подтверждением несогласия Державина с творческим методом Хераскова могут служить его эпиграммы на автора «Россияды», особенно «При чтении описания зимы в Россияде во время жестокого морозу 1779 года»¹. Напомним ее:

Останови свою, Херасков, кисть ты льдяну:
Уж от твоей зимы
Все содрогаем мы.
Стой, стой! Я весь замерз — и в миг дышать престану.

Замечательный живописец Державин нападает на живопись Хераскова и при этом как раз на тот пейзаж, в котором, как нам представляется, нашли наиболее последовательное выражение художественные принципы классицизма. Поэту, умевшему в своих описаниях отразить черты реальной действительности, классицистский пейзаж кажется лишенным жизни. То же восприятие херасковских описаний природы отражает и сохранившийся в рукописях Державина отрывок под заглавием «Зима 1799 года», где поэт иронически просит у Хераскова дать ему «кисть льдяну» для такого описания зимы, чтобы оно заморозило кровь и дыхание читателей². Это не противоречило хвалебной оценке Державиным автора «Россияды» в стихотворении «Ключ», как и в его позднейшей стихотворной надписи «К портрету М. М. Хераскова», в которой «наш Virgilius» именуется «любимцем русских муз». В первом из этих стихотворений было с благодарностью отмечено знаменательное событие — выход в свет долгожданной национальной эпопеи. Второе явилось откликом на смерть последнего корифея русского классицизма XVIII века³. Не соглашаясь с творческим методом

¹ Я. Грот был склонен относить эту эпиграмму к 1799 году. — Державин. Соч., т. III, стр. 260.

² Там же, стр. 261.

³ Напечатано в «Русском вестнике», ч. II, 1808, стр. 77 (Херасков умер 27 сент. 1807 г.). Перепечатано в «Памятнике отечественных муз» на 1827 г., стр. 46; в «Сочинениях» под ред. Грота, т. III, стр. 320.

Хераскова, Державин признавал его заслуги перед отечественной поэзией.

Мысль об эпической поэме занимала творческое воображение и некоторых других писателей конца XVIII — начала XIX века и притом писателей различных литературно-политических направлений. В анонимном биографическом очерке о Я. Б. Княжнине, напечатанном в издании его сочинений (1817), сообщается, что в его бумагах было найдено начало поэмы о Петре I¹. К той же эпической теме обращался и М. Н. Муравьев. Кошанский сообщает, что среди рукописей Муравьева он видел «несколько песней» поэмы «Полтавская победа»*.

Историк русской поэмы вправе пожалеть о том, что не осуществился эпический замысел Н. И. Гнедича. Поэтом был избран необычный для русской поэмы герой — Святополк**. Долголетняя работа Гнедича над переводом «Илиады», его литературно-эстетические взгляды, интерес его к народной поэзии, написанная им оригинальная, особняком стоящая в русской литературе поэма «Рождение Гомера» (1817) позволяют предполагать возникновение у нашего поэта интересного замысла, в котором различные традиции должны были бы сочетаться под знаком национальной самобытности литературы, за что Гнедич боролся вместе с другими передовыми своими современниками. Передовой характер должна была, несомненно, получить поэма и в своем идейно-политическом содержании: залогом этого являлась близость Гнедича к поэтам прогрессивного гражданского романтизма.

2

В последнее десятилетие XVIII века появляются первые после Хераскова законченные эпические поэмы: «Героида» (1793)² и «Сувороида» (1796) Иринарха За-

¹ Я. Б. Княжнин. Собр соч., т. I, СПб., 1917, стр. 9.

² «Героида. Поэма творения Иринарха Завалишина, Императорского шляхетного сухопутного кадетского корпуса капитана. В Санктпетербурге, с дозволения Управы благочиния печатано у И. К. Шнора, 1793 года». Следует заметить, что Завалишин употребляет заглавие своей поэмы не в традиционном смысле героиды как жанра, идущего от Овидия и получившего широкое распространение во всех европейских литературах.

валишина¹. Первая из них посвящена второй русско-турецкой войне (1787—1791), вторая — суворовскому походу в Польшу (1794). Остальные эпические поэмы падают на первую треть XIX столетия. Их серия открывается поэмой о первом герое русской героической эпопеи: в 1803 году, к столетию Петербурга, выходит «Петр Великий» Сладковского². Через несколько лет последовали еще две поэмы о том же историческом герое: в 1810 году «Петр Великий» Шихматова³ и в 1812 году «Петриада» Грузинцова⁴, замкнувшие цикл русских эпопей о Петре, начатых когда-то «Петридой» Кантемира. В первое десятилетие XIX века появились еще две поэмы, из которых одна имеет косвенное отношение к «Петриадам», так как посвящена матери Петра и захватывает эпоху его детства и первых лет правления: «Царица Наталия Кирилловна» С. Глинки (1809)⁵, а другая, более ранняя, берет намеченную еще В. И. Майковым тему борьбы Русского государства за свою национально-политическую самостоятельность в эпоху «Смуты»: «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» Шихматова (1807)⁶. События Отечественной войны

¹ «Сувороида, поэма героическая. Творения Иринарха Завалишина, фанагорийского гренадерского полку подполковника. Сочинена в Варшаве в 1795 году. В Санктпетербурге, с дозволения Управы благочиния 1796 года».

² «Петр Великий. Героическая поэма в VI песнях стихами сочиненная и на случай празднуемого столетия мая в 16 день 1803 года, в честь основателю столичного града С. Петра изданная коллежским ассесором Романо Сладковским. С дозв. Санктпетерб. гражд. губернатора. В Санктпетербурге, печатано в Императорской типографии, 1803 года».

³ «Петр Великий, лирическое песнопение, в осьми песнях. Сочинил князь Сергей Шихматов. Императорской Российской академии член. С дозволения С. петербургского цензурного комитета. В Санктпетербурге, печатано в типографии Шнора, 1810 года».

⁴ «Петриада. Поэма эпическая сочинения Александра Грузинцова. Санктпетербург. В императорской типографии 1812 года». В 1817 году вышло второе издание, «перетворенное».

⁵ «Царица Наталия Кирилловна, русская повесть, в десяти песнях. Сочинение Сергея Глинки. Москва, в типографии Платона Бекетова, 1809». Переиздано в «Сочинениях» Сергея Глинки, ч. I, М., 1817. Отрывки из поэмы печатались в «Русском вестнике», 1808, ч. I, № 2; ч. II, № 6.

⁶ «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия, лирическая поэма в трех песнях. Сочинил князь Сергей Шихматов. В Санктпетербурге, печатано в Императорской типографии, 1807 года».

1812 года порождают в начале второго десятилетия века две эпические поэмы: в 1813 году Грузинцов выпускает поэму «Спасенная и победоносная Россия»¹; в том же году выходит поэма Николая Телепнева «Наполеон в России»². Затем эта тема на ряд лет исчезает из эпопеи. В десятые-двадцатые годы эпические поэты возвращаются к уже использованной тематике. В 1816 году в Казани выходит поэма Павла Протопопова «Царь и благодать»³ на разработанную ранее Херасковым тему о князе Владимире. В 1820 году Александр Волков в поэме «Освобожденная Москва»⁴, повторяя заглавие ненаписанной поэмы Майкова, возвращается к теме о «смутном времени», затронутой ранее Шихматовым. В следующем 1821-м году Александр Степанов печатает поэму «Суворов»⁵. После шестилетнего перерыва, в конце двадцатых годов, появляются три эпические поэмы. Одна из них по тематике осуществляет эпические замыслы Сумарокова и Майкова: «Дмитрий Донской, или начало российского величия» А. А. Орлова (1827)⁶. Остальные, выходящие одна за другой в 1827 и 1828 годах, возрождают тему Отечественной войны 1812 года: «Алексадроида» Павла Свечина⁷ и «Александр I или поражение двадце-

¹ «Спасенная и победоносная Россия в девятом на десять веке. Поэма Александра Грузинцова. Санктпетербург. В Императорской типографии 1813 года».

² «Наполеон в России, эпическая поэма Николая Телепнева. Москва, в типографии Селивановского, 1813 года».

³ «Царь и благодать. Лирическая поэма. Сочинение П. Протопопова. Казань. В Университетской типографии. 1816».

⁴ «Освобожденная Москва, поэма Александра Волкова. Москва. В Университетской типографии. 1820». В 1825 году поэма вышла 2-м изданием. До этого, в 1823 г., в «Благонамеренном» (ч. XXIII, № 12, стр. 3—7) был напечатан отрывок из 6-й песни «Описание сна».

⁵ «Суворов, лирическая поэма Александра Степанова. Москва. В Университетской типографии. 1821». Отрывок из I песни был напечатан в «Трудах Общ. Люб. рос. слов.», ч. XVI, М., 1819.

⁶ «Дмитрий Донской, или начало российского величия. Героическая поэма. Москва. В Университетской типографии. 1827» (подпись Орлова стоит под предисловием).

⁷ «Алексадроида, современная поэма. Сочинение Павла Свечина. Часть первая. Москва. В типографии С. Селивановского. 1827». То же, часть вторая, М., 1828. В 1833 году вышло второе издание. Ранее появилось отдельное издание песни, описывающей взятие Парижа: «Алексадроиды, современной поэмы, песнь XXI. Сочинение Павла Свечина. Москва. В типографии С. Селивановского. 1826».

сяти язык» только что упомянутого Орлова¹. Поэмой на ту же тему, появившейся почти через десять лет, в 1836 году, «Александриадой» Дмитрия Кашкина², запоздало и одиноко завершается цикл эпопей в русской литературе*.

Что говорят историку русской литературы имена авторов этих эпопей? Каково творческое лицо этих эпических поэтов? Какое место занимают их поэмы в современной им литературе?

Наиболее значительными из всех названных имен являются имена С. Н. Глинки и С. А. Ширинского-Шихматова. Издатель «Русского Вестника», автор многочисленных произведений в самых разнообразных жанрах — лирические стихотворения, исторические драмы, исторические и нравоучительные повести, «русские анекдоты», мемуары и, наконец, поэмы — С. Н. Глинка, несмотря на временное сближение с оппозиционными кругами, занял место в рядах политических и литературных охранителей. Его пропаганда «народности» была консервативной защитой старых устоев русской жизни и оказалась в решительном противоречии с той народностью, пропагандистами которой выступили прогрессивные романтики. В том же политическом и литературном лагере — если брать основные линии размежевания — находился и Шихматов, не случайно ставший основной мишенью карамзинистов в их нападках на устаревший жанр классической эпопеи. Однако и Глинка и Шихматов не были простыми эпигонами. Их литературная деятельность не лишена в известной мере творческого начала. Архаисты в своих основных установках пытались сохранить идейно-художественную значимость старых литературных традиций, но частично принимали и то новое, что возникало в литературе; таковы, например, элементы предромантизма в творчестве Шихматова. Из числа менее известных авторов следует выделить А. А. Волкова («Освобожденная Москва»), сумевшего в строгих правилах классической эпопеи добиться некоторого успеха, и А. П. Степанова

¹ «Александр Первый, или поражение двадесати язык. Героическая поэма, сочиненная Александром Орловым, автором поэмы Дмитрий Донской, или начало российского величия. Москва. В типографии Семена Селивановского. 1828».

² «Александриада, поэма». Сочинения Дмитрия Кашкина. Том I, М., в типографии Николая Степанова, 1836.

(«Суворов»), введшего в старую эпическую систему значительные новшества. Первый из них, Волков, служивший в Москве чиновником уголовного суда, по обычаю тогдашних литераторов писал в различных жанрах (ода, трагедия, комедия и др.) и в эпоху Отечественной войны выпустил два сборника стихотворений *. И у него архаические традиции осложняются некоторыми новыми тенденциями. Второй, Степанов, более известен как романист тридцатых годов, в частности — как автор романа «Постоялый двор» (1835). Поэма «Суворов» была его ранним литературным опытом. Названными именами ограничивается круг литераторов, поэмы которых, при неизбежной устарелости жанра классической эпопеи для данной эпохи, обнаруживают некоторые, хотя бы и скромные, признаки творческой самостоятельности. Дальше начинается плеяда подражателей и эпигонов. Первый последователь Хераскова, Завалишин, был офицером русской армии, участником Суворовского похода в Польшу, дослужившимся до генеральского чина ¹. Ему же принадлежит более ранний опыт описательной поэмы: для воспитанников Шляхетского кадетского корпуса он изложил в стихах географию России **. Другие авторы эпопей были более плодовитыми писателями. Так, Грузинцов написал ряд трагедий, вышедших в 1810—1815 годах. Архаист в области поэмы, он и в драматургии строго придерживался классицизма, занимая место среди консервативных драматургов, решительно утверждавших незыблемость патриархальных основ русской жизни. Реакционные в идейном отношении и эпигонские по характеру поэмы о Дмитрие Донском и Александре I принадлежат перу небезызвестного автора пародийных (на болгаринского «Выжигина») и авантюрных романов Александра Анфимовича Орлова, имя которого фигурирует в полемических статьях Пушкина. Автор «Александрюиды» Павел Свечин опубликовал, помимо поэмы, несколько сборников стихотворений, потонувших в том потоке лирики, который заливал в десятые-двадцатые годы нашу литературу. Самыми слабыми, стоящими на границе литературной грамотности, являются поэмы Сладковского, Телепнева и Кашкина. Первые два в литературе себя, повидимому,

¹ См. о нем в «Архиве князя Воронцова», кн. 16, М., 1880, стр. 318, 333.

ничем другим не заявили, если не считать напечатанного Телепневым «возражения» на одну из сатир Буало¹. Дмитрий Кашкин в 1836 году издал три тома своих «Сочинений» и «Переводов»², обнаружив себя «разносторонним» эпическим поэтом: «Силослав» явился запоздавшим опытом сказочной поэмы; «Корсары» — романтической поэмой с традиционным сюжетом и экзотикой обстановки; «Александриада» — последней классической эпопеей в русской литературе. Такое жанровое разнообразие было у Кашкина эпигонским эклектизмом*. Кроме поэм в «Сочинениях» помещены многочисленные мелкие стихотворения различных жанров, две исторические трагедии в стихах и небольшая историческая повесть в прозе («Семейство Темириных»). П. И. Протопопов, автор поэмы «Царь и благодать», заслуживает упоминания как представитель провинциального культурного очага, с одной стороны, и как поэт-разночинец — с другой. Сын симбирского мещанина, казанский семинарист, Протопопов служил на разных должностях (в том числе учителем народного училища) в Казани, а позднее чиновником в Петербурге, где сблизился с актером И. А. Дмитриевским. Последние годы его жизни (умер в 1820 г.) проходят опять в Казани, где и печатается (в 1816 г.) его поэма. Писал Протопопов и лирические стихи. Одно из его стихотворений, под названием «Антипилигрим», по его собственному разъяснению, направлено против поэмы Хераскова «Пилигримы или искатели счастья» и рисует образ «человека, умеющего быть счастливым, не гоняясь за внешними дарами случая, человека счастливого собственным своим сердцем добрым и умом просвещенным»³.

Суждения критики о рассматриваемых поэмах в подавляющем большинстве случаев были отрицательными. Произведения эпигонского характера журналы даже не удостоивали разбора, ограничиваясь резким осуждением или колкой насмешкой. Так, уже первая из рассматри-

¹ «За женщин, возражение против Буало. Сочинение Николая Телепнева», М., 1829. Он же перевел и произведение, послужившее предметом полемики: «Сатира Буало на женщин. Перевод с французского Николая Телепнева», М., 1829.

² Сочинения Дмитрия Кашкина, т. I, М., 1836; Переводы Дмитрия Кашкина, т. II, М., 1836. То же, т. III.

³ Н. Булич. Из первых лет Казанского университета (1805—1819). Рассказы по архивным документам. Казань, 1887, ч. I, стр. 600—601; см. также 566—579; 599—603.

ваемых поэм, «Героида» Завалишина, вызвала отрицательный отзыв А. И. Клушина, который нашел здесь нарушение основных правил «эпических творений»¹. Рецензент «Северного вестника» усмотрел в поэме Сладковского «столько грамматических, риторических, пиитических, логических, философических и прочих ошибок», что признал ошибкой ее появление в печати². Рецензент «Вестника Европы» (подписавшийся тремя буквами Ф. Ф. Ф.) иронизировал по поводу поэмы Телепнева «Наполеон в России»: «Смело можем сказать, что мы отомстили Наполеону: побили его, согнали с престола и сочинили на него поэму, которая конечно заставила бы Наполеона почувствовать все свое унижение, если б только он умел прочесть ее по-русски»³. Иронически-отрицательную рецензию на эпопею Кашкина поместила «Библиотека для чтения»⁴.

Более терпимое отношение к себе встретили «Петриады» Шихматова и Грузинцова. На появление первой откликнулся «Русский вестник». В неподписанной статье говорится, что многие места поэмы «ознаменованы силою и красотами кисти стихотворческой», хотя слог автора вызывает ряд критических замечаний, чему и посвящен почти весь разбор*. Та же поэма значительно позднее, в 1825 году, вызвала хвалебную статью Кюхельбекера, но значение этого выступления критика-декабриста будет рассмотрено нами позднее. Что же касается «Петриады» Грузинцова, то посвященная ей большая статья «Вестника Европы» (за подписью Ж. Ж.) содержит обстоятельный разбор поэмы в свете традиционной теории эпической поэмы и в сопоставлении с неоконченной эпопеей Ломоносова. Критик находит у Грузинцова многочисленные погрешности против принципов эпической поэмы, признавая, однако, что в «Петриаде» рассыпано много прекрасных стихов⁵.

Любопытным откликом на поэму Волкова «Освобожденная Москва» явилось письмо к редактору «Вестника Европы», написанное из Задонска и подписанное Теоро-

¹ «Санктпетербургский Меркурий», ч. II, 1793, май.

² «Северный вестник», ч. I, 1804, стр. 279—280.

³ «Вестник Европы», № 11, 1820, стр. 223.

⁴ «Библиотека для чтения», т. XXX, ч. II, 1836, декабрь, отд. VI, стр. 37—41.

⁵ «Вестник Европы», ч. LXV, № 19 и 20, 1812.

вым. Провинциальный читатель, приветствуя появление важного рода эпической поэмы в эпоху наводнения литературы «романами, мелодрамами, балетами, журналами, романтическими пьесками и другими новейшими изобретениями веков просвещенных», находит в «Освобожденной Москве» величие и занимательность, но делает и ряд критических замечаний, из которых наиболее значительно следующее: «Пожарский, хотя и не слишком возвышен, но все затмевает Минина, который ему исторически равен»¹.

Итоговое суждение о поздней эпической поэме принадлежит «Московскому телеграфу», отказавшему в художественном значении всем классическим эпопеям вместе взятым*.

Авторы эпопей не вступали в полемику с нападавшими на них журналами. Не находили они защитников и со стороны, даже из среды тех теоретиков и литераторов, которые продолжали признавать жанр эпической поэмы в его традиционных формах. Поэтому какой-нибудь борьбы мнений различных литературных лагерей вокруг тех или иных поэм и самого жанра эпопеи не завязывалось**.

В этой обстановке несколько неожиданными могут показаться ожесточенность и постоянство нападок со стороны арзамасцев на Шихматова как эпического поэта. Известны резкие эпиграммы Батюшкова «Совет эпическому стихотворцу» и «На поэмы Петру Великому». В сатире-манифесте арзамасцев «Видение на берегах Леты» Батюшков высмеял эпических поэтов вообще:

Они Пожарского поют
И топят старца Гермогена.
Их мысль на небеса вперенна,
Слова ж из библии берут;
Стихи их хоть немного жестки,
Но истинно Варяго-Росски.

Не оставил без колкого замечания того же Шихматова поэт-арзамасец и в сатире «Певец в Беседе любителей русского слова»***. Иронически-отрицательное отношение к эпическим поэмам о Петре Батюшков высказал и в

¹ «Вестник Европы», № 11, 1820, стр. 208.

«Похвальном слове сну» (1810). О «Петриадах» Сладковского и Шихматова Батюшков резко отрицательно отзывался в письме к Гнедичу¹. По строфе посвятил Сладковскому и Грузинцову (последнему — как драматургу) в своем «Доме сумасшедших» Воейков*. Вяземский в письме к А. И. Тургеневу от 29 октября 1813 года послал эпиграмму на поэму Грузинцова «Спасенная и победоносная Россия»:

Кутузова рукой победной
От дерзких пришлецов Россия спасена,
Но от дурных стихов твоей поэмы бедной,
Ах, не спаслась она!²

Позднее, в 1821 году, эта эпиграмма в несколько иной редакции была напечатана в «Благонамеренном»³. Пушкин в первом же напечатанном стихотворении («К другу стихотворцу») с презрением говорил о «твореньях громких Рифматова» (т. е. Шихматова), а в дальнейшем посвятил острые эпиграммы «угрюмой тройке певцов», в числе которых значится Шихматов, и отдельно поэме последнего «Пожарский, Минин, Гермоген...». Дважды Пушкин откликнулся и на статью Кюхельбекера о Шихматове. Еще не познакомившись с нею, он писал Вяземскому (от 10 августа 1825 г. из Михайловского): «Жду разбора Шихматова, то-то вранья чаю!». Прочитав статью, Пушкин писал самому автору (оттуда же в начале декабря): «...кн. Шихматов, несмотря на твой разбор и смотря на твой разбор, бездушный, холодный, надутый, скучный пустомеля... ай, ай, больше не буду! не бей меня». Этот ураганный огонь по высокому жанру литературных старозеров вызывался, несомненно, его идейной и художественной реакционностью. Верховный жанр классицизма становился знаменем реакции. По нему нужно было ударить. Этим и занялись арзамасцы.

Все сказанное выше заставляет ставить вопрос: имеет ли эпическая «продукция» конца XVIII — начала XIX века

¹ Б а т ю ш к о в. Сочинения, ч. II, 1886, стр. 85—86.

² «Остафьевский архив князей Вяземских», I, СПб., 1899, стр. 17.

³ «На неоконченную поэму». Вместо подписи стоит указание на место написания: Варшава. «Благонамеренный», ч. XIV, 1821, № 10, стр. 147. Здесь же напечатана и вторая эпиграмма «На нее же», где автор поэмы называется Мизинцевым. Эпиграммы перепечатаны в «Сочинениях» Вяземского, т. III, стр. 239, 364.

какое-нибудь литературное значение? Не была ли она для своей эпохи пережиточным явлением? Нужно ли историку русской поэмы вспоминать эти забытые литературные произведения?

Ответить на эти вопросы нам поможет уяснение судеб классицизма в литературе той же эпохи. Несмотря на литературные победы сентиментализма, а затем и романтизма, старая литературная школа сохраняла известное значение в русской литературе. В эстетической теории классицизм господствовал до двадцатых годов, до выступления таких теоретиков и критиков, как Вяземский, А. Бестужев, Кюхельбекер, Галич, Сомов. И в области поэтической практики классицизм имел многочисленных последователей. Театр был заполнен классицистской трагедией. Каждое значительное общественно-политическое событие вызывало появление классицистских од. Не были свободны от традиций классицизма и другие жанры, например, комедия, сатира. То же было и в области поэмы. Еще в двадцатые годы романтикам приходится защищать от «классиков» новый жанр поэм Пушкина. Изучение поздней классической эпопеи интересно хотя бы тем, что конкретно показывает, против чего боролись идеологи романтической поэмы, в какой литературной обстановке возникали новаторские замыслы Пушкина, а до него — старших арзамасцев, а еще ранее — создателей «русской эпопеи»: Карамзина, Львова, Радищева и др. Но анализ этого материала интересен и в другом отношении: мы наблюдаем, как усваивалось широкой литературой поэтическое наследство Ломоносова и Хераскова и как эволюционировала классическая эпопея под давлением развивающегося литературного процесса.

3

Демонстрируя свою верность канонизированному жанру эпопеи, архаисты начала XIX века пытались быть хранителями ломоносовско-херасковских традиций. С различной степенью сознательности и успеха они стремились воспроизвести то положительное и национально-своеобразное, что было внесено в жанр эпопеи ведущими поэтами эпохи расцвета русского классицизма. Завалишин вызывает к «бессмертному имени» Ломоносова:

Твоя звучащая одна удобна лира,
Героев возвещать в концах пространна мира!

Настойчиво связывает себя с ломоносовской традицией воинствующий архаист Шихматов. В поэме о Петре он обращается к своим предшественникам в этой теме:

Дерзну ли трепетной ногою,
Великие! за вами в след?

Протопопов в виде своеобразного рефрена несколько раз восклицает, имея в виду своего героя:

Моя ль сильна его петь лира?
Сей дар в Херасковом пере.

Можно было бы привести огромное количество примеров прямой зависимости малых эпических поэтов от Ломоносова и особенно от Хераскова. Так, Сладковский в «предложении», формулирующем значение деятельности Петра I, перефразирует Ломоносова, а завязку строит по «Россияде». По Хераскову же он дает описание зимы, помещая ее царство на Кавказе. Заключительная сцена поэмы Сладковского явилась реализацией ломоносовского замысла: нарисовать торжественный въезд Петра в Москву после Полтавской победы. Изображая в поэме «Царица Наталия Кирилловна» юность Петра, Глинка в ряде мотивов повторяет Ломоносова. Протопопов, подобно Хераскову, вводит в поэму имена и образы древнерусских языческих богов. У Волкова организованное Мининым и Пожарским ополчение на своем пути терпит бедствие от зноя, заставляя читателя вспомнить соответствующий эпизод из «Россияды».

Но, конечно, не в этом повторении повествовательно-описательных мотивов состоит усвоение ломоносовско-херасковских традиций. Оно выражается в стремлении придать эпической поэме историко-героический характер. Знакомясь с теорией эпопеи, мы встретили в предисловиях к ряду поздних эпических поэм основной тезис русских авторов: эпопея должна воспроизвести историческую истину, а вымысел, басня, украшение имеют второстепенное значение.

Пример Хераскова побуждает его преемников наполнять свои поэмы внесюжетным историческим материалом.

Обычно это воспоминания о прошлом России. Сладковский по поводу прихода Петра в Киев перечисляет его «предков славных», киевских князей; в связи с событиями на Украине дает историческую справку о русско-литовских отношениях. Глинка заставляет Зотова, обучающего мальчика Петра, кратко излагать русскую историю. В поэме Степанова старый воин рассказывает молодым о прошлом, в частности — о Пугачеве, о русско-турецкой войне. В других случаях, по образцу Хераскова, дается «пророчество» о будущем России. Так поступает Волков. Протопопов же, не мудрствуя лукаво, рисует в последней песни галерею русских великих князей и царей, начиная с Ярослава Мудрого и кончая Александром I.

В большом ходу у поэтов исторические примечания, иногда принимающие характер систематического комментария, излагающего в дополнение и пояснение к стихотворному тексту фактическую сторону событий. Последовательно провел систему примечаний Завалишин, участник и очевидец тех событий, о которых он писал. Горя желанием запечатлеть для потомства подвиги русской армии и ее великого полководца Суворова, автор, который назвал свою вторую поэму «излиянием души воина», захотел закрепить в литературном документе не только свои переживания, но и самые факты. Любопытным и оригинальным компонентом «Сувороиды» являются примечания ко второй песни, называющей в тексте ряд полководцев: Потемкина, Горчакова, Буксгевдена, Шаховского и др. Не давая здесь же, вопреки установившемуся обычаю, поэтических портретов вождей, Завалишин сопровождает песнь обстоятельными примечаниями, представляющими что-то вроде послужных списков каждого из названных в тексте лиц. Свечин, автор поэмы об Отечественной войне 1812 года, делает характерное пояснение: «Примечания песней составлены из многих подлинных актов, исторических описаний и собственных наблюдений сочинителя, как очевидца и участника изображаемой брани»¹. Эти примечания, по словам Свечина, «включают в себе историю» войны. Тот же автор дает показательный пример оснащения поэмы историческими фактами посредством широко применявшегося эпическими поэтами прие-

¹ Свечин. Александроида, стр. 39.

ма «сокращения», или краткого пересказа содержания пёсен, образец чего был дан в поэме Ломоносова.

Однако изучаемые авторы по своим творческим принципам оставались в основном классицистами и, подобно главе классицистского эпоса в русской литературе, Хераскову, в своем «историзме» не шли дальше фактических деталей и общей концепции событий, обусловленной уровнем их исторических познаний и идейного понимания хода русской истории. Что же касается образной картины, создаваемой поэтом и составляющей сущность художественного способа отражения действительности, то здесь все названные выше эпические поэмы разворачивают перед читателем ряд таких же условных и идеализированных — по рисунку, краскам, перспективе, светотени — полотен, какие нам знакомы по эпопеям Хераскова, хотя развитие новых литературных течений, объявивших борьбу классицизму, не могло не сказаться и на некоторой эволюции классической эпопеи.

Характерна трансформация, которую претерпевает у поздних русских эпиков композиция эпопеи. В этом отношении почти все они являются учениками Хераскова и, продолжая автора «Россияды», идут дальше его. Только Волков, признающий «единство времени и действия» одним из главнейших свойств эпической поэмы, последовательно применяет прием предистории, рассказываемой действующим лицом слушателю (русские послы — шведскому королю Карлу). Другие авторы или, подобно Хераскову, излагают событие, послужившее сюжетом, в исторической последовательности (Завалишин, Сладковский, Грузинцов, Степанов, Орлов), или расширяют свою эпопею до границ хроники, охватывающей ряд событий эпохи, без выделения одного из них, вопреки правилу единства действия, в качестве сюжета¹. Так, Шихматов излагает в основных этапах всю жизнь и деятельность Петра I. Протопопов так же поступает в отношении князя Владимира. Хронику Отечественной войны 1812 года дают «Александриады», причем последняя из них, поэма Кашкина, рассказывает всю историю европейских событий, начиная с похода Наполеона в Египет и кончая удале-

¹ Применительно к «Героиде» Завалишина эту особенность композиции поэмы отметил Клушин в рецензии, напечатанной в «Санктпетербургском Меркурии», ч. II, 1793, май, стр. 137.

нием низвергнутого императора на Эльбу. Так эпическая поэма, которую многочисленные теоретики, начиная с Аристотеля, стремились отграничить от «истории» как жанра, под пером русских эпиков превращается в историческую хронику.

Такой характер эпической поэмы побуждал большинство авторов, вопреки Хераскову, отказываться от романтического элемента, ограничиваясь почти исключительно общественно-историческим содержанием.

4

Подобно поэмам Кантемира, Ломоносова и Хераскова, поздняя русская эпопея является политическим жанром. Путем лирико-идеологических отступлений, частых сентенций, развернутых эпитетов-приложений, исторических аналогий, прямых характеристик героев, примечаний и предисловий и, наконец, путем общего идейного осмысления событий и лиц авторы декларируют в эпопеях свои общественно-политические взгляды. В отдельных элементах эти взгляды нередко восходят к политической идеологии «Петриды», «Петра Великого», «Россияды» и даже «Тилемахиды». Особенно тесно связаны с ломоносовской традицией поэмы о Петре. Сладковский разделяет ломоносовскую идею царя-труженика и воспеваает своего героя как «отца отечества и преобразователя из тьмы России». Шихматов, заимствуя эпитафию из ломоносовского похвального слова Петру, с первых же строк поэмы именует своего героя «отцом российского народа» и «полночи просветителем». Следуя Ломоносову и предвосхищая Пушкина, Шихматов пишет о «труде державства» (ср. в «Полтаве»: «в трудах державства»), выпавшем на долю Петра. Вводя в свою хронику тему гражданского и культурного строительства, которая должна была найти место и в военной по сюжету поэме Ломоносова, Шихматов подробно излагает результаты деятельности Петра в самых разнообразных областях: земледелие, промышленность, торговля, пути сообщения, градостроительство, военное дело, судоходство, науки, зодчество, законодательство... Словом —

России новая создатель,
Покой вкушающий в труде —

вот кто такой Петр! Грузинцов в «Петриаде» особо останавливается на выяснении исторического значения Полтавской победы. Ломоносовские идеи мы встречаем и в поэмах иной тематики. Так, например, Завалишин, восхваляя суворовское искусство побеждать, высоко ставит военную науку, как и вообще науку.

Наряду с идеологическими мотивами, восходящими к Ломоносову, в поздних эпопеях встречаются — значительно реже — и такие идеи, которые мы можем связать с именем Хераскова. Таково, например, противопоставление магометанства и христианства у Завалишина.

Но ни повторение отдельных идей Ломоносова или Хераскова, ни сохранение общей идеологической основы классической эпопей не могли спасти позднюю эпическую поэму от идейной деградации. В эпоху, когда передовыми идеологами были выдвинуты идеи конституционной монархии и даже республики, верность идеалу просвещенного абсолютизма стала делом реакционным. Это сказалось и на эпопеях, авторы которых откровенно выступили против освободительного движения и свободомыслия. Завалишин в «Сувороиде» воспевает своего героя как усмирителя Польши, волнения в которой он инкриминирует французской революции, вызывающей его решительное несочувствие. Авторы «Александриад» рассматривают Наполеона как порождение той же революции («гражданин Переворота», по выражению Свечина), относясь к ней столь же несочувственно. С. Н. Глинка в своей поэме, посвященной Екатерине II, последовательно развивает консервативное мировоззрение, умиляясь теми временами, «когда в обычаях не ведали премен». Глинка высказывает отрицательное отношение не только к французской, но и к английской революции, поводом для чего послужило хронологическое совпадение этого события с царствованием Алексея Михайловича. Описывая восстание Степана Разина, Глинка объясняет неудачу русского мятежника неизбежной, с его точки зрения, гибельностью бунтарского пути. В свете консервативной концепции народности Глинка пытается оспорить идею о народных корнях революции. Резко отрицательную оценку пугачевского восстания дает Степанов. Подобно Глинке, идеализирует прошлое и Шихматов. Он призывает россов любить нравы и веру праотцев, отвергая «чуждых стран отравы». Литературные архаисты-эпики выступают охра-

нителями социально-политических устоев самодержавно-крепостнической России. Охранительный характер приобретает и их патриотизм, коренным образом отличающийся от тех патриотических настроений, которые были характерны для прогрессивно настроенных общественно-литературных кругов.

Приходится констатировать, что эпопея в русской литературе за долгие годы своего существования проделала значительную идеологическую эволюцию от прогрессивных для своей эпохи поэм Ломоносова и Хераскова до реакционных в своих основных идейных установках «Петриад» и «Александриад». Если во вторую треть XVIII века русская эпопея вместе со всем классицизмом была делом передового дворянства, то в первую треть XIX века дворянство, хранившее верность классицизму и его важнейшему жанру, стояло уже на позициях реакции и боролось против дворянских революционеров и их попутчиков. Отсюда и резкое снижение идейного качества эпопеи.

5

Реакционный характер приобрела поздняя эпопея и в литературном отношении. Она создавалась в то время, когда передовые поэты шли по пути искания новых литературных и, в частности, эпических форм. Эпические поэмы Завалишина по времени совпадают с первыми опытами сказочно-богатырской поэмы, пытавшейся найти национальные источники эпоса. Следующая группа поэм (1803—1813) возникает в одно время с интенсивной разработкой проблемы «русской эпопеи» в кругах карамзинистов. Эпопеи двадцатых годов появляются одновременно с «Русланом и Людмилой», южными поэмами Пушкина и с романтической поэмой вообще. Хранить в это время верность классицистской системе — значило становиться в оппозицию к новым литературным течениям, проявлять литературную отсталость, реакционность. Если ломоносовско-херасковская героическая поэма имела положительное значение для развития русской литературы, то теперь классическая эпопея стала вредным анахронизмом. В эпоху распада старых литературных форм сохранение даже тех лучших традиций, которые являлись национально-своеобразными для русской эпопеи, не могло предотвратить крушения жанра. Не архаисты, цепляв-

шиеся за внешние формы традиционной художественной системы, а новаторы, сумевшие усвоить и переработать то ценное, что было ею создано, оказались подлинными наследниками классицизма. Творческим продолжателем ломоносовского эпоса о Петре I был не Грузинцов в «Петриаде», а Пушкин в «Полтаве».

На реакционных позициях стояли в основном авторы поздних эпопей и в вопросе о слоге. Они проводили на практике языковые принципы шишковизма. Исходя из положения о жанровой дифференциации «слогов», они пытались культивировать традиции высокого стиля. Все те приемы этого стиля, которые прошли перед нами в анализе поэм Ломоносова и Хераскова, воспроизводятся Грузинцовыми и Шихматовыми, с теми или иными частными отклонениями. Усваивая не только общие стилистические приемы, но и конкретные фразеологические обороты своих учителей, поздние русские эпика выработывают устойчивую систему эпических формул, которая, в тех или иных вариациях, переходит из поэмы в поэму.

Но, как было сказано, смена литературных течений должна была внести неизбежные модификации в жанр и стиль классической эпопеи. У разных авторов это проявилось различно. Однако здесь можно уловить некоторые общие линии, которые мы и попытаемся в дальнейшем обрисовать.

Знаменательный процесс происходит в творчестве тех поэтов, которые стояли на позициях архаизма. Наиболее показательной фигурой здесь был Шихматов, оказавший влияние и на некоторых других авторов. В эпической поэзии шишковиста Шихматова, одного из видных членов «Беседы любителей русского слова», поэмы которого, по воспоминаниям С. П. Жихарева, высоко ценил сам Шишков¹, сгущаются, гиперболизируются, обнажаются некоторые стилистические тенденции, присущие эпопее классицизма, но не выступавшие в пору ее расцвета с такой подчеркнутостью.

Показательными в этом отношении являются лексика и фразеология Шихматова. В его стиле заметно усиливается, по сравнению с поэмами Ломоносова и Хераскова, архаически-славянская стихия. Ко временам «Петри-

¹ «Записки Степана Петровича Жихарева», изд. «Русского Архива», М., 1890, стр. 298—299.

ды» Кантемира и «Епиникиона» Феофана Прокоповича возвращают нас такие слова и выражения, как *брашно, пря, вои, криле, хвастный, чермнуется, сравнися, несть* и т. д. В соответствии с шишковским делением словесности на три рода, из которых первый включает церковно-духовную литературу и является источником недостижимой для других языков высоты и крепости, Шихматов, будущий иеромонах Аникита¹, обильно вводит в свою поэму выражения, заимствованные из церковно-богослужебного обихода*. Последователем Шишкова обнаруживает себя Шихматов в применяемом им приеме архаизирующего словотворчества. Повидимому, к этой стилистической категории нужно отнести слова, типа следующих: *застеняться* (укрываться за стенами), *горорытство* (горное дело), *древодельство*. Продолжая традиции Тредиаковского, Шихматов часто прибегает к составным словам, с той, однако, разницей, что вместо античных образцов он ориентируется на славянские: *браноносный, три-солнечный, всезлобный, треблаженный, злонаветный, препрославляет* и др. Эта архаическая славянизация прежде всего и вызвала резко критическое отношение к поэмам Шихматова со стороны карамзинистов, в частности — характеристику «Петра Великого» как «поэмы полудикой» в эпиграмме Батюшкова. Так приводило к языковой реакции стремление сохранить славянизированную основу высокого стиля после карамзинской реформы литературного языка.

Аналогичный по своему смыслу процесс наблюдается и в изобразительно-выразительных средствах шихматовского стиля. Поэт-архаист доводит до предела принцип украшенного, витийственного, иносказательного языка высокой поэзии. То, что в эпосе Ломоносова и Хераскова сдерживалось эпическими тенденциями, в поэмах Шихматова вырастает безудержно, до конца. Так развернутые сравнения превращаются у Шихматова в огромные картины, занимающие иногда по несколько строф и даже страниц. Анафорически (повторением слова «представь») начиная четвертую песнь, автор предлагает читателю вообразить целый ряд картин природы: две тучи, сшибаю-

¹ См. П. А. Ширинский-Шихматов. О жизни и трудах иеромонаха Аникиты, в мире князя Сергея Александровича Ширинского-Шихматова, СПб., 1838.

щиеся в высоте; дождевые потоки, столпами вержущиеся с небес; быстрыны, грозящие потопом; пламенные реки, вырывающиеся на поверхность земли и производящие стихийные бедствия, — все это должно нарисовать общий вид Полтавской битвы. Столь же неумеренное пользование перифразами, нередко переходящими в аллегорию, делает стиль Шихматова перифрастическим и аллегорическим, избегающим прямого названия вещей: *земля полнощная* (Россия), *священна росам ладия* (ботик Петра I), *царство бурных стихии* (море), *лютый дракон, грызущий Восток и Юг* (турки), *верховный победитель* (Петр), *царь земли словесный* (человек), *нежный сердцем пол* (женщины), *равнина водостланна* (море), *странницы небес пернаты* (птицы) и т. д. В той же манере нередко обозначается и действие: *бегут изрыть им смертны рвы* (шведы хотят побить русских) и т. п. Иногда перифрастичность пронизывает все изложение, делая его смысл не сразу доступным. Вот строфа, описывающая кораблестроение в Саардаме:

Туда по воле человека,
Корнисты севера сыны,
Надменны долгою века,
Стеклись с кремнистой вышины;
И там, искусством искривленны,
Да с бурями воюют вновь,
Как братья, конх связь любовь —
Железом связанны, скрепленны,
(Не дух ли жизни оным дан?)
Согромождаются в громады:
Пред ними потрясутся грады,
Смирится ярый океан.

В этом великолепном иносказании полностью обойдены прямые названия изображаемых предметов, признаков, действий: деревья, корабли, скалы, сплав леса, обработка материала и т. д. С такой же избыточностью Шихматов пользуется эпитетами-приложениями, одним из типичнейших приемов витийственного стиля: *росс — друг тишины*; *флот — надежда града и оплот* и т. п. При такой стилистической установке Шихматов усваивает один из наиболее «классических» приемов херасковского стиля: отвлечение и олицетворение. Но и здесь Шихматов не ограничивается типичной для Хераскова метонимией, а непременно доводит отвлечение до прозопопеи. Гипертрофирует Шихматов и херасковскую манеру не просто изла-

гать свою тему, повествуя и описывая, а высказывать по поводу изображаемого свои мысли и чувства, ораторски «обыгрывая» предмет речи.

Одним из самых плачевных результатов подобной гипертрофии классицистского стиля явилась утрата той эпической манеры, над выработкой которой трудился Ломоносов. Показательна трактовка Шихматовым ломоносовских повествовательных мотивов. Так, в рассказе об интригах царевны Софьи у него не остается ничего от ломоносовской конкретности.

Укажем на такое же различие между конкретной сценой штурма Шлиссельбурга у Ломоносова и абстрактной схемой взятия Азова у Шихматова, у которого «взвилися бранны громаы», «твердыни, капища и домы от молний сыплются во прах», «по стогнам страх и огонь и мгла» и т. д.

Сам автор, несомненно, понимал, что он изменяет эпическим принципам Ломоносова, своего учителя. Этим, видимо, объясняется нарушающее традицию обозначение жанра у Шихматова: своего «Пожарского...» Шихматов называет «лирической поэмой», а «Петра Великого» — даже не поэмой, а «лирическим песнопением», констатируя тем самым еще большее отступление в область лирики.

С этим связана и метрическая реформа Шихматова. В высокую поэму, усвоившую в России по примеру Ломоносова александрийский стих, Шихматов вводит четырехстопный ямб в строфической форме. Лирический уклон поэм Шихматова делает очевидным источник их метрической формы: четырехстопный ямб и строфа идут ближайшим образом из оды, хотя и в эпической поэзии у Шихматова были предшественники. Обе поэмы Шихматова написаны двенадцатистишной строфой со следующей рифмовкой: *a b a b c d d c e f f e*. Мужские и женские рифмы чередуются в таком порядке: *жс м жс м жс м м жс м жс жс м*. Изучение истории русской строфики могло бы показать, является ли эта строфа изобретением Шихматова, или он где-нибудь ее заимствовал. Во всяком случае в истории русской строфической поэмы она должна занять свое место.

Лирическая перестройка поэмы позволяет Шихматову избежать в начале своих «песнопений» соблюдения правил эпопеи. Особенно отчетливо одический зачин высту-

пает в первой поэме, начинающейся с лирического восхваления любви к отечеству, без «предложения» и «призывания», с постепенным введением в лирику повествовательных элементов.

Отход Шихматова от правил эпопеи выражается, наконец, и в исключении мифологического элемента. Поэмы Шихматова лишены «чудесного» в обычном смысле этого слова, в смысле мифологической механики. По свидетельству Жихарева, Шихматов отрицал античную мифологию как элемент поэзии¹. Действительно, в его поэмах античные боги не упоминаются*.

Мы подробно остановились на анализе поэм Шихматова не только потому, что в литературной борьбе эпохи они занимали заметное место, как мишень, обстреливавшаяся представителями новых литературных взглядов, но и потому, что они оказались типичными для одного из путей эволюции поздней русской эпопеи. Термин «лирическая поэма» появляется после Шихматова в русской поэме. Так называют свои произведения Протопопов и Степанов. В предисловии к своей «современной поэме» Свечин, как мы видели, обосновывает введение в поэму лирического начала. Все трое пишут четырехстопным ямбом. Первые две поэмы создаются до «Руслана и Людмилы» и южных поэм Пушкина, чем подтверждается их метрическая зависимость от инициативы Шихматова. На поэме Свечина могло сказаться и воздействие пушкинских поэм. Протопопов и Свечин применяют одическую десятистишную строфу с обычной рифмовкой: *ababccdeed*. Подобно Шихматову они избегают общепринятого зачина. Однако учеником Шихматова в прямом смысле слова можно назвать только Свечина, вульгаризирующего лирическую структуру шихматовской поэмы, сводящего эпическое начало к зыбкому каркасу и заполняющего страницы одическим витийством.

6

Если эволюция, характерная для Шихматова, происходила на почве архаизации, в борьбе с новыми литературными течениями и тем самым носила литературно-реакционный характер, то некоторые другие эпические

¹ «Записки Степана Петровича Жихарева», стр. 293—294.

поэты эволюционировали в том направлении, которое определялось общим ходом литературного процесса. При всей принципиальной традиционности эпопея не могла так или иначе не реагировать на современное ей литературное движение. То в каких-нибудь частностях, то в общих тенденциях можно усмотреть воздействие на эпическую поэму того или иного литературного течения первой трети XIX века.

С. Глинка в своей поэме отражает влияние сентиментализма. Называя свое произведение «русской повестью», хотя и сохраняя эпический александрийский стих, он переносит центр тяжести с общественно-политических событий на частно-семейную жизнь исторических лиц, как это было характерно для сентиментальной исторической прозы*. Героиней поэмы является женщина — одна из многочисленных «бедных Лиз»:

6 Сужденная снять царицей на престоле,
 Наталия росла, безвестна, в мирной доле.

Она, конечно, цвела, «как цвет весенних дней», в ее лице блистали румянец с белизной, а глаза вмещали небесную лазурь. Но — как хорошо известно сентименталисту —

. . . красота ничто без нравственных даров.
Наталя более еще душой блистала;
Невинности она подобие являла.
Стыдливость с скромностью подруги были ей.

В сентиментальных тонах описывается любовь Натальи к Алексею Михайловичу. Опасаясь за чистоту чувства, героиня отказывается выходить замуж за царя. Но «чувствительный монарх» горячо уверяет невесту, что он не царь, но «нежный друг». Мотивы частной жизни в поэме Глинки выступают в рассказе о воспитании Натальи, в бытовых сценах поминок или праздничного отдыха девиц, забавами которых было пение унылых родных песен, вызывавших безотчетные слезы. Сентиментальный характер носит и большое лирическое отступление, восхваляющее «чувствительность души» как отраду «в юдоли слезной сей». Однако поэма Глинки сохраняет значительную связь и с жанром классической эпопеи. Эта связь выражается в метрической форме, в традиционном начале, содержащем вслед за сакраментальным «пою» неизбежные «предложение» и «призывание», в элементах

чудесного, в сохранении немалого значения за общественно-политическим материалом.

Из других авторов влияние сентиментализма иногда чувствуется у Протопопова, особенно в описании любви Владимира и Анны, которых с песнями встречают на Руси «птички и свирелки».

Влияние романтизма на классическую эпопею не могло быть значительным: слишком различны были эти художественные системы. Романтическая поэма возникает не как развитие классической, а как ее отрицание. Однако небывалый успех романтической поэмы не мог не соблазнить в той или иной мере и поэтов-эпиков. Наиболее сознательную попытку откликнуться на романтический переворот в области поэмы дает Свечин, писавший свою «Александриду» в первой половине двадцатых годов, т. е. в годы появления первых романтических поэм в русской литературе. Но попытка создать тип лиро-эпической поэмы привела автора не к романтическому субъективизму, а к одическому лиризму, чем определилась его связь с Шихматовым.

Значительнее было воздействие на позднюю эпопею романтического принципа «народности», что вызвало внедрение в стиль эпической поэмы народнопоэтических элементов. Теряющиеся в потоке классицистской лексики и фразеологии, эти элементы в каждой отдельной поэме не могли определить стилистического колорита, в отличие от поэм, сознательно ориентировавшихся на фольклор. Но собранные вместе, они становятся некоторой величиной, свидетельствуя об известном внимании к народной поэзии и со стороны поздних классицистов. Легче всего усваивались, естественно, фольклорные эпитеты, допущенные в эпопею еще Тредиаковскими: *звери лютые, волна зыбучая* (Завалишин); *ноги резвые, лес дремучий, река быстрая, горы высокие, ночь темная* (Сладковский); *лес дремучий, дружина храбрая* (Шихматов); *мечи булатные* (Телепнев); *измена лютая, терем высокий, меч булатный, лук крепкий, рать несметная, змей лютый, река быстрая, берег крутой, витязи храбрые* (Волков); *меч булатный, берег крутой* (Степанов); *лес дремучий, мать земля сырая* (Орлов); *море синее* (Свечин); *голова буйная* (Кашкин). Все чаще и чаще начинают применяться отрицательные сравнения. Дважды употребив тавтологический оборот «трубы трубят», вероятно, не без влияния

«Слова о полку Игореве» («Трубы трубят в Новеграде»), Протопопов в примечании оправдывает этот оборот аналогичными: *гром гремит; свет светит; жук жуужжит* и др. То одно, то другое народнопоэтическое выражение или образ попадает в поэму: у Телепнева земля стонет «от топоту коней»; у Степанова воины под Измаилом «Добрынями сражались», а Суворов, обращаясь к ним, напоминает «о древних подвигах Ильи» и называет своих солдат «богатырями», «Добрынями». Иногда в лексику поэмы попадает народное слово: *метелица* (Завалишин), *щоглы* (Шихматов), *пригож* (Волков), *сметливый* (Степанов).

Еще меньше у нас права говорить о влиянии реализма на классическую эпопею. Она доживала свои последние дни, когда Пушкин выступил с первыми главами «Евгения Онегина». После «Полтавы» появилась только запоздавшая «Александриада» Кашкина. Однако общий процесс развития русской литературы, становившейся «поэзией действительности», не мог пройти бесследно даже для консервативного жанра эпопеи. Уже одно только обращение эпических поэтов к современной тематике — а из шестнадцати поздних эпопей событиям ближайших лет посвящено восемь — свидетельствовало о повороте к действительности и требовало известной перестройки жанра, многие признаки которого (анахронизмы, чудесное, идеализация), уместные при воспевании прошлого, особенно отдаленного, не уживались с изображением событий вчерашнего дня. Наиболее последовательную эволюцию в этом направлении представляет поэма Степанова «Суворов».

В соответствии со своими теоретическими взглядами Степанов пытается нарисовать реальный образ Суворова. Автору хочется передать простоту и нетребовательность великого русского полководца. На привале он может «беспечно» лечь на «пук соломы». Степанов не боится рассказать, как герой поэмы кричит петухом, хотя и избегает этого тривиального слова. Поэт посягает на величественный образ традиционного эпического героя и лишает Суворова внешней импозантности. Степанов стремится показать и военное искусство Суворова. Полководец простым языком обучает солдат науке побеждать:

Бегите быстро через картечи,
Валитесь ко врагу на плечи,
Не долго думайте у рта,

Беседуя с солдатами, Суворов пользуется народными по-
словицами:

Ученье свет, а глупость тьма.
Работа мастера боится...

Совсем не в обычном эпическом стиле дается традицион-
ная речь к войскам перед боем:

Вперед ступай! пришла пора!
Коли! руби! ура! ура!

Стремление к реальной правде в обрисовке героя позво-
ляет автору ввести невозможную в эпосе старого типа
деталь:

Тогда подняв дрожащу длань,
Махнул...

От чего бы ни дрожала в момент традиционного «мания»
рука Суворова — от волнения или от старости, — подоб-
ный эпитет в данном контексте был противопоказан для
эпического стиля*.

Из других авторов те же, что и у Степанова, тенден-
ции наиболее отчетливо обнаруживаются у Волкова,
«Освобожденная Москва» которого вышла годом раньше
«Суворова». Сознательно соблюдая все главные правила
классической эпоса, Волков отступает от художествен-
ных принципов классицизма в основном — в рисовке ха-
рактеров. Особенно заметно новая манера выступает в
трактовке образа Ивана Грозного:

Любитель подвигов, любитель и забавы,
Он две противности в себе соединял:
Был другом ратных дел, и в неге утопал;
Но грозен и суров, пред ним все трепетало;
Казалось, для него вселенной было мало.

За сорок лет до того, в эпоху Хераскова, такая трактовка
Грозного была невозможной. Наоборот, в Борисе Году-
нове, который обычно рисовался одной черной краской,
Волков отмечает и положительные черты:

Борис, великий муж, но жаждущий честей...

Новый принцип изображения характеров позволяет Вол-
кову быть значительно более острым и жизненным в

исторических портретах. Так о царе Федоре Ивановиче мы узнаем, что он был кроток душой и усерден к вере, но даров, необходимых для управления обширным государством, ему недоставало.

Спорадически и в противоречии с основными жанровыми традициями эпические поэты в тех или иных частностях отражают процесс сближения литературы с действительностью. Внимание литературы к проблеме характера заставляет эпических поэтов придавать характеристикам героев более самостоятельное, чем это было раньше, значение и более тщательно их разрабатывать. В шаблонизированные батальные сцены иногда включаются штрихи, взятые из картины реальных сражений. Так, Завалишин «реалистически» осмысляет традиционные перуны, сверкающие над полем битвы:

По тверди огненны пути от бомб чертились.

Телепнев, описывая Бородино, модернизирует картину боя:

Французские стрелки по брустверам ползут,
Через оных ядра их окопы русских рвут...

Обновляется при помощи современно-бытовой лексики и фразеологии язык эпоепей. Среди «браней» и «дланей» теперь не редкость встретить слова и выражения такого типа: *фрунт, резерф, чиновник* (Завалишин); *пехота, конница, пушка, мортира, артиллерия* (Сладковский); *драться, ретироваться, министр, пардоны* (Телепнев); *по крайней мере, сказать бесхитростно* (Волков); *о людях же тогда и слухом не слыхали* (Глинка).

7

В конце XVIII — начале XIX века рядом с большой эпопеей появилось свыше десяти небольших поэм исторического содержания.

Одним из первых выступил Нарезжный со своими поэмами конца девяностых годов¹. До него и после него

¹ Василий Нарезный, Брега Алты. «Приятное и полезное препровождение времени», ч. XVIII, М., 1798, стр. 281—287. Его же, Освобожденная Москва. Там же, ч. XIX, М., 1798, стр. 33—45.

в этом жанре подвизался Люценко¹. Испытал свои силы в том же роде и молодой А. Воейков². Из других известных авторов здесь можно назвать С. Н. Глинку³ и Ф. Н. Глинку⁴. Из числа третьестепенных литераторов поэмы данного типа писали Палицын⁵, Кугушев⁶, Глебов⁷, Щеголев, питомец Московского университета, кончающий поэму гимном в честь университета, еще в студенческие годы напечатавший антикрепостническую «Оду на неравенство людей» (1798)⁸, неизвестный автор, подписавшийся последней буквой своей фамилии⁹, и, наконец, Платон Ширинский-Шихматов¹⁰.

Тематика этих поэм частично совпадает с тем, что дает и большая эпопея: Куликовская битва (Палицын, Ширинский-Шихматов), «Смутное время» (С. Глинка, ———в), Петр I (Ф. Глинка), Отечественная война 1812 г. (Глебов, Щеголев). Но рядом с этим выдвигаются и новые темы, переключающие внимание на древность: взятие Чернигова татарами (Люценко), битва Ярослава со Святополком (Нарежный), победа Святослава над хазарами (Воейков), осада Киева печенегами (Люценко), борьба древних новгородцев под водительством Буриной

¹ Эв. Люценко. Черна, княжна Черниговская. «Приятное и полезное препровождение времени», ч. VIII, М., 1795. Е. Люценко. Буриной и Ульмила. Эпический опыт. «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. III, № 7, 1818, стр. 59—87. Е. Люценко. Чеслав (Эпический опыт). Там же, ч. I, № 2, 1818, стр. 226—246.

² А. Воейков. Светослав. «Иппокрена», ч. VI, 1800, стр. 502—512.

³ «Пожарский и Минин, или пожертвования россиян. Сочинение С. Глинки», М., 1807.

⁴ Федор Глинка. Смерть Петра Первого. «Русский вестник», № 10, 1808, стр. 62—82.

⁵ А. А. Палицын. Дмитрий Донской (отрывок из поэмы). Песнь первая. «Русский вестник», № 8, 1808, стр. 237—246.

⁶ Князь Николай Кугушев. Князь Федор Рязанский и князь Юрий Муромский. «Русский вестник», ч. II, № 6, 1813, стр. 3—15.

⁷ Д. Гл. б. в. Сражение при Бородине. Эпическая песнь. М., 1813.

⁸ «Поэма Мир и спокойствие Европы, со славою России», М., 1814 (имя автора стоит под посвящением). См. о Щеголеве Вл. Орлов. Радищев и русская литература. «Советский писатель». Л., 1952, стр. 78—79.

⁹ — вь. Низвержение Отрепьева (отрывок). «Русский вестник», ч. V, № 3, 1819, стр. 443—451.

¹⁰ «Единоборство Челубея и Пересвета. Стихотворение князя Платона Ширинского-Шихматова», СПб., 1822.

с варягами (Люценко). Две поэмы (Кугушев и Нарезный) относятся по тематике к более поздней эпохе борьбы с татарами.

Интерес эпической поэмы малой формы к древней Руси был, конечно, не случайным. Здесь сказалось увлечение «старинной и народностью», характерное для эпохи предромантизма. В этом отношении показательно начало одной из поэм Люценко («Чеслав»):

Восстань из тьмы веков, восстань краса славянов!
Как холмы пред зарей выходят из туманов.

И дальше автор говорит о «героях древних дней», о «дивной древности», об «угрюмой ночи времен». О «мгле времен» пишет и С. Глинка.

В идеологическом отношении перечисленный материал представляет довольно пеструю картину. Некоторые поэмы должны занять место в кругу тех поздних эпопей, которые в целом оказались на стороне охранительной идеологии. Достаточно консервативен в своей небольшой поэме С. Глинка. Однако здесь можно встретить и мотивы иной направленности, отражающие так или иначе прогрессивные идейные настроения эпохи. Например, неизвестный автор отрывка «Низвержение Отрепьева» в 1809 году, в эпоху наполеоновских войн, дает элементы той фразеологии, которая становится характерной для гражданского романтизма: «страждет отечество» (ср. в «Оде достойным» Востокова); «права народны попраны, забыты»; «исторгнем Россию от власти тирана». Палицын, противопоставляя рабов и тиранов, отрицает способность и тех и других к подлинному патриотизму. Но все это только отзвуки, которые не определяют общей идеологической направленности рассматриваемого жанра.

Значительнее черты нового в области композиционно-стилистической. Здесь решительно отбрасывается традиционная форма внешней композиции эпической поэмы. Небольшие масштабы жанра достигаются двумя способами: или рассказывается какой-то эпизод из большого события, или все событие излагается в сжатом рассказе. В первом случае иногда появляется понятие «отрывка», которое станет популярной жанровой категорией в эпоху романтизма.

Традиционнее все эти поэмы в отношении стиля. Следы знакомой нам фразеологии классической эпопей

легко встретить на их страницах. Особенно устойчивы краски батальной живописи. Но время и перестройка жанра оказывают свое действие. Изложение становится более лаконичным и простым. Уменьшается количество славянизмов, появляется современная лексика (*гражданин, чиновник, «на пунктах всех разбит»* — Щеголев).

Данью времени являются стилистические отклики на «Слово о полку Игореве». Герой поэмы Люценко «Чеслав» говорит:

Мы кровию врагов от юна вспоены;
Взлеяны, взросли на остриях булатов.

Тот же автор в другой поэме пишет о «струнах Боянов». Палицын, заканчивая свой «отрывок из поэмы», с грустью замечает:

Безвестный Игорев певец давно умолк,
Где Бард славянски пел, там выл на трупах волк...

Интересная линия начата была этими поэмами в области метрической формы. Люценко и Нарезный в поэмах 1790-х годов, как нам уже пришлось об этом говорить, перешли на четырехстопный ямб. Это было еще до поэмы Хераскова «Царь, или спасенный Новгород». Но дальше, начиная со «Светослава» Воейкова, в малой поэме воцаряется обычный александрийский стих. Единственным исключением является отрывок «Низвержение Отрепьева», в котором метр неоднократно меняется. Начав белым дактилем, автор переходит на «русский размер» (безрифменный хорей с дактилическими окончаниями), который в дальнейшем сменяется четырехстопным ямбом, амфибрахийем, белым ямбом и, наконец, своеобразным тоническим стихом.

Так эпическая поэма малой формы, подобно, большой эпосе и еще более заметно, чем она, отражала воздействие того поворота, который происходил в русской литературе конца XVIII — начала XIX века.

Данному жанру принадлежит свое место и в предистории русской романтической поэмы. Эпическая поэма малой формы подготавливала почву для того композиционного лаконизма, который стал законом романтической композиции. Таковы, например, поэмы Нарезного, кратко излагающие все событие, взятое сюжетом. Люценко в поэме 1818 года романтически не досказывает о судьбе Буривого,

хотя старая традиция заставляет его сделать примечание о фактическом ходе событий. Нарезный, предвосхищая манеру романтиков, после пейзажного зачина вопросом «но кто...» вводит героя. Пейзажем начинается и ряд других поэм.

Ознакомление с материалом поздней классической эпопеи в русской литературе конца XVIII — начала XIX века позволяет конкретнее представить тот фон, на котором проходило возникновение и развитие новых литературных направлений и, в частности, новых жанров поэмы. Мы видели настойчивое стремление авторов этих запоздавших эпопей сохранить основные традиции русской эпической поэмы и прежде всего ее исторический и героический характер. Однако социальная база и идейная основа позднего русского классицизма в период кризиса феодально-крепостнического строя и зарождения дворянской революционности не могли не приобрести реакционного характера. Поздняя классическая эпопея становится у нас одним из проявлений политической и литературной реакции, чем была обусловлена ее неудача, несмотря на попытки некоторых авторов отразить в своих поэмах новые черты современного литературного движения.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОПЕИ

1

В ряду эпических поэм нового времени русская классическая эпопея является последней по времени своего возникновения. Она заняла среди этих поэм свое особое место как национально-своеобразный тип эпической поэмы. В этом отношении наша классическая эпопея не является исключением в русской литературе. И другие жанры русского классицизма отмечены печатью национального своеобразия. Так, русская классическая трагедия, и прежде всего трагедия Сумарокова, в своей тематике, в идейной направленности, в особенностях своего построения и стиля вовсе не является простым воспроизведением образцов трагедии французского классицизма, а формируется как национальный тип драматургии, отра-

жающий своеобразие русского исторического процесса XVIII века. О том же можно говорить применительно к русской оде, сатире, иронико-комической поэме и т. д.

Оригинальность русской классической эпопеи состоит не в том, что она вносит в канонизированный новой европейской поэтикой жанр коренную ломку. Это противоречило бы принципам классицизма. Сознательно подчиняясь традиционному жанровому кодексу, русские эпические поэты использовали накопленное веками наследство. Однако, творчески перерабатывая это наследство в интересах русской культуры, они создавали особый тип героической эпопеи. В этом сказалось своеобразие социально-исторических условий, в которых формировалась русская литература XVIII века.

За сто лет своего существования русская классическая эпопея, при всей своей традиционности, пережила, как мы видели, известную эволюцию. Однако мы можем говорить о некоторых общих тенденциях и традициях данного жанра, как он сложился в русской литературе.

Идейно-художественное своеобразие русской эпической поэмы определилось в первый период ее существования, в период расцвета русского классицизма и выразилось прежде всего в творчестве Ломоносова и Хераскова. Их эпические поэмы, при известных различиях, представляют собой лучшие достижения русской поэзии в данном жанре и дают отчетливое представление о типе русской классической эпопеи. Они и положены нами в основу предлагаемой ниже общей характеристики данного жанра. Однако и поздняя эпическая поэма приобретает здесь известное значение. Она показывает, какие традиции, сложившиеся в творчестве создателей жанра русской классической эпопеи, были восприняты их последователями и тем самым обнаружили свою историческую жизнеспособность.

Одним из центральных вопросов в истории новой эпопеи явился вопрос о тематике. В этой области западно-европейская литература обнаруживает большие колебания. Особенно показательна в этом отношении судьба эпопеи во Франции. Здесь, начиная с эпохи «Плеяды», шла борьба между античной и национальной тематикой, с одной стороны, и между исторической и религиозной — с другой. Даже теоретик зрелого классицизма Буало склонялся к привычным именам античной древности в области

эпопеи. Религиозная поэма, начиная с Дю Бартаца, вплоть до прозаических библейских поэм XVIII века, конкурировала с историческим эпосом. Только «Генриада» порешила споры французских теоретиков и поэтов, утвердив национально-историческую тематику в эпопее. Создатель немецкой эпопеи Клопшток отказался от национально-исторического сюжета о Генрихе Птицелове в пользу религиозно-христианской темы. Ничего равного «Мессии» в области национально-исторического эпоса немецкая литература не дала. Итальянец Тассо воспевал крестовый поход, в котором ведущая роль принадлежала французским рыцарям. Наиболее полно национально-историческое содержание выразилось в английской эпопее. Но и Мильтон зашифровал его в религиозно-библейских образах и сюжете. Русская эпопея сразу и без колебаний останавливается на национальной тематике. От основоположников русского классицизма до его последней русская эпическая поэма разрабатывает темы русской истории и современности. Это правило нарушает «Тилемахида» Третьяковского. Но и она была не столько пропагандой античной тематики, сколько разработкой эпической формы, предназначенной в дальнейшем для национального содержания. Религиозная тематика занимает в русской эпической поэме весьма скромное место, значительно более скромное, чем в западноевропейской эпопее. Вяземский, признав народность имен эпических героев русского классицизма, не придал этому должного значения. Между тем, для русской эпической поэмы это было утверждением национальной темы, национального героя, национального сюжета в важнейшем жанре литературы. Повышенное внимание к национально-патриотической тематике характерно для русского классицизма в целом¹. Русская эпическая поэма не только не нарушает этой общей закономерности, но и осуществляет ее с большей последовательностью, чем, например, классическая трагедия, которая наряду с национальными сюжетами обращалась иногда к сюжетам античным и вообще иноземным.

Национально-историческая тематика русской эпопеи имела, как правило, актуальное значение. Отмечая тес-

¹ См. Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века, М., 1951, стр. 118.

ную связь эпической поэмы в обоих периодах ее развития с породившими ее общественно-историческими условиями, мы назвали уже две ее основные темы: преобразование России при Петре I и Отечественная война 1812 года. Русские эпические поэты, обнаружив большое историческое чутье, воспели два важнейших события в истории России. Помимо них внимание русских эпиков привлекли такие важные и переломные исторические моменты, как принятие Киевской Русью христианства (Херасков, Протопопов), победа над татарами на Куликовском поле (Сумароков, Майков, Орлов), завершение длительной борьбы с татаро-монгольскими завоевателями при Иване Грозном (Херасков), борьба с польско-шведской интервенцией и утверждение национально-политической самостоятельности русского государства в начале XVII века (Державин, Майков, Шихматов, Волков), военные успехи России под водительством Суворова (Завалишин, Степанов). Если в этот обзор включить ряд эпических поэм малой формы, частично предшествовавших «Россияде», частично относящихся ко второму периоду, то круг тем расширится, но свою актуальность эпическая тематика не потеряет. Первоначально, еще до больших эпопей на современные темы, пишутся поэмы об успехах русского оружия в войне с Турцией (Петров, Потемкин, Херасков, Палладоклис). Затем, в связи с предромантическим интересом к старине, выдвигаются темы древней киевской и новгородской Руси (Люценко, Нарезный, Воейков). Большое внимание привлекают перипитии борьбы с монгольско-татарскими завоевателями (Нарезный, Палицын, — — — в, Кугушев, Платон Ширинский-Шихматов). С. Глинка посвящает свою поэму подвигу Минина и Пожарского.

Таков исторический охват русской эпической поэмы большой и малой формы. Нет необходимости еще раз говорить о бесспорной актуальности таких тем, как деятельность Петра I или Отечественная война 1812 года. С первой из них были связаны коренные вопросы о путях развития России. Вторая непосредственно затрагивала мысли и чувства участников и свидетелей великих событий. Столь же актуальны для своего времени были поэмы о суворовских победах и вообще о военных делах последней трети XVIII века. Популярны у эпических поэтов темы о борьбе «россов» за национально-политическую свободу и государственное единство во время татарщины

и польско-шведской интервенции были созвучны эпохе, проходившей под знаком борьбы с новым завоевателем — Наполеоном.

Актуальность эпической тематики подтверждается появлением ряда перечисленных тем и в других жанрах литературы. Вспомним хотя бы трагедии Сумарокова «Дмитрий Самозванец», Хераскова «Освобожденная Москва», Озерова «Дмитрий Донской», суворовские оды Державина.

Для полноты картины интересно поставить вопрос о том, какие эпохи и события *не* были затронуты эпической поэмой. Большой эпопеей, как видим, была обойдена «новгородская» тема, приобретшая известную популярность в трагедии и позднее облюбованная декабристами. Среди эпических героев не оказалось и Александра Невского, нашедшего своего левца только значительно позднее в лице третьестепенного поэта шестидесятых годов XIX века, В. Петрова¹.

Потребностями русской жизни и, прежде всего, задачами развития и укрепления государства, преобразованного в петровский период, определялось идейное содержание русской классической эпопеи. Защита и пропаганда петровских преобразований; культ русской государственности и служение государству; призыв к борьбе за национальную независимость; верность родине и готовность ради нее пожертвовать жизнью; пропаганда гражданских и воинских добродетелей; идеал просвещенного и гуманного монарха — вот основной круг идей, нашедших выражение в лучших образцах русской эпопеи.

Русская классическая эпопея выдвигает и свой идеал героизма, своего положительного героя. Два основных героических образа проходят здесь. Один — это строитель государства и просветитель народа. Носителем этой культурно-политической миссии в представлении эпических поэтов является Петр I. Другой герой — борец за национальную свободу, за политическую самостоятельность родной страны. Таковы Дмитрий Донской и Иван Грозный, Пожарский и Минин, Александр I и Кутузов. Центральный герой окружен соратниками, на которых падает

¹ «Александр Невский. Поэма. Соч. В. П.», Новгород, 1860 (На обложке указан 1859 г. и фамилия автора напечатана полностью).

отблеск его величия. Высокими достоинствами, отвечающими идеалу эпического героя, наделяют поэты и простых воинов. Так создавался идеализированный эпический характер, дифференцированный соответственно социальной иерархии. Далекий во многом от реальной исторической действительности, этот характер свидетельствовал о высоком понимании эпическими поэтами героизма как доблестного гражданского и военного служения родине. Такая трактовка героики была связана с идейной направленностью эпической поэмы русского классицизма.

В идейном отношении эпопея сближалась с другими жанрами русского классицизма, и прежде всего — с одой и трагедией. Особенно отчетливо это выступает в поэзии Ломоносова, поэма которого является историческим комментарием и дополнением к его одам. Не столь тесна связь между эпопеей и трагедией. По самой своей жанровой природе эпопея, жанр воспевающий, больше, чем трагедия, склонна была идеализировать действительность прошлого и настоящего. Идейно-политическая ограниченность классицизма на эпопее отражалась в большей степени, чем на других жанрах этого литературного направления. Утверждающий характер эпопеи делал ее особенно полным выражением того сознания незыблемости социально-политических устоев общества и государства, с которым было связано искусство классицизма. Эпическая идеализация устраняла возможность тех элементов оппозиционности в отношении к существовавшему общественно-политическому порядку, которые иногда находили выражение в классической трагедии, не говоря уже о сатире. Слабые стороны эпической поэмы, снижавшие ее значение в эпоху расцвета русского классицизма, выступили с полной силой в период упадка этого литературного направления.

2

Внося новое, оригинальное, национальное содержание в канонизированный жанр, русские поэты видоизменяли по сравнению со сложившимися на Западе типами эпопеи особенности его внутренней и внешней формы.

Национально-исторические интересы, доминировавшие в русской эпопее, придавали этому жанру гражданский, политический характер, более отчетливо выраженный у нас, чем в западноевропейской литературе. И на

Западе эпопея ставила политические проблемы, развивала гражданское содержание. Достаточно назвать поэмы Вольтера, Мильтона, Тассо. Но в западноевропейской эпопее большое место занимал романический и даже авантюрный элемент, выделявшийся обычно в особую сюжетную линию и придававший нередко эпической поэме характер романа в стихах. Русская эпопея отводит романическим эпизодам незначительное место, а чаще просто устраняет их. Наиболее широко дана романическая сюжетная линия в «Россияде». Здесь сказалось стремление Хераскова дать русской литературе «правильную» эпопею, а правила признавали для нее обязательными романические эпизоды. Впрочем и Херасков, как мы видели, не только отводит «роман» в ту часть поэмы, которая рисует врагов, не затемняя интимными и обыденными мотивами общественно-возвышенного поведения своих героев, но и подчиняет романический элемент гражданской идее внесением в него «назидательности».

Тесная связь с вопросами государственной политики, гражданский пафос являются отличительной чертой русского классицизма вообще. Однако эпическая поэма в силу занимаемого ею места в системе жанров приняла на себя гражданскую «нагрузку» в максимальной степени, разделяя ее, пожалуй, только с одой — другим политическим жанром классицизма. Русская классическая трагедия наряду с политическими темами не малое внимание уделяла и вопросам внутреннего мира человеческой личности (борьба долга и страсти и т. д.). Граждански-политическая патетика русской эпопеи первого периода объясняется той общественно-государственной ролью, которую призвана была играть русская литература XVIII века в условиях строительства русского государства. Что же касается эпических поэтов второго периода, то они, посвящая свои поэмы таким темам, как Отечественная война 1812 года или суворовские походы, не находили возможным снижать подобные сюжеты включением любовных эпизодов.

Западноевропейская эпопея по условиям своего возникновения должна была стать героической поэмой и в известной мере действительно стала ею. Однако героическое начало обычно осложнялось здесь иными тенденциями, что в каждом отдельном случае обуславливалось определенной общественно-исторической обстановкой. Так,

«Освобожденный Иерусалим» из героической поэмы местами превращается в стихотворный роман. В эпосе Мильтона героическое начало сочетается с трагедийным. Еще дальше от героического эпоса «Мессия» Клопштока, где воспевается героизм жертвенности в сентиментально-пиетической эмоциональной окраске. Сильнее элемент исторической героики у Вольтера, но довольтеровские эпопеи обычно сбивались на исторический роман. В русской эпопее героическое начало выразилось более настойчиво и последовательно. Она воспевает героические события и героических деятелей русской истории. Обращаясь к социально-историческим условиям, питавшим эту героику, мы еще раз можем указать на связь русской эпической поэмы с пафосом петровской эпохи и с патриотическим подъемом периода антинаполеоновских войн.

Героический пафос классической эпопеи был поддержан всем русским классицизмом, в котором элемент героики нашел яркое выражение. Достаточно сослаться на обильнейшую одическую поэзию. Однако героические тенденции русского классицизма именно в эпопее, в соответствии со спецификой жанра, нашли наиболее последовательное выражение.

Важнейшей особенностью русской эпопеи, в полном соответствии со своеобразием теоретической разработки этого жанра в русском классицизме, является ее стремление к историчности. Последовательнее, чем на Западе, эпопея стремилась у нас стать исторической поэмой. Она хотела не только рассказать об исторических событиях, но и воссоздать историческую правду, насколько это допускалось канонами данного жанра и эстетикой классицизма. Конкретный анализ эпопей показал нам, к чему сводится их «историзм». Тщетно мы стали бы искать в эпопеях реальной картины, реального образа эпохи. Это было и вне возможностей и вне стремлений классицизма как художественной системы. В эпопеях, как и в классических одах, трагедиях, конструировалась отвлеченная, облагороженная, рациональная, идеальная «действительность», которая только условно соотносилась с действительностью реальной, исторической. Исторические события, люди, нравы, быт рисовались в эпопеях не так, как они открываются эмпирическому художественному познанию, а так, как они воссоздаются в результате

априорного художественного построения. Однако классицизм не исключал рационального постижения исторических фактов. Русские эпические поэты, в меру доступного их времени и классу исторического познания и разумения, стремились обрисовать ход и значение исторических событий изображаемой ими эпохи. Идеализируя и схематизируя на своих эпических полотнах образы исторических деятелей и картины исторических событий, авторы лучших эпопей достигали известного историзма в общей концепции исторических фактов.

Героический, гражданский, исторический характер русской эпопеи, определявший внутреннюю форму этого жанра на русской почве, находил выражение и в ее композиционно-стилистических особенностях.

Почин в деле композиционной перестройки эпопей принадлежит Хераскову. Ломоносов, насколько можно судить по началу его поэмы, соблюдал правило о сюжетном строении эпопей, с чем были связаны примененное им введение *in medias res* и значительная роль предистории. Херасков, следуя принципу единства эпического действия, кладет в основу «Россияды» единый сюжет, но развертывает его в хронологической цельности и последовательности, отводя предистории второстепенное место. Принцип хроникального построения торжествует в русской эпопее после Хераскова. В известной мере тут имело место пренебрежение к строгим правилам эпопей, естественное у поэтов эпохи распада классицизма. Но прежде всего в этой хроникальной композиции выражалось стремление к историчности, к полноте и законченности в изложении исторических событий, послуживших темой произведения. Сюжетом эпопей становится самый ход истории. Такова композиционная специфика русской эпопей.

Национальное своеобразие литературной формы легче всего достигается в области языка. Точнее, язык как один из важнейших признаков нации придает литературе неповторимый национальный облик. Русский язык «Петриад» и «Россияд» придавал им национально-оригинальную физиономию. Это утверждение можно было бы признать трюизмом, если бы оно не раскрывало основы стилистического своеобразия эпопей.

В общем поэтическом сознании эпопея связывалась с категорией высокого стиля. Общими для поэтики, исходившей из античных норм, были и стилистические прин-

ципы, формы, средства, осуществлявшие эстетическую категорию возвышенности, важности. Однако языковые основы стиля вносили существенную дифференциацию в конкретное наполнение общих стилистических категорий. Ломоносов, который не только упорядочил, но и ограничил употребление славянских речений в русском литературном языке, отведя законное место в нем живой современной речи, хотел извлечь пользу для русского языка из «книг церковных». Это ему удалось. Древнерусскому литературному языку многим обязан не только язык, но и стиль новой русской литературы и, прежде всего, стиль классицизма. Благодаря так называемым славянизмам, то есть стилистическим элементам, введенным в язык новой литературы из древнерусского литературно-книжного языка, категория «возвышенности» в высоком жанре эпопеи нашла у нас более полное и последовательное выражение, чем на Западе. И там и здесь литературный язык находился принципиально в равных условиях в отношении стилистических приемов, издавна свойственных высокому стилю. Сравнения и метафоры, вопрошения и восклицания, эпитеты и перифразы — вообще «тропы и фигуры» могли с более или менее равным успехом создаваться на всех литературно-оформившихся языках. Но русский язык располагал обильнейшим источником высокой лексики, образовавшей параллельный ряд стилистических эквивалентов к словам разговорного русского языка, и высоких форм (фонетических, морфологических, синтаксических), стоявших в том же отношении к формам обыденной речи. Западноевропейские литературы, даже романские, не могли в такой же мере опираться на латынь, которая в течение столетий была литературно-книжным языком средневековья. Расхождение между живым народным языком и «мертвым» языком книги, школы и церкви здесь было гораздо более значительно, чем у нас. Латинский язык не являлся прямой основой высокого стиля для складывавшихся западноевропейских национальных литератур. Не случайно многочисленные эпопеи эпохи гуманизма писались по-латыни. Это было не только признанием силы языка античности, но и сознанием слабости своего национального языка. От латинской речи не решился отказаться в своей «Африке» и Петрарка. Русские «гуманисты» умели писать по-латыни, но они могли создавать высокий стиль, опираясь

на многовековую традицию национального литературно-книжного языка. Не только общее направление языковой деятельности Ломоносова, но и данное им определение стилистических норм русского литературного языка и, в частности, высокого стиля имели в свое время прогрессивное значение. Здесь выразилось стремление утвердить и сохранить национальную основу языка новой литературы с легализацией тех изменений, которые были вызваны процессом развития русского языка. Лишь с течением времени, когда карамзинская реформа литературного языка отразила, хотя бы и с социальной ограниченностью, процесс дальнейшего развития русского языка, сохранение преград между тремя стилями литературного языка стало делом реакционным и явилось выражением феодально-церковной идеологии. Таким оказался высокий стиль поздних эпопей, вызвавший столь резкую оппозицию со стороны «карамзинистов».

Особенно наглядно своеобразие высокого стиля русской эпопеи выступает при сопоставлении русских переводов западных эпических поэм с подлинниками, если мы примем во внимание, что по стилю русские переводные поэмы не отличались от русских оригинальных поэм. Сравним княжнинский перевод «Генриады», почти одновременный «Россияде» (появился в 1777 году) с французским текстом¹. Переводчик систематически славянизует лексику: *чело — tête, державствовал — rênoit, брани — combats, пучина — les mers, доли — campagne, протекает — frachit и т. д.* Княжнин славянизует обороты: *подвигл его стопы — it conduisit ses pas; подъяв главу кичливу — levant un front séditieux и т. д.* Большая высота лексики и фразеологии русского перевода поддерживается соответствующей переработкой и других элементов французского текста, не удовлетворявшего стилистическим нормам русского классицизма. Так, Княжнин, подобно Третьяковскому в «Тилемахиде», амплифицирует суховатую поэзию Вольтера синонимическими повторами («правителей проступки и вельмож» — «les fautes des

¹ «Генриада, героическая поэма в десяти песнях. Сочинение г. Волтера. Переложенная российскими белыми стихами капитаном Яковом Княжниным. В Санктпетербурге при Императорской Академии наук 1777 года». «Генриадой» пользуюсь в издании: *Collection complete des oeuvres de M' de Voltaire, t. I, Geneve, MDCCCLXVIII.*

Princes»), добавочными эпитетами («преславные успехи» — *progres*), перифрастической и абстрагирующей переработкой конкретных выражений французского текста («Бурбонов племени *священный корень*» — «*Le pere des Bourbons*»). То же самое мы встретим и в других русских переводах западных эпоей.

Таким образом, славянизированная окраска высокого стиля и в ее общеславянских корнях, и в ее освоении литературным языком, и в ее художественной функции легла в основу национального своеобразия стиля русской эпопеи.

Осознание славянизмов в их национально-языковой функции приводило русских эпических поэтов к неожиданному на первый взгляд допущению в высокий стиль просторечных народных слов и выражений. Последние, конечно, не «снижали», не «демократизировали» стиля: во-первых, они тонули в потоке высокой речи; во-вторых, они допускались в эпопею не как «подлые», а как русские слова. Это и давало им возможность сочетаться со славянизмами. Отмечая эту особенность, Пушкин писал, что слог Ломоносова «заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным»¹.

3

Каковы бы ни были своеобразные черты русской классической эпопеи, не ставившей своей задачей реформы канонизированного жанра, они могли явиться только на почве, подготовленной развитием самобытной русской поэзии, нашедшей выражение в древнерусской письменности и в устном народном творчестве. Вопрос об этих связях русской эпопеи заслуживал бы специального изучения на большом и конкретном материале. Не ставя этого своей задачей, мы ограничимся принципиальной постановкой вопроса и отдельными иллюстрациями.

Исследователи древней русской литературы отметили наличие в ней тех основных признаков, которые свойственны и русской классической эпопее.

Академик А. С. Орлов справедливо указал на значи-

¹ О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. АН СССР, т. XI, стр. 33.

тельность героического начала в «средневековом русском повествовании», где «деяния изображаются как труд и подвиг, направленные к общему благу народа, согласно пониманию его в феодальную эпоху жизни государства»¹. Он же подчеркнул исторический характер древней русской «беллетристики». В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Советское литературоведение убедительно доказало, что историческая тематика заняла в древнерусской литературе с первых ее шагов господствующее место и что в художественном воплощении именно этой тематике зарождались и крепились те качества русской литературы, которые поддерживают единство русского литературного процесса на всем его протяжении: народность, реализм изображения и высокая выразительность литературного языка»². Отмечая историзм древнерусской литературы, соединенный в ней с глубоким патриотизмом, Д. С. Лихачев пишет: «Древнерусская литература в лучших своих произведениях стремилась к разрешению важных насущных задач народной жизни и государственного строительства»³. Политико-публицистический уклон древнерусской литературы всегда отмечался нашими исследователями: «Древняя русская литература, — пишет Н. К. Гудзий, — как и новая, по своей направленности была в основном публицистична и злободневна»⁴. В величайшем памятнике древнерусского художественного слова, «Слове о полку Игореве», сочетаются героический пафос, историческая глубина и политическая актуальность. Отдавая себе полный отчет в социально-исторической разнородности и художественной несоизмеримости несовершенных произведений эпохи русского классицизма с замечательным порождением древнерусской культуры, мы, однако, имеем право говорить об известной общности здесь национальных традиций. Несмотря на глубокий культурно-исторический перелом, происшедший в петровскую эпоху, несмотря на обра-

¹ Академик А. С. Орлов. Героические темы древней русской литературы, АН СССР, 1945, стр. 3.

² Член-корр. АН СССР В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 3.

³ Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы, АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 196.

⁴ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы, изд. 5-е, М., 1953, стр. 5.

ние русской литературы к новым идеям и к новым литературным формам, полного разрыва традиции в области изучаемого нами эпического рода, как и литературы в целом, быть не могло и не было. Касаясь этого вопроса выше, мы подчеркнули новизну жанра эпической поэмы, созданного русскими поэтами XVIII века. Действительно, этот жанр не является прямым продолжением ни «Слова о полку Игореве», ни воинской повести, ни стихотворной хроники. Но, формируясь как новый литературный жанр, русская поэма впитывает в себя крепкие национальные традиции функционально родственных жанров древней русской литературы. А такими прежде всего являлись воинская и историческая повесть с древнерусским летописанием в качестве широкой основы. Роль переходной ступени от прозаической повести к поэме сыграли, с одной стороны, те сказания XVII века, в прозаический текст которых постепенно стали вкрапливаться стихотворные строки и целые куски, а с другой — повествовательные опыты силлабистов*. Своеобразной поэмой, сочетающей в себе элементы книжного и устного эпоса, является памятник XVII века «Сказание о хождении киевских богатырей в Царьград»¹. Косвенное значение для русской героической поэмы (и прямое для стихотворного повествования на бытовые темы) имели бытовые повести в стихах, появившиеся у нас в XVII — начале XVIII века, начиная с «Повести о Горе и Злочастии» и кончая так называемым «Романом в стихах». Непосредственным звеном, связывающим поэзию силлабистов с первой эпической поэмой — «Петридой» Кантемира, по своей стихотворной форме замыкающей силлабическую поэзию, а по содержанию и жанру начинающей новую эпическую традицию, — явился «Епиникион» на Полтавскую победу Феофана Прокоповича, дающий в рамках панегирика элементы эпического изложения событий. Таковы некоторые факты предистории русской эпической поэмы. За Кантемиром и Ломоносовым стоят Авраамий Палицын и Симеон Полоцкий.

Свою связь с древнерусской эпической традицией осознавали и сами авторы эпопей. Принципиальное значение имеет факт знакомства Хераскова с «Казанским летопис-

¹ Недавно был опубликован новый список «Сказания». «Труды отдела древнерусской литературы», АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), IX, М.—Л., 1953, стр. 365—370.

цем», давшим автору не только фактический материал, но и некоторые мотивы и детали. Автор образцовой классической эпопеи не игнорировал русской исторической повести и в известной мере опирался на нее¹. Еще показательнее немедленный отклик Хераскова на только что открытое и еще не опубликованное «Слово о полку Игореве», воспринятое авторитетным русским эпиком в качестве национальной эпопеи и достойнейшего образца для русских поэтов. Херасков вводит упоминание об «Игоревой песни» в новую редакцию (1797) поэмы «Владимир» и, ставя «российского песнопевца» Бояна на один уровень с такими признанными корифеями эпической поэзии, как Гомер и Оссиан, выражает желание стать последователем древнерусского поэта:

Води моим пером, учи играть на лире *.

Пусть это было слишком поздно для «Россиады» и даже для «Владимира», которые были уже написаны и напечатаны, заявление Хераскова явилось не только свидетельством того, что у автора классических эпопей не было пренебрежительного отношения к древнерусскому литературному наследству, но и декларацией своей верности древнерусской эпической традиции.

Кроме отмеченных общих тенденций, можно было бы проследить связь русской эпопеи с древней литературой по линии повествовательно-описательных мотивов и стилистических приемов. Академик А. С. Орлов в своей работе «Об особенностях формы русских воинских повестей»² собрал и систематизировал наиболее распространенные в этих повестях формулы, при помощи которых рисуются те или иные подробности батальных сцен. Вот некоторые из них: «кровь сильных аки вода льяшеся по удолиям»; «Дон река с кровью смесився и потече»; «стук же и шум страшен бяше, аки гром»; «блещашеся оружие, яко молния»; «дымное курение сгустився, покрыло бяше град и войско все, яко не видети друг друга, с кем ся бьет»; «не токмо на боищи костры мертвых, но и по многим местом» и т. д. Достаточно перелистать страницы

¹ Г. Кунцевич. «Россиада» Хераскова и «История о Казанском царстве». ЖМНП, 1901, январь.

² «Чтения в императ. обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1902, кн. 4.

русских эпопей, чтобы подобрать параллели ко всем подобным формулам. Ограничимся немногими примерами. «Реки крови» — одна из самых распространенных деталей батальной живописи в эпопеях, например: «лиются крови реки» (Херасков); «в толпах агарянских реками кровь лиет» (Завалишин); «рекою кровь течет» (Сладковский); «кипят кровавые потоки» (Шихматов); «повсюду кровь течет шумящею рекой» (Волков). От крови нередко мутятся и краснеют реки (Херасков, Шихматов, Телепнев и др.). Широчайшее распространение получает мотив блещущего оружия, уподобляемого нередко молнии: «молниями в нем (войске) оружие казалось»; «подобно молнии доспехи их горят» (Херасков); «с блистающим мечем» (Завалишин); «во тьме лишь зрится острый блеск» (Шихматов); «от саблей в воздухе лишь молнии вились» (Телепнев). Дым затмевает воздух: «дым густой затмил полков российских действо» (Херасков); «и дымом жупельным и прахом затмился воссиявший день» (Шихматов); «дым черный... солнца яркий свет собою затмевает» (Волков). Соответствующий мотив в «Россияде» осложняется деталью, восходящей к древнерусской воинской повести:

Но оком различить в пыли, в толпах смятенных
Со победителями не можно побежденных

(ср. «...яко не видети друг друга, с кем ся бьет»). Обычен в эпопеях образ груды мертвых тел, иногда, подобно воинской повести, метафорически обозначаемой словом *костер*: «бездушных тел *костры*» (Петров); «валяются хладных тел бездушные *костры*» (Сладковский); «сыны твои лежат... меж вражьими *кострами*» (Грузинцов). Так и в обычном мотиве небесного помощника русская эпопея сближалась не только с Вергилием, Тассо, Вольтером, но и продолжала традицию русской воинской повести, где этот мотив был широко распространен. Хорошо был знаком древнерусской воинской повести мотив милосердия к побежденным врагам, и русскому поэту не было необходимости искать этот мотив в «Генриаде».

В. П. Адриановой-Перетц принадлежат интересные наблюдения над системой метафорически-символического языка средневековой русской литературы¹. Некоторые

¹ См. В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 111—116.

получившие широкое распространение в древнерусских памятниках метафорические образы нашли применение и в эпической поэме эпохи классицизма. Так, например, образ *тучи* для обозначения войска, встречающийся в «Слове о полку Игореве» («чръныя тучя съ моря идуть»), в «Казанском летописце» (русские войска «приидоша... яко грозныя тучи») и в других памятниках, обычен и в эпопеях: «как туча воинство ко граду воздымалось» (Херасков); «как тучи грозные... так шумные полки» (Волков); «они как туча потекли» (Степанов). Противопоставление света и тьмы (с соответствующими синонимами) для обозначения христианства и язычества, проходящее через всю поэму Хераскова «Владимир», было дано еще в «Повести временных лет» (Ольга «возлюби свет и тьму остави») и других памятниках. Образ *битвы-пира*, характерный не только для «Слова о полку Игореве», но и для многих других памятников, встречается в эпической поэме: «*кровавый* твой над нами *пир*» (Шихматов); «...где русской славою на *пир* *кровавый* зван» (Кашкин); «стремится, как на *пир*, на страшное сраженье» (Херасков «Чесмесский бой»). Сравнения «как *класы* посеченны» (Херасков), «лежат как *класные* в дни жатвенны *снопы*» (Петров) восходят к сравнениям древнерусской повести: «мужие пожинаются яко *класы*».

И в своем общем характере витийственный, риторический стиль русской классической эпопеи опирался на давние риторические традиции русской письменности, впадавшей иногда и в пустое «извитие словес», но в своих творческих началах развившей богатые возможности русского слова.

Таким образом, в широких исторических перспективах русская классическая эпопея, возникшая как новый литературный жанр, до известной степени впитала в себя исконные традиции функционально соответствующих ей жанров древнерусской письменности.

В таких же широких перспективах русская классическая эпопея была связана и с мощной стихией русского народного героического эпоса, на что нам уже приходилось указывать при анализе отдельных поэм. Если своеобразие русского классицизма состоит в более крепких, чем на Западе, связях его с фольклором, то это должно было сказаться не только в лирике (песня), но и в эпосе. Конечно, и западноевропейская эпопея, особенно ренес-

сансная, в той или иной мере опиралась на народную эпическую поэзию. Отзвуки народной рыцарской поэмы в «Освобожденном Иерусалиме» известны. Дюшен указал, что Демаре де Сен-Сорлен в своем «Хлодвиге» вводит чудеса, почерпнутые из *chansons de geste*¹. С другой стороны, большой последовательности в обращении к народной поэзии мы не найдем и у русских классицистов. Сознательная ориентация на фольклор — новшество предромантиков и романтиков. Однако народнопоэтическое творчество питало разнообразные жанры русского классицизма, в том числе и эпопею, в гораздо большей степени, чем это было на Западе, для чего существовали необходимые историко-литературные и социально-бытовые условия. В эпоху господства классицизма в русской литературе фольклор жил весьма интенсивной жизнью, значительно более интенсивной, чем в соответствующую эпоху на Западе. Народнопоэтическое творчество было в известном смысле той литературной средой, в которой происходило развитие русского классицизма. Этому способствовали бытовые условия русской жизни крепостнической эпохи, сближавшие литераторов-помещиков с крепостными — хранителями и творцами народной поэзии. И вот первый же батальный образ в превоиде Ломоносова:

Скрывает небо конский пар —

восходит к устойчивому былинному мотиву о такой многочисленности татарского войска, что из-за конского пара не было видно света белого. Наименование в оде Ломоносова врагов татарами свидетельствует в пользу предположения о былинном источнике образа.

Линии связи классической эпопеи с устной поэзией столь же разнообразны, как и ее отношения к книжной традиции.

Еще Ф. И. Буслаев справедливо отметил «историко-героический характер русского безыскусственного эпоса»². Это наблюдение было подтверждено многочисленными исследованиями русских фольклористов. В одной из новейших работ читаем: «Ведущий вид устного творче-

¹ См. J. Duchesne. Histoire des poèmes épiques français du XVII-e siècle, Paris, 1870, стр. 109.

² Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, СПб., 1861, стр. 61.

ства в XI—XII веке — исторический эпос. Исторический эпос сплачивал народные силы для выполнения широких внешнеполитических задач, развивал народное патриотическое самосознание. Элементы этого, повидимому, обширного и высоко развитого эпоса дошли до нас в древнейшей русской летописи и в позднейших записях XVII—XX веков. Формы этого исторического эпоса были очень разнообразны»¹. Историческую основу сохранил и русский былевой эпос при всей его «эпической идеализации». Следовательно, не только со старорусской письменностью, но и с устной поэзией созвучен общий тон русской эпопеи.

Многие герои эпических поэм были и героями фольклора. Знаменательно, что Херасков для своих эпопей избрал крупнейшего героя русских исторических песен (Иван Грозный) и центральную фигуру былевого эпоса (кн. Владимир). Если не прямая связь, то перекличка с национальной эпической традицией здесь несомненна. В народную историческую песню вошли и такие герои эпической поэмы, как Петр I, Суворов, Кутузов и др.

Народная поэзия служила для эпических поэтов источником тех или иных описательно-повествовательных мотивов и поэтических образов. Так, часто применяемый в русской эпопее поэтический мотив сочувственных откликов природы на происходящие события коренится в соответствующем народнопоэтическом мотиве, нашедшем, как известно, последовательное применение в «Слове о полку Игореве». В эпопеях русских поэтов нередко встречается образ коня, ноздри которого пышут пламенем и дымом. Такой образ мы находим и у Тассо. Но русским эпикам не было необходимости «заимствовать» его у итальянского поэта, так как подобный образ широко распространен в русском фольклоре². Из того же источника идет гиперболический образ, примененный Петровым в его небольшой поэме: «Под конскими земля копытами дрожит». Тем более несомненно национальное происхож-

¹ Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы, АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 34.

² См., например, в сказке «Буря-богатырь Иван коровий сын»: «Конь бежит, только земля дрожит... из ушей и ноздрей дым валит». Народные русские сказки А. Н. Афанасьева под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова, т. I, «Асадемия», 1936, стр. 295.

дение такого популярного в русском классицизме образа, как образ Перуна-молнии¹, который никак не мог восходить к античным или западным эпосам, а возник на почве поэтической традиции, связанной с русской мифологией (ср. «ветри, Стрибожи внуци» в «Слове о полку Игореве»). «Перун» для обозначения молнии встречаем уже в первой эпической поэме — «Петриде» Кантемира:

. якоже Всецаря перун грозно смелый,
С одного ишед края, все мира пределы
Внезапно светом, звуком, страхом наполняет...²

При анализе отдельных поэм мы отмечали, наконец, случаи стилистического использования поэтами-классицистами русской народной поэзии, например, системы постоянных эпитетов.

Если героические жанры художественной литературы в той или иной мере всегда питаются соками народно-поэтической героики, — такова одна из важнейших идей эстетики А. М. Горького, — то и русская героическая эпопея эпохи классицизма, ориентированная в своем жанровом каноне на античный эпос, впитывала в себя и элементы национально-русской эпической поэзии.

Эта творческая практика русских классицистов не должна нас удивлять, если мы примем во внимание их теоретические представления о народном творчестве.

Еще в эпоху расцвета русского классицизма у наших теоретиков зарождается идея народной поэзии. Она далеко не сразу получает то содержание, которое вложит в нее предромантизм. Однако с нею связывается представление о поэзии, являющейся порождением человеческой природы и существующей до правил, до теории, представление о существовании поэзии у каждого народа, а не только у древних греков и римлян или у новых европейских народов, признававших единый классический идеал искусства, представление о художественной ценности русской народной поэзии*. На этой почве возникает вопрос о связи поэзии образованных классов и простого народа,

¹ Ср., например, «Перунов брошенных на турков огонь летел» (Завалишин); «Сверкнул перун из темных недр» (Шихматов), «Перуны галлов блещут» (Грузинцов) и др.

² Тот же образ мы находим во 2-й сатире Кантемира — на этот раз в отрицательном сравнении, дающем образу фольклорный контекст.

литературы и фольклора. Идея связи этих двух сфер художественного творчества имеет свою историю. Народная поэзия постепенно завоевывает права не только на внимание, но и на включение в литературу. Само это включение протекает как сложный и противоречивый процесс.

Некоторые данные, относящиеся сюда, нам приходилось указывать выше при изложении поэтики классической эпопеи. Так, уже в «Новом и кратком способе...» Тредиаковского, то есть на заре русского классицизма, есть упоминание об «особливой поэзии», свойственной «нашему простому народу». Тредиаковский — напомним — признавал эту поэзию «весьма долгою и краткою слогов мерной», что сказалося в его утверждении народных корней новой системы стихосложения, и отмечал выразительность постоянных эпитетов, здесь употребляемых, что побудило его рекомендовать их использование в «не важных и шутошных» по своему содержанию произведениях литературы¹. В более поздних работах, о которых также упоминалось выше, Тредиаковский подробнее говорит о «простонародных, молодецких и других содержаниях, песнях», как об особом типе поэзии, возникшем в силу естественных условий и сохранившем черты глубокой древности. Смутные мысли о связях между эпической поэмой и народной поэзией мелькают у него и как у автора «Предъизъяснения об ироической пииме». Следовательно, у Тредиаковского мы находим не только внимание к народной поэзии, но и признание ее художественного значения, хотя ученому-плебею и приходилось извиняться за свой «подлый» материал перед аристократическим читателем. Исходя из эстетического кодекса своей эпохи, Тредиаковский признавал народные песни низшим родом поэзии, но ищущая мысль ученого вступала в противоречие с принятыми эстетическими нормами и приближалась к пониманию значения народной поэзии для литературы. В «Новом и кратком способе...» Тредиаковский употребляет понятие п е с н и как жанровой категории, имея в виду, очевидно, наметившийся еще в петровскую эпоху литературный жанр, образцы которого мы находим и в его собственном творчестве.

¹ Тредиаковский. Стихотворения, «Советский писатель», стр. 347.

В 1740 году, то есть еще до основных теоретических манифестов русского классицизма, в нашей печати появляется понятие *барда* как народного певца и даются сведения о древнейшей героической поэзии народов, стоявших вне сферы классической древности. Речь идет об упоминавшейся выше статье Штелина «О бардах, или первых стихотворцах у древних немцев», напечатанной в «Примечаниях на ведомости». Развиваемые здесь взгляды находили отзвук в теоретических воззрениях наших классицистов XVIII века, отрицательное отношение которых к народной поэзии буржуазным литературоведением преувеличивалось. Автор статьи «О бардах», набрасывая картину древнего кельтско-германского общественного быта, воссоздает соответствующий этому быту мир героической поэзии. Барды, владевшие не только искусством поэзии и музыки, но и начатками науки, права, морали, становились советниками князей, ходили вместе с армиями на войну, «в жесточайших баталиях простых солдат мудрым своим увещанием к храброму сопротивлению возбуждали», а после победы в стихах и песнях прославляли героев. Стремление сохранить память о «славных делах» автор приписывает «всем великим и знатым народам»¹.

Нам уже приходилось выше отмечать следы знакомства Ломоносова с русской народной песней, интереса к ее ритму и стилю, внимания к древнерусской мифологии, которую он стремился понять по аналогии с мифологическими представлениями античности. Известна попытка Ломоносова собирать русские пословицы. В «Риторике» он приводит их в качестве примера краткой и ритмически оформленной аллегории².

В принадлежащей Г. Н. Теплову статье «Рассуждение о начале стихотворства», анонимно напечатанной в «Ежемесячных сочинениях» за 1755 год³, проводится мысль о существовании «безрегульного», то есть не подчиненного еще определенным правилам, стихотворства, возникающего от «природного» красноречия, которое

¹ «Примечаний на ведомости», ч. 1 и 2 (1740), стр. 5—6, 8.

² «И всяк спляшет, да не так как скоморох» и др. «Риторика», § 192.

³ О принадлежности статьи Г. Н. Теплову см. в книге: П. Н. Беркова. Ломоносов и литературная полемика его времени, 1750—1765, М.—Л., 1936, стр. 170.

обнаруживается «во всяком веке и народе», «сколь долго свет стоит»¹. Такой безыскусственной поэзией автор признает и русское народное творчество: «То самое мы видим у нас в простом народе, что люди неведающие никаких правил стихотворческих, да и про то незнающие, что есть на свете между науками особливое искусство, называемое стихотворство, поют истории царей, бояр или молодцов, по их наречию, удалых. И хотя весьма просто, однакож преклоняют сердца иногда к слушанию»². Постепенно развиваясь, безыскусственная поэзия со временем «разумными людьми» была «приведена в правила и законы». Идея генетической связи между двумя стадиями развития поэзии приводит автора к мысли о происхождении развитых жанров, в частности — героической поэмы, из стихотворений безыскусственной поры. Эта идея была одной из теоретических предпосылок для возникновения позднейшего замысла «русской эпопеи». Аналогичную мысль мы найдем и у Тредиаковского.

В развитии интересующих нас идей важнейшее место принадлежит упоминавшейся выше статье Сумарокова «О стихотворстве камчадалов» (1759). Высказывая мысль, антагонистичную всей системе классицизма и свидетельствующую о внимании поэта-классициста к народному творчеству, Сумароков формулирует положение, логически ведущее к признанию превосходства «природной» поэзии народа над «искусственной» поэзией подражателей Гомера, Софокла, Вергилия, Овидия. Сумароков и сам делает этот логический вывод, приводя образец народной песни в доказательство бесспорных преимуществ природного выражения чувства. Отсюда — и призыв к писателям: «Останемся лутче в границах природы и разума, и в мысли таковой, что человеку человечества превзойти неудобно»³. Идея, высказанная Сумароковым, — одно из тех зерен, из которых позднее прорастает русский предромантизм, а его только что процитированный призыв к писателям — подготовка почвы для сближения литературы с фольклором. Принципиально важным является тот факт, что Сумароков в свой теоретический кодекс вклю-

¹ «Ежемесячные сочинения», 1755, июль, стр. 4—5.

² Там же, стр. 12.

³ «Трудолюбивая пчела», 1759, январь, стр. 64.

чил определение жанра, уходящего своими корнями в народную поэзию, — *песни*, которой автор «Епистолы о стихотворстве» посвящает целую страницу (почти столько же, сколько оде и эпопее вместе взятым). В качестве важнейших требований к песне Сумароков выдвигает, с одной стороны, подлинность и определяющую роль эмоции («имеет сердце власть»), с другой — приятность, простоту и ясность слога. Еще важнее следующее: предлагая поэту в песне вместо «Прости, *моя Венера*» пользоваться народным выражением «Прости теперь, *мой свет!*» — Сумароков тем самым от образов классической мифологии переносит внимание к поэтической образности родного фольклора. И здесь он открывает путь к сближению литературы и народной поэзии.

Упомянем, далее, Домашнева, который, как мы видели, и в теории эпопеи и в общей концепции был достаточно правоверным классицистом и который, однако, в изложении истории русского стихотворства отвел место «старинным русским песням», свидетельствующим, что «естество само у всех народов было предводителем в стихотворстве»¹. Включение русской народной поэзии в исторический обзор тем более знаменательно, что историю западных литератур Домашнев по всем странам начинает с эпохи Возрождения (не употребляя, разумеется, этого более позднего термина). Народные песни, знакомые русскому теоретику-классицисту в их живой традиции, нарушали замкнутость его классической схемы, исключавшей искусство средневековья и народную поэзию. Выходом за рамки классицизма у Домашнева явилось и включение в обзор таких «стихотворств», как армянское, индийское, арабское, китайское. Правда, автор ставит эти литературы ниже европейских, но, ссылаясь на песни караيبов и «диких народов», поселившихся у Балтийского моря, он утверждает, что «стихотворство людям более свойственно, нежели как многие думают»².

На этой теоретической основе и вырастали попытки в обход классицистской доктрины ввести в эпическую поэму элементы народной поэзии.

Приведенные выше сопоставления русской классической эпопеи с древнерусской письменностью и устным на-

¹ «Материалы для истории русской литературы». Издание П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. 190.

² Там же, стр. 195.

родным творчеством являются здесь, как было сказано, только иллюстрациями, которые не могут заменить исследования большой и специальной проблемы о связи возникшего в рамках русского классицизма жанра поэмы с предшествующим развитием русской письменной и устной словесности. Однако постановка этой проблемы вполне закономерна. Если эпическая поэма, как и многие другие жанры классицизма, не имеет прямой генетической связи с функционально-родственными ей жанрами древнерусской литературы и фольклора, если здесь, как и во всем культурном перевороте, происшедшем у нас в первые десятилетия XVIII века, наблюдается «скачок» в процессе развития, то этот «скачок» был, с одной стороны, подготовлен процессом эволюционного развития, а с другой — новое качество, возникшее в результате резкого сдвига, включило в свой состав и элементы предшествующего этапа развития. В свете этой методологической установки и должно быть определено место классической эпопеи в русской литературе.

4

Из всех многочисленных русских эпиков признание в качестве эпического поэта получил один только Херасков, к которому иногда присоединяли Ломоносова, стоявшего во главе русских лириков в эпохи классицизма. «Россияда» называлась в качестве единственной образцовой эпопеи в русской литературе. И действительно, кроме этой поэмы Хераскова и ломоносовского «Петра Великого» (с учетом незаконченности этого произведения), у нас не было создано эпопеи, которая могла бы стать в уровень с лучшими созданиями нашей литературы XVIII века других жанров. Но так в сущности обстояло дело и в западноевропейской литературе. Из огромного количества эпических поэм, написанных в течение XVI—XIX веков, волны литературного моря вынесли на поверхность несколько отдельных произведений, по одному в каждой национальной литературе. Остальное так же потонуло в этом море, как поэмы наших третьестепенных стихотворцев. Западноевропейские Шаплены не были счастливее наших Шихматовых.

Но было бы нарушением исторической перспективы говорить о «неудаче» русской классической эпопеи. Если литература русского классицизма имеет свое художествен-

ное значение — а это несомненно так, — то свое художественное значение имеет и классическая эпопея, вышедшая из-под пера таких поэтов, как Ломоносов и Херасков. Высокая оценка «Россияды», засвидетельствованная многочисленными прозаическими и стихотворными откликами на эту русскую эпопею¹, была не только данью трудолюбию ее автора, но и выражением непосредственного восприятия. Одним из первых «творцом бессмертной Россияды» назвал Хераскова под свежим впечатлением только что вышедшей поэмы Державин («Ключ»). Тот же эпитет применил к «Россияде» М. Н. Муравьев, литератор нового направления («К музе»). Карамзин полагал, что «Россияда» и «Владимир» должны были творца своего сделать незабвенным в истории российской поэзии². Мих. Дмитриев вспоминает: «Когда Херасков написал Россияду, несколько петербургских литераторов и любителей литературы собирались несколько вечеров сряду у Н. И. Новикова, чтобы обдумать и написать разбор поэмы; но не могли: тогда еще было не по силам обнять столь большое произведение поэзии! Оставалось одно безотчетное удивление и похвала восторга!»³. В заседании «Общества любителей российской словесности» 28 октября 1811 года были прочитаны стихи «Похвала Хераскову», присланные «от неизвестной особы» с сопроводительным письмом, в котором автор выражал свое благоговение к памяти «бессмертного песнопевца» и просил «громогласно прочесть» посылаемое стихотворение, написанное еще в 1799 году⁴. Известно свидетельство И. С. Тургенева о том сильном впечатлении, которое и значительно позднее производила «Россияда» на читателя из демократической среды⁵. Не умножая ссылок, отметим, что и Белинский признавал имя Хераскова с исторической точки зрения замечательным и почтенным⁶.

¹ См., например, «Иппокрена», 1799, ч. I, стр. 135—142; «Друг просвещения», 1805, ч. II, № 4, стр. 33; ч. IV, № 12, стр. 193; «Русский вестник», 1808, № 3, стр. 372; 1808, № 7, стр. 94.

² «Московский журнал», 1791, ч. III, кн. I, стр. 49.

³ Мих. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти, 2-е изд., М., 1869, стр. 31—32.

⁴ Труды Общ. люб. рос. слов., ч. IV, Летописи Общества, год I, М., 1812, стр. 47.

⁵ См. рассказ «Пунин и Бабурин», в котором художественно отражены Тургеневым воспоминания о Ф. И. Лобанове.

⁶ См. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 652.

Удар по «Россияде» как образцовой русской эпопее был нанесен только в канун боевых выступлений русских романтиков. Это были упоминавшиеся статьи Мерзлякова и Строева (1815). Если первый, применяя к «Россияде» мерку классической эпопеи, находит у Хераскова и сильные и слабые стороны, то второй, исходя из новых эстетических требований, признает поэму в целом «недостойной тех громких похвал, коими ее до сих пор осыпали»¹. Действие этих критических выступлений сказалось очень быстро. Показателен следующий факт. За три года до появления статей Мерзлякова и Строева М. Победоносцев в «Обществе любителей российской словесности» произнес речь на тему о заслугах Хераскова в отечественной словесности с подробным разбором «Россияды», которую оратор назвал «важнейшим, превосходнейшим» из творений «российского Гомера»². Переиздавая в 1819 году свою речь, Победоносцев опускает эпитет «превосходнейшим» и снижает некоторые другие оценочные выражения первой редакции³.

Оценку «Россияды», данную Мерзляковым, поддержал Кюхельбекер. Признавая необходимость критического отношения к литературе XVIII века, критик-романтик пишет: «...г. Мерзляков доказал первый, что Херасков, впрочем весьма почтенный писатель, очень далек от того, чтобы быть вторым Гомером»⁴. Позднее Белинский назвал статью Мерзлякова «смелой не по времени», хотя и «нерешительной», а статью Строева «самою умною, живою, юношески смелою и благородною» в журнале⁵.

¹ М. П. Строев. О Россияде, поэме г. Хераскова (Письмо к девице Д.). «Современный наблюдатель российской словесности», 1815, ч. I, стр. 82.

² «Труды Общества любителей российской словесности», ч. I, М., 1812, стр. 120.

³ «Новый Пантеон отечественной и иностранной словесности», М., 1819, ч. I, стр. 117 — 147.

⁴ «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности», «Вестник Европы», 1817, ч. XCV, № 17 и 18, стр. 155. Статья Кюхельбекера была переведена из петербургской газеты «Le Conservateur impartial», 1817, № 77. Принадлежность статьи Кюхельбекеру документируется его дневниковой записью. См. «Дневник В. К. Кюхельбекера». «Прибой», 1929, стр. 79. Ср. там же, стр. 129, критическое суждение Кюхельбекера о поэме Хераскова.

⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VII, стр. 262.

В десятые годы определяется критическое отношение к «Россияде» в среде арзамасцев. Находя в «Россияде» отдельные места, «достойные эпопеи» и напоминающие «замашку Тассо», не отказывая Хераскову в поэтическом даровании («...в этих растянутых членах узнаешь поэта»), Батюшков, однако, об образцовой русской эпопее в целом отзывается весьма критически: «Впрочем — замечу про себя — я не знаю скучнее и холоднее поэмы. Она вяла, утомительна, в слогe виден и недостаток мыслей, чувств, и везде какая-то дрожь. А план... стыдно и говорить о нем!»¹. То же общее впечатление от «Россияды» Батюшков выразил в известной формуле о Хераскове как «водяном Гомере»². Жуковский критически относится к поэмам Хераскова. Упомянув вслед за «Россиядой» и «Владимиром» прозаические поэмы Хераскова, Жуковский называет их такими же слабыми, как и его произведения в стихах, и добавляет: «В свое время он почитался российским Гомером; теперь он забыт»³. В общей характеристике периода литературы «от Ломоносова до Карамзина» Жуковский подтверждает эту оценку: «...видели Илиаду в слабой поэме Хераскова»⁴. Вяземский находил пейзажи «Россияды» холодными и вялыми. Вкладывая в название Зимнего дворца символическое значение («все в нем холодно, как в царстве зимы»), Вяземский, в письме к А. И. Тургеневу от августа 1819 года, иллюстрирует свою мысль литературным сравнением: «...все в нем вяло, как описание царства зимы Херасковым»⁵. В одном из следующих писем к тому же адресату Вяземский ставит в связь недостатки пейзажной живописи в «Россияде» с отсутствием у Хераскова народности. Вспоминая о херасковском пейзаже в связи со своей поэмой «Первый снег», Вяземский пишет: «Я перечитывал царство зимы «Рос-

¹ Письмо к Гнедичу от 7 ноября 1811 г. К. Н. Батюшков. Соч., т. III, СПб., 1886, стр. 150.

² К. Н. Батюшков. Соч., «Academia», 1934, стр. 399.

³ В. А. Жуковский. Неизданный конспект по истории русской литературы. Подготовка текста, предисловие и примечания Л. Б. Модзалевского. «Труды отдела новой русской литературы». Академия наук СССР. Институт литературы (Пушкинский дом), I, М.—Л., 1948, стр. 305. Подлинник по-французски. Цитирую по переводу Л. Б. Модзалевского.

⁴ Там же, стр. 307.

⁵ «Остафьевский Архив князей Вяземских», I, СПб., 1899, стр. 299.

сияды». Херасков, как ультрароялисты, *qui sont plus royalistes que le roi*, холоднее зимы и умел ее заморозить». Противопоставляя пейзажу «Россияды» картины «Первого снега», Вяземский так определяет то новое, что он внес в описание природы: «Тут есть русская краска, чего ни в каких почти стихах наших нет». Ниже Вяземский предлагает для обозначения этой особенности художественного творчества ввести термин *народность*¹. Несколько позднее, в известном предисловии к «Бахчисарайскому фонтану», Вяземский распространил отрицание народности пейзажа «Россияды» на всю поэму, за исключением национальных имен ее героев. «Что есть народного в «Петриаде» и «Россиаде», кроме имен?»² — вопрошает Вяземский. Для романтика это был риторический вопрос, заключающий в себе и готовый ответ: ничего народного, кроме имен. Отсутствие народности в эпической поэме, которая претендовала на национальное значение, — таков основной порок классической эпопеи в представлении поэтов нового литературного направления. Это было тяжкое для эпического поэта обвинение, хотя оговорка, сделанная Вяземским («кроме имен»), имеет немаловажное значение.

Критическое отношение арзамасцев к эпопее старого типа не мешало, однако, им отдавать должное и достоинству высокого жанра и таланту поэта. Так, приведенное выше резкое суждение Батюшкова о «Россиаде» предвзвешено оговоркой: «...замечу про себя». Личный вкус автора романтических элегий, дружеских посланий, антологических миниатюр не принимал тяжеловесной эпопеи. Но, становясь на объективную точку зрения, Батюшков находил в «Россиаде» места, «достойные эпопеи», и, досадуя на растянутость изложения, считал, тем не менее, возможным признать Хераскова поэтом.

Положительная оценка русской образцовой эпопеи классицизма была для своего времени вполне оправдана. «Россияда» явилась законченным воплощением нового

¹ «Остафьевский Архив князей Вяземских», I, СПб., 1899, стр. 357, 368, 376.

² «Вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану». Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова». П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., СПб., 1878 — 1886, т. I, стр. 169. С замечанием Вяземского согласился Пушкин (в наброске статьи о народности литературы).

жанра поэмы, создание которого имело большое значение для истории русской литературы. Возникший в рамках дворянского классицизма, этот жанр вместе со всем взрастившим его литературным направлением несет на себе печать классовой ограниченности. Но если русский классицизм явился в свое время прогрессивным литературным течением, если он имел положительное значение для развития русской литературы, то этот вывод, как показывает конкретный анализ материала, должен быть распространен и на классическую эпопею. Если введение в русскую литературу XVIII века поэтических жанров, сложившихся в других, ранее развившихся литературах, было обогачением нашей отечественной поэзии, то обогащением ее было и создание жанра эпической поэмы. Если при этом в силу определенных социально-исторических условий в той или иной мере — иногда довольно значительной — «классическим» началом затемнялось, ослаблялось начало национальное, то это не могло не сказаться и на эпопее. Но если передовой характер русского классицизма, стремление его деятелей, и прежде всего — Ломоносова, использовать мировое культурное наследство для развития национальной русской культуры и литературы создавали почву для утверждения в новом искусстве национально-народных традиций, то эти традиции не могли оказаться чуждыми и русской классической эпопее.

Всем этим определяется значение данного жанра в истории русской литературы.

Классическая эпопея явилась новым типом стихотворного повествования и тем самым открыла длительную и сложную, продолжающуюся и по сей день, историю поэмы в новой русской литературе. При всей невыработанности повествовательных приемов, при всей неопытности поэтов в построении сюжета, при всем засилье в поэме одического и дидактического элементов русская эпопея как внутренняя форма, как жанровая категория была не чем иным, как поэмой. Усилия Ломоносова создать эпические формы повествования и стиля были в той или иной мере поддержаны и продолжены его преемниками.

Не меньшее историко-литературное значение имел и самый тип поэмы, представленный эпопеей. Это была героическая поэма. В меру социально-исторических и художественных возможностей русская эпопея осуществила один из самых трудных и ответственных литературных

жанров. Если эпопея является началом истории русской поэмы, то тем больше прав у нее на исходное место в истории героической поэмы, развитие которой волнообразно и с большими трансформациями продолжается в русской литературе и после падения эпопеи.

Большое значение имела классическая эпопея и для судеб исторической поэмы. Сколь бы ни была ограничена историчность классической эпопеи, ее установка на «историзм» была не только чревата дальнейшим развитием, как это сказалось в эпоху романтизма, но и вела к взрыву классицизма изнутри. Историческая тематика находилась в противоречии с художественными принципами классицизма, лишённого стремления к исторически-локальному колориту. Трагедия с ее уклоном к общепсихологической трактовке событий и характеров — с одной стороны, и с ее законами единства места и времени — с другой легче уживалась с пространственно-временной абстрактностью классицизма. Поэма, посвященная событию отечественной истории в его конкретной национально-исторической значимости и не стесненная правилами о единстве места и времени, вступала в противоречие с поэтикой классицизма и становилась, пусть непосредственно и даже неосознанно, на путь исторической и локальной конкретности. Именно в этом и состояла художественная функция описательно-повествовательных компонентов в эпопее.

Заслуги эпопеи в истории русской поэмы скромны, и поэме в дальнейшем предстояли огромные трудности. Но классическая эпопея в какой-то мере подготавливала будущих поэтов к преодолению этих трудностей. Без «Петра Великого» и «Россияды» не было бы и «Полтавы» — в таких конкретных образцах можно представить историко-литературное значение эпической поэмы эпохи классицизма. Это сопоставление не означает, конечно, ни сближения пушкинской реалистической поэмы с классической эпопеей в жанровом отношении, ни признания здесь непосредственного преемства. Этим сопоставлением мы утверждаем только значение жанра классической эпопеи как первого этапа в развитии русской исторической поэмы, которая позднее в новых общественно-исторических и литературных условиях, представлена «Полтавой» Пушкина.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



РОМАНТИЧЕСКАЯ
ЭПОПЕЯ





ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

1

«Россияда» Хераскова была последним значительным произведением русского классицизма. 1770—1790-е годы представляют картину распада этого литературного направления и возникновения новых литературных течений. Хотя после Хераскова классическая эпопея продолжает существовать еще в течение ряда десятилетий, однако она отходит на задний план, уступая место новым жанрам эпической поэзии.

Новые формы поэмы в своем генезисе и характере тесно связаны с идейно-художественными особенностями новых литературных течений и вместе с ними объясняются социально-историческим процессом в России конца XVIII — начала XIX века.

Социально-экономическое развитие России в последнюю треть XVIII века привело к деградации феодально-крепостнической системы и к усилению капиталистических элементов в хозяйственной жизни страны.

Крепостническая эксплуатация крестьян помещиками усиливается, что вызывает резкое обострение основного противоречия крепостнического общества — противоречия между земледельцами и землевладельцами. На усилившийся гнет крестьянство отвечает многочисленными волнениями. Высшего подъема народное освободительное движение этой эпохи достигает в крестьянской войне 1773—1775 годов под предводительством Пугачева.

В тот же период, начиная с шестидесятых годов, наблюдается рост недворянских, «третьесословных» элементов в хозяйственной и культурной жизни страны.

Одной из особенностей русского исторического процесса является, как известно, тот факт, что русская буржуазия не стала революционным классом и не возглавила широкого антифеодального движения в России. Верхушечные слои русского «третьего сословия» смыкаются с дворянством, добиваясь осуществления своих классовых интересов в условиях самодержавно-крепостнического государства. Нижние слои этого сословия в той или иной мере идут на сближение с народными массами, становясь на антикрепостнические позиции. Социальной базой освободительного движения в России вплоть до того исторического момента, когда у нас сложился единственный до конца революционный класс — пролетариат, — было крестьянство.

Помещичий класс, добившийся «Указа о вольности дворянства», все больше и больше обнаруживает свою эксплуататорскую сущность. Передовое дворянство, выступавшее ранее против самодержавной деспотии и крепостнического рабства, теперь, под влиянием обострения классовой борьбы и особенно крестьянского восстания, возглавленного Пугачевым, раскалывается. Одни в страхе перед призраком крестьянской революции делают резкий поворот назад, видя спасение в безоговорочной поддержке реакционной политики правительства. Таким, например, оказался Богданович, связанный ранее с оппозиционными кругами дворянства. Другие находят в себе смелость идти дальше по пути оппозиции господствующей правительственной клике и начинают борьбу против крепостничества и самодержавия, отражая в той или иной мере народное движение. Новиков, Фонвизин, молодой Крымов и, наконец, Радищев — крупнейшие деятели последней трети XVIII века, ставшие на передовые — радикальные и революционные — позиции в общественно-идеологической борьбе.

Эта идейно-политическая борьба порождает большое литературное движение, которое в целом было направлено против дворянского классицизма, утратившего теперь, в эпоху кризиса феодально-абсолютистского государства, свое былое значение. Однако сложность социальной базы нового литературного движения сказалась в том, что оно не было единым ни в своих идейных, ни в своих творческих принципах.

Советское литературоведение отчетливо показало две

основные линии в развитии литературы рассматриваемого периода.

Одна из них представлена именами Новикова, Фонвизина, Радищева. Это — русские просветители конца XVIII века, которые пошли гораздо дальше дворянского просветительства и в той или иной мере отразили народное освободительное движение. Наиболее полно и непосредственно с этим движением было идеологически связано творчество Радищева, революционного просветителя, признавшего необходимость крестьянского восстания для ликвидации крепостничества и самодержавия*.

Другое направление в развитии русской литературы конца XVIII — начала XIX века представлено дворянским сентиментализмом во главе с Карамзиным. Дворянские сентименталисты, несомненно, вступили в конфликт с реакционным большинством помещичьего класса. Такие явления русской литературы, как «Письма русского путешественника» или «Бедная Лиза» при всей ограниченности их «вольномыслия», имели в свое время прогрессивное значение. Но развитие событий обнаружило поверхностность дворянского либерализма, очень скоро сменившегося консервативной защитой абсолютной монархии и крепостного права. Позднейшая деятельность того же Карамзина весьма показательна в этом отношении.

Борьба идейно-политических тенденций в пределах нового, направленного против классицизма, литературного движения обусловила его творческую сложность и противоречивость. Название сентиментализма антиклассическое литературное движение получило не по признаку художественного метода. Скорее в этом наименовании отразилось, хотя бы частично, то новое отношение к действительности, то мировоззрение, которое возникло в борьбе новых общественных сил против феодализма и абсолютизма, против идеологии и поэтики классицизма. Это был протест против свойственной феодальному абсолютизму регламентации всех сфер жизни, против рационализма как основы философии и эстетики классицизма во имя человеческой личности, во имя чувства. В отношении художественных принципов новое литературное движение представляет картину формирования и борьбы романтических и реалистических тенденций. В этом смысле сюда применимо не только понятие предромантизма, которым иногда обозначается ряд связанных

с данным движением литературных явлений, но и наименование предромантизма, как раннего этапа развития русского реализма, который окончательно сложится лишь к тридцатым годам XIX века. Так, например, в «Острове Борнгольм» Карамзина ярко выступили творческие принципы грядущего романтизма, а «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева явилось крупнейшим достижением раннего русского реализма. С произведением Радищева в отношении художественных принципов могут быть сопоставлены и произведения ряда других авторов, оставшихся вне карамзинской «школы» сентиментализма: сатирические журналы Новикова, комедии, и особенно «Недоросль» Фонвизина, «Пригожая повариха», «Горькая участь» Чулкова, раннее творчество Крылова, то есть произведения, которые справедливо включают в предисторию русского критического реализма.

Таким образом, новое литературное движение, выступившее против классицизма, оказалось весьма сложным в социальном и в идейно-художественном отношении.

С новыми литературными течениями, как известно, связано развитие русской прозы. Карамзин и Радищев были прежде всего прозаиками. Жанры чувствительной повести и сентиментального путешествия получили широкое распространение в эту эпоху. Начинает формироваться русский реально-бытовой роман. Стихотворным родом, популярным у сентименталистов был не эпос, а лирика. Сентиментализм с его интересом к частной жизни и к интимным чувствам человека не создавал благоприятных условий для поэмы, жанра по преимуществу гражданско-героического. Характерно, что стихотворное повествование под пером писателей нового направления становится не поэмой, а повестью в стихах, стихотворным соответствием прозаическому рассказу. Таков приобретающий в эту эпоху широкую популярность жанр «сказки», над которым немало потрудился и видный поэт-сентименталист Дмитриев, давший «классический» образец этого жанра («Модная жена»). Однако «сказка» носила характер юмористически-бытовой новеллы и была далека от сентиментальной повести. Жанр сентиментальной поэмы не сложился в русской литературе. Запоздалые поэмы малоизвестного поэта А. Мещевского, который в 1816 году был сослан в Сибирь за какие-то, повидимому, военно-дисциплинарные провинности и которого Жуков-

ский, не раз писавший о нем своим корреспондентам, желал сделать «приемышем Арзамаса»¹, оказались стихотворными переложениями сентиментальных повестей. В 1817 году Мещевский выступил со стихотворной исторической повестью «Наталья, боярская дочь», представляющую пересказ одноименной повести Карамзина, с дополнениями из Жуковского². Так, например, скупое упоминание Карамзина о том, как девушки «играли в жмурки, прятались, хоронили золото, пели песни», превращается у Мещевского в бытовую картину по образцу «Светланы». В следующем году выходит вторая поэма Мещевского, дававшая на этот раз стихотворное переложение повести Жуковского «Марьяна роща»³. Помимо связи с прозаической новеллой, эта «повесть в стихах» имеет линии соприкосновения и с романтической балладой, что выразилось, в частности, в балладном амфибрахии, которым она написана.

Однако в новом литературном движении наметилась одна тенденция, оказавшаяся благоприятной и для поэмы. Это — стремление литературы к народности. В содержании этого понятия (не сразу закрепленного соответствующим термином), отражавшего в своем историческом развитии борьбу различных идейно-политических тенденций, с самого начала были объединены две идеи, два принципа, органически между собой связанные. Это — идея национального своеобразия литературы, с одной стороны, и ее демократизации — с другой. Принципиальная связь этих тенденций ясна: национально своеобразной может быть только та литература, которая выражает сознание широких демократических масс, интересы и чаяния трудящихся классов, ибо народ есть творец истории и культуры. Но понимание этой связи в истории русской литературы и общественной мысли складывалось постепенно,

¹ «Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу», М., 1895, стр. 169, 171, 189. Новые материалы о Мещевском см. в «Литературном наследстве», т. 60.

² А. М., Наталья, боярская дочь, М., 1817. Отрывок был напечатан в «Сыне отечества», 1817, № 52.

³ А. М., Марьяна роща. Повесть в стихах. Санктпетербург. В Морской типографии. 1818 год. Поэма осталась неизвестной автору специальной работы о Мещевском, недоумевающему, почему поэма, присланная Жуковскому, «не была напечатана». Ф. Шиллинский. А. Мещевский (Забывтый ссыльный поэт). «Искусство», Гос. Акад. худож. наук, 1927, кн. II — III, стр. 178.

в борьбе различных идейных течений и определялось развитием освободительного движения в России, общественно-политическим содержанием классовой борьбы в каждую историческую эпоху. Так было и в конце XVIII — начале XIX века.

Постановка проблемы народности литературы, явившаяся одним из важнейших достижений нового литературного движения, была вызвана в конечном счете тем народным движением, которым был обусловлен общий поворот в литературе эпохи. Своими выступлениями и особенно напугавшей дворян «пугачевщиной» народ заявил о себе как об активной социальной силе. В сознании передовых людей укрепляется мысль о необходимости ликвидировать крепостное право. Исторические судьбы народа, его миропонимание, его культура, его искусство властно приковывают к себе внимание передовых деятелей русской литературы и общественной мысли. Перед ними возникает вопрос об отношении культуры и литературы, создаваемой дворянством, к творчеству народных масс. Задача строительства русской национальной культуры, которую решали лучшие представители русского классицизма, ставится теперь с новой силой и остротой. Белинский глубоко понял и раскрыл значение проблемы народности для развития русской литературы и ее связь с принципами художественного реализма. Литература наша, писал он, «постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы»¹.

Если стремление к народности литературы — в смысле ее демократизации — было в конечном счете связано с ростом народного освободительного движения, то поиски народности как национальной самостоятельности и национального своеобразия литературы явились выражением процесса складывания русской народности в великую русскую нацию. Быстро растущее национальное самосознание требовало создания национально-независимого, национально-своеобразного искусства.

Стремление к народности литературы нашло отражение в обеих линиях русской литературы: и в дворянском

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч., т. III, 1948, стр. 781.

сентиментализме и в русском просветительстве конца XVIII века. Но существенное различие этих линий, обусловленное различием их социальной базы и идейно-политического содержания, не могло не отразиться как на понимании, так и на творческом воплощении принципа народности литературы. Радищев, выразитель революционного протеста крестьянских масс, дал наиболее глубокое для своего времени понимание и художественное воплощение принципа народности литературы. Иное было в дворянском сентиментализме. Разрыв его представителей с реакционным большинством помещичьего класса был нерешительным и непоследовательным. Отказаться от принципа сословной иерархии, перейти на демократические позиции, стать выразителями народных чаяний дворянские сентименталисты не могли. Они оставались либеральными дворянами, которые не шли дальше сентиментального сочувствия «бедным Лизам», дальше признания морального равенства крестьянина и помещика. Но это было недостаточной общественной и идейной основой для достижения народности литературы. Дворянским сентименталистам оставалось чуждо демократическое содержание народности. В лучшем случае они подходили к пониманию и художественному освоению — в неизбежных границах — народности как национального своеобразия литературы.

Поиски народности литературы направляются по разным путям. Отчетливо обозначается стремление отразить в литературе — в сатире, в комедии и комической опере, в романе и повести, в стихотворном повествовании — современную действительность, современный быт. Выдвинутая историческим развитием России задача ликвидации крепостничества побуждает литературу обратиться к крестьянской проблеме. Тема народа в той или иной постановке и трактовке звучит во многих произведениях эпохи (Лукин, Чулков, Фонвизин, молодой Крылов и др.). Она становится основной для Радищева, в творчестве которого во всеуслышание раздался скорбный и гневный голос русского закрепощенного крестьянства.

На основе этого обогащения литературы элементами народности начинаются поиски национальных форм искусства. Это наблюдается и в области жанров (широкое распространение «русской песни» и «русской сказки»), и в области стихотворных форм («русский склад»), и

в области литературного языка (элементы народной речи в языке художественной литературы). Литературная практика находит теоретическое осмысление. Появляются литературные манифесты, призывающие к созданию национально-самобытной литературы, вроде близких по времени (1792) к первым выступлениям Радищева и Карамзина статей Плавильщикова, напечатанных в журнале Крылова «Зритель» («Нечто о врожденном свойстве душ российских» и «Театр»), в которых проводится мысль о высоких национальных свойствах русского народа («...имеет нечто врожденное российский народ; и сие нечто достойно почтения и прославления»), долженствующих послужить основой для самобытного искусства («мы имеем свои нравы, свое свойство, и следовательно должен быть свой вкус»).

Для новых требований, предъявленных к русской литературе, показательна речь, произнесенная в 1801 году на одном из собраний «Дружеского литературного общества» Андреем Тургеневым. Эта речь, хотя она и не была напечатана в свое время¹, ярко отражает настроения передовых литераторов той эпохи, к числу которых принадлежал и рано умерший Андрей Тургенев, возглавлявший прогрессивную часть «Дружеского литературного общества»². Эта речь особенно интересна потому, что из «Дружеского общества» вышла группа будущих арзамасцев (Жуковский, Воейков, Александр Тургенев), в среде которых позднее родился план «русской поэмы». Свою речь о русской литературе оратор начинает сомнением в праве употреблять это выражение, ибо оно не покрывает реального явления. «Есть литература французская, немецкая, аглинская, но есть ли русская?» — спрашивает Андрей Тургенев. Он обосновывает свое сомнение следующими доводами: «Читай аглинских поэтов — ты увидишь дух англичан; то же и с французскими и немецкими, по произведениям их можно судить о характере их наций, но что можешь ты узнать о русском народе: читая Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Карамзина, в одном только Державине найдешь очень малые

¹ См. А. Фомин. А. И. Тургенев и А. С. Кайсаров. «Русский библиофил», 1912, № 1, стр. 25 и сл.

² См. статью Ю. М. Лотмана «Из истории гражданской поэзии преддекабристского периода», «Литературное наследство», т. 60.

оттенки русского...». Подвергая критике драматургию классицизма за то, что она не стремилась «вникать в характер российского народа, в дух российской древности», А. Тургенев с грустью констатирует: «Мы... утратили всю оригинальность, всю силу (*énergie*) русского духа». Утратившей национальную самобытность литературе дворянского сословия А. Тургенев противопоставляет самобытное искусство народа: «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». Восхищаясь силой и выразительностью народных песен, А. Тургенев находил в них такие «красоты чувства», каких тщетно было бы искать в новейших подражательных произведениях литературы. Условием возникновения «истинно русской литературы» А. Тургенев считал обращение культурного общества к национальным началам и в обычаях, и в образе жизни, и в характере.

С этим стремлением литературы к народности ближайшим образом связаны судьбы русской поэмы конца XVIII — начала XIX века.

В русской литературе начинаются настойчивые и длительные попытки создать национальную форму для русской поэмы. Средством обновления эпической поэзии, придания ей национального своеобразия признается русское устное народное творчество. В поисках национальных героев, сюжетов, мотивов, стиля, ритма для эпической поэзии поэты обращаются к отечественному фольклору.

Естественно, что внесение в поэму народнопоэтических начал явилось выступлением против классической эпопеи. Это вполне соответствовало общей направленности всего литературного движения против классицизма. В отличие от комической поэмы, возникающей в рамках классицизма и только в дальнейшем своем развитии обнаруживающей иные художественные возможности, поэма, ориентирующаяся на народное творчество, с самого начала сформировалась вне классицистской системы. Не случайно теоретическая мысль именно к этому жанру позднее применила наименование романтической эпопеи. Обращение эпической поэзии к народным источникам диктовалось не только общим движением литературы в данном направлении, но и той неудовлетворенностью, которая в период кризиса классицизма была вызвана так

называемой «искусственностью» классической эпопеи. В широких литературных перспективах новый жанр поэмы являлся в какой-то мере возвратом поэмы как литературного вида к его народным истокам. Впрочем русская классическая эпопея — и это было одной из ее национальных особенностей — не чуждалась тех или иных элементов народной поэзии и тем самым облегчила для поэтов нового направления их обращение к фольклору *. Поэма в народном духе явилась одним из своеобразных выражений поисков народности в литературе и в свою очередь обогатила русскую литературу элементами народности. В попытках создать поэму в народном духе проявился тот «интерес к народному творчеству» и то «стремление внести его элементы в книжную художественную литературу и тем самым сблизить ее с фольклором», в которых Д. Д. Благой справедливо видит «одну из самых прогрессивных черт русской литературы последних десятилетий XVIII — начала XIX века» ¹.

2

С 1790-х до 1830-х годов вышло более тридцати произведений, которые могут быть отнесены к данному циклу. Некоторые из них остались незаконченными и появились в печати с тем или иным опозданием. Но свыше двадцати поэм были вполне закончены и напечатаны в свое время. Изменение общественно-политической и идейно-литературной обстановки в течение указанного пятидесятилетия отразилось, конечно, на трактовке и реализации замысла «русской поэмы», которая прошла довольно сложный путь развития.

Одним из первых свидетельств о начавшихся поисках новых путей в области поэмы явилась напечатанная в 1795 году первая песнь «богатырской сказки» Карамзина «Илья Муромец». В том же году была напечатана «Причудница» И. И. Дмитриева, представляющая собой переработку в духе русской народной сказки вольтеровской «La Béguenue». Одновременно с Карамзиным и Дмитриевым поэму в народном духе задумал и частично осуществил Н. А. Львов, однако в печать написанное им начало

¹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813 — 1826 гг.), М. — Л., 1950, стр. 201.

«Добрыни» попало уже позднее (1804). Глубоко своеобразную линию в области национальной эпической поэзии начинает А. Н. Радищев своими поэмами «Бова», «Песни петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» и «Песнь историческая». Они также остались незаконченными и были опубликованы только в 1807 году. Честь первого печатного выступления с законченными поэмами в народном стиле (если не считать «Причудницы» Дмитриева) принадлежит одному из сыновей автора «Путешествия из Петербурга в Москву», Н. А. Радищеву, «Богатырские повести в стихах» которого вышли в 1801 году («Альоша Попович» и «Чурила Пленкович»). Через два года (1803) появляется самая обширная из поэм этого типа — «Бахарияна» Хераскова, подготовленная до некоторой степени его сказочно-аллегорической поэмой «Пилигримы», вышедшей в один год с поэмами Карамзина и Дмитриева (1795). Через два года после «Бахарияны» посмертно печатается «Добромысл» Богдановича (1805), другого поэта старшего поколения, который когда-то своей «Душенькой» в известной мере способствовал возникновению нового жанра поэмы и теперь внес в него свой вклад.

Из поэтов молодого поколения начала века в разработке интересующего нас жанра, кроме Н. Радищева, приняли участие известный поэт-филолог А. Х. Востоков и малоизвестный литератор С. С. Андреев. Первый на протяжении ряда лет (1804—1812) напечатал три небольших поэмы легендарно-исторического содержания с тем или иным приближением к русскому стилю («Певислад и Зора», «Светлана и Мстислав», «Полим и Сияна»). Второй, ближе других примыкая в своей поэме «Левсил, руской богатырь» (1807) к Карамзину, включает первый период развития поэмы на фольклорном материале. Некоторое отношение к жанру поэмы в русском стиле имеет вышедшая годом позднее (1808) «Грановитая палата» Кугушева.

Новый период в истории данного жанра связан с общественным подъемом эпохи антинаполеоновских войн. Некоторые «русские поэмы» этого периода непосредственно связаны с событиями 1812 года: «Донской казак» Федорова (1813) и «Освобожденная Европа» Грамматина (1815). Другие отражают настроения эпохи косвенно, через посредство иного материала: анонимно напечатан-

ная небольшая поэма «Отрывок из повести о князе Мстиславе, великом победителе половцев» (1814) и стихотворная сказка Державина «Царь-девица» (1816). Линию сказочно-богатырской поэмы завершает литературное подражание былине — «Василий Новгородский» Цертелева (1820). Параллельно с этими опытами шло обсуждение вопроса о «русской поэме» в кругу арзамасцев, не приведшее, однако, к положительным результатам. Замыслы Жуковского и Батюшкова, в течение ряда лет занимавшие творческое воображение этих поэтов, не продвинулись дальше планов поэмы фольклорно-исторического содержания. Небольшая стихотворная сказка В. Л. Пушкина «Людмила и Услад» (1819) не могла заменить собой монументальной романтической эпопеи, как она представлялась поэтам-арзамасцам. Своеобразно и новаторски проблему романтической эпопеи разрешил самый молодой арзамасец — А. С. Пушкин, примкнувший сперва к традиции радищевского «Бовы» в своей одноименной поэме, а затем создавший оригинальный тип сказочно-исторической поэмы в «Руслане и Людмиле». Появление пушкинской сказочной поэмы оживило интерес к этому жанру, и в течение двадцатых-тридцатых годов выходит несколько поэм и отрывков, отражающих то или иное воздействие «Руслана и Людмилы» (поэмы А. А. Шишкова, Загорского, Макарова, Боровиковского, Елагина, Кашкина, Алякринского и неизвестного автора, анонимно выпустившего в 1831 г. «русскую сказку» в стихах «Мечислан и Рослана»). Интересных опытов в области рассматриваемого жанра можно было бы ожидать от поэтов-декабристов, признававших национальный фольклор одним из важнейших источников отечественной литературы. Но, используя в той или иной мере элементы народной поэзии, они не стали в области поэмы на путь стилизации и создали оригинальную разновидность жанра романтической поэмы, как он сложился в те годы в творчестве многочисленных русских поэтов во главе с Пушкиным. Только Катенин пошел по пути стилизации под старину и народность в поэме «Мстислав Мстиславич» (1820) и в позднейшей стихотворной сказке «Княжна Милуша» (1834). С 1832 года начинают появляться в печати сказки Пушкина, которые имеют если не прямое, то косвенное отношение к жанру поэмы в народном стиле. Сказки Пушкина повлекли за собой поток стихотвор-

ных сказок, обособившихся в своеобразный литературный жанр.

«Руслан и Людмила» Пушкина, с одной стороны, и «Мстислав Мстиславич» Катенина — с другой, представляют собой наиболее значительные явления в области «русской поэмы» второго периода. То, что появилось в этом роде после 1820 года, не поднимается над уровнем подражательности.

Но в конце тридцатых годов выходит произведение, которое гениально разрешает задачу поэмы в народном духе. Это — лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838). Эта поэма была связана уже с новым, последекабрьским периодом в истории России и отвечала новой социально-исторической обстановке, новым идейно-художественным требованиям. «Песня про царя Ивана Васильевича» может рассматриваться в качестве завершения долголетней традиции «русской эпопеи».

Процесс освоения фольклора литературой, и в частности эпической поэзией, на этом не прекращается. И после Лермонтова русские поэты так или иначе черпают из неиссякаемых родников народного творчества. Здесь было и глубоко творческое оплодотворение литературы народной поэзией в поэмах Некрасова, и пародийно-сатирическое использование фольклора в «былинах» А. К. Толстого и многое другое. Вопрос о связи эпической поэзии с народнопоэтическими истоками эпоса сохраняет большое значение и для поэмы советского периода. Однако в отличие от того, что наблюдалось в конце XVIII—начале XIX века, в последующее время едва ли можно говорить о жанре поэмы в народном стиле. В этом смысле «Песня про царя Ивана Васильевича» и может рассматриваться как завершение традиции.

Но можно ли и по отношению к изучаемому нами периоду говорить о традиции и жанре? Уже одно сопоставление имен Карамзина и Лермонтова как зачинателя и завершителя «традиции», Жуковского и Катенина как пропагандистов «жанра» указывает на большую идейно-литературную сложность и противоречивость традиции и жанра. В самом деле, что общего между разделенными без малого пятьюдесятью годами карамзинским «Ильей Муромцем» и лермонтовской «Песней про царя Ивана Васильевича» или между созданными одновременно «Рус-

ланом и Людмилой» Пушкина и «Мстиславом Мстиславичем» Катенина? Все это явления глубоко различные и в идейно-политическом и в литературном отношении. Подчеркивая это с самого начала, мы в дальнейшем попытаемся вскрыть идейно-художественные и социально-политические расхождения и противоречия в области изучаемого цикла поэм. Конечно, об одной традиции и едином жанре здесь говорить нельзя. Конечно, радищевские поэмы в социально-политическом и идейно-художественном отношении коренным образом отличаются от поэм Карамзина и Львова. Конечно, Катенин в «Мстиславе Мстиславиче» осуществил совсем не то, к чему стремились Жуковский и Батюшков. Здесь, как и всюду, сказались классово-политические и вследствие этого литературно-художественные противоречия эпохи, не позволяющие рассматривать литературный процесс как «единый поток». Различие двух основных линий в русской литературе последних десятилетий XVIII и первых десятилетий XIX века — сначала «карамзинской» и «радищевской» в сентиментализме, затем консервативной и прогрессивной в романтизме — проявилось и в изучаемом цикле поэм. Сближаясь между собой по признаку материала, «русские поэмы» были глубоко различны по идейному содержанию и жанрово-стилистической форме. Однако поэты различных направлений руководились одним желанием: вдохнуть новую жизнь в умиравший вместе с классицизмом жанр поэмы. Поэты различных лагерей пытались разрешить одну задачу: сблизить поэму как литературный жанр с фольклором. Шла борьба за жанр, за его идейно-политическую направленность, внутреннюю форму, стилистику и метрику. Все это дает основание рассматривать эпическое творчество перечисленных выше поэтов вместе как круг явлений, связанных между собой, как процесс, объединяющий в одном случае родственные, в другом — антагонистические литературные факты.

Пестрота подлежащего изучению материала усугубляется тем, что здесь, в отличие от эстетики классицизма, не только отсутствовали, но и принципиально отрицались жанровые каноны и образцы. Начиналась пора романтического отказа от них. Самое задание создать национально-самобытную эпическую поэзию исключало поиски аналогий в иноземных литературах. Ориентация же на отечественный фольклор понималась различно и в преобладаю-

щем большинстве случаев вовсе не как прямое следование тем или иным фольклорным жанрам. Мы увидим в дальнейшем, сколь различны были типы связей с фольклором поэмы на фольклорном материале.

Этим же объясняется и разнообразие названий нового типа поэмы, что затрудняет пользование научной терминологией в изучаемой области. В нашем литературоведении поэмы этого рода обычно называются «сказочными», «богатырскими» или «сказочно-богатырскими». Но это наименование далеко не охватывает всего круга относящихся сюда явлений. Из трех поэм Радищева только одна («Бова») является сказочной. Арзамасская поэма явно не укладывалась в понятие сказочно-богатырской поэмы. Никак не подходят под это наименование поэмы, связанные с событиями Отечественной войны 1812 года, «Мстислав Мстиславич» Катенина, лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича». Более широко охватывает разновидности данного жанра одно из трех употреблявшихся в свое время названий: «русская эпопея», «русская поэма» или «романтическая эпопея». Первое принадлежит Н. А. Львову, выдвинувшему в противовес классической эпопее с ее ориентацией на античные образцы идею национально-своеобразной эпической поэмы. Второе употреблялось арзамасцами и выражало тенденцию, близкую к тому, что пропагандировал Львов. Третье, наконец, было введено теоретиками эпохи романтизма, признавшими возможность не только классической, но и романтической эпопеи, русским образцом которой, по их признанию, явилась поэма Пушкина «Руслан и Людмила». Все эти исторически возникшие наименования верно отражали те или иные стороны формировавшегося жанра.

Литературная теория узаконивает «русскую эпопею» — под именем романтической — с большим запозданием. Многочисленные авторы пишут поэму за поэмой, а составители руководств по словесности продолжают традиционно излагать теорию классической эпопеи. Только после появления «Руслана и Людмилы», в начале двадцатых годов, два авторитетных теоретика дают определение и характеристику нового жанра: Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» (1821) и Мерзляков в «Кратком начертании теории изящной словесности» (1822). Однако поэтика «русской эпопеи» возникает вместе с жанром. Начинатели нового рода поэмы, пони-

мая, что они ломают традицию, пытаются отдать себе отчет в природе и специфике нового жанра. Теория «русской эпопеи» вырабатывается и в литературных спорах того или иного кружка или общества литераторов, и в обширных вступлениях поэм, и в журнальных статьях. Развиваясь вместе с жанром и отражая общее развитие литературно-эстетического сознания эпохи, поэтика нового жанра заметно эволюционирует на протяжении пятидесяти лет его существования. Но она настолько тесно связана с поэтической практикой, с опытами этого нового жанра поэмы, что предварительное рассмотрение ее едва ли целесообразно. Здесь было иное соотношение между теорией и практикой, чем в эпоху классицизма.

3

Одним из важнейших элементов литературного движения, вызвавшего появление «русской эпопеи», было обращение литературы к устному народному творчеству. Для изучаемого нами жанра поэмы это имело особенно большое значение. Обращение литературы к фольклору принимало различные формы и прошло ряд ступеней.

Сближению литературы и фольклора много способствовало зарождение русской фольклористики: собирание и публикация памятников народного творчества. От Чулкова и Львова до Пушкина и Киреевского в течение полувека развития жанра поэмы на фольклорном материале разворачивается деятельность первых русских фольклористов. Их успехи не могли не иметь прямого влияния на поэму в фольклорном стиле.

Обращение поэтов и писателей к народной поэзии не было явлением, свойственным только русской литературе. Аналогичное движение в ту же эпоху развивается и в передовых литературах Запада, составляя один из основных элементов предромантизма, впервые зародившегося в Англии и здесь нашедшего наиболее яркое выражение. Крупнейшими явлениями этого порядка, получившими общеевропейское значение, были макферсоновский «Оссиан» и деятельность Гердера. То и другое, особенно оссианизм, нашло известное отражение и в русской литературе. Однако у нас в это время шло самостоятельно возникшее движение к народности, обусловленное внутренними социально-историческими причинами*.

Самостоятельность рассматриваемого движения в русской литературе подтверждается и хронологическими соотношениями относящихся сюда фактов.

Возникновение широкого интереса к фольклору в Англии датируется годами появления в печати поэм «Оссиана» (1760—1765 годы). Сводное издание «Сочинений Оссиана» (1765) сопровождалось предисловием Блэра, объявившего Оссиана северным Гомером, а его поэмы — эпопеями, достойными занять место рядом с «Илиадой» и «Одиссеей». На те же годы падает и деятельность Перси, из публикаций которого наибольшее значение имел сборник «Памятники старинной английской поэзии» (1765). Широкой европейской популярности «Оссиана» способствовал вышедший уже в следующем десятилетии французский перевод Летузнера (1777). На семидесятые годы падает деятельность Гердера, первая статья-манифест которого о народной поэзии («Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов») появилась в 1773 году, а знаменитый сборник народных песен, названный позднее «Голоса народов в песнях», был издан в 1778—1779 гг. В следующем десятилетии выходят «Немецкие народные сказки» Музеуса (1782—1787). Несколько раньше Европа познакомилась с поэзией скандинавского севера через книги копенгагенского профессора Малле «Введение в историю Дании» (1755) и «Памятники мифологии и поэзии кельтов» (1756), где даны переводы из младшей Эдды и из песен скальдов. Внимание к провансальской и французской старине во Франции было привлечено «Историей трубадуров» Милло (1774) и изданиями типа «Всеобщей библиотеки романов» (1775—1789). Хотя отдельные факты знакомства с народной поэзией и литературного подражания ей, особенно в Англии, зарегистрированы и ранее, однако 1760—1770-е годы являются эпохой возникновения в этой области большого движения, что имело, конечно, свои социально-исторические причины, отмеченные печатью своеобразия в каждой отдельной стране.

На эти же 1760—1770-е годы падает начало рассматриваемого движения и в русской литературе. Начинателем движения следует признать М. Д. Чулкова. Вышедший первым изданием в 1766—1768 годах его сборник «Пересмешник, или славенские сказки» при всей пестроте объединенных в нем источников был попыткой создать

национально-русский сказочный жанр («славенские сказки»), что выразилось не только в обращении наряду с прочими источниками к русской рукописной повести и к народной устной сказке, но и в стремлении к известной руссификации материала, заимствованного из мировой литературы. Чулков выступает одним из первых собирателей русского фольклора, публикуя в своих журналах народные свадебные песни, пословицы («И то и сь», 1769) и загадки («Парнасский Щепетильник», 1770). В 1770—1774 годах выходит «Собрание русских песен» Чулкова (в сотрудничестве с М. И. Поповым), положившее начало бесконечному ряду печатных песенников, до этого существовавших в рукописном виде. К 1769 году относится первое издание популярнейшего «Письмовника» Курганова (первоначально под заглавием «Российская универсальная грамматика»), где было напечатано много пословиц и несколько народных песен, помещенных среди стихотворений поэтов XVIII века. Инициатива Чулкова в области народно-литературной сказки была подхвачена Левшиным, выпустившим в 1780—1783 годах свои «Русские сказки», а в песенном жанре — Н. А. Львовым, издавшим в 1790 году «Собрание русских народных песен» с нотными записями Прача. От выпущенного Чулковым в 1767 году «Краткого мифологического лексикона», содержащего сведения не только по античной, но и по «славянской» мифологии, можно вести традицию сочинений, пытавшихся воссоздать — полуисторически, полуфантастически — мир древних славяно-русских богов. Таковы основные факты и даты, свидетельствующие о резком усилении интереса русских писателей к фольклору и его использованию в литературе. В целях дальнейшего уяснения места русской поэмы в этом движении нам важно подчеркнуть, что оно возникло в русской литературе одновременно с другими европейскими литературами и независимо от них. Оссиан и Гердер, когда они стали известны в России — к концу 1780-х годов, — оказали известную поддержку насчитывавшему уже около двадцати лет движению. Русский «оссианизм» обособляется даже в особое течение, которому в той или иной мере оказались не чужды многие поэты конца XVIII — начала XIX века. Но это течение в русской поэзии осталось боковым, а его «северный» колорит, естественно, принимал русскую окраску. Русские поэты очень скоро нашли национальный

образ-символ певца древне-героической эпохи. Это был Боян, фигура которого оттеснила шотландского барда на положение исторической аналогии. В своих истоках и развитии «фольклоризм» русской литературы был национально-самобытным явлением, выросшим на русской почве. Быть может, заметнее всего это проявилось в русской поэме и в песенной поэзии вообще.

В деятельности первых русских собирателей народного творчества наметились две связанные между собой, но различные, хотя не всегда различавшиеся, тенденции. С одной стороны, это было желание выявить и популяризовать богатства народного творчества. С другой — это было стремление обогатить, оплодотворить ими литературу. Собирательские задачи, несомненно, ставили перед собой и Чулков и Левшин. Среди источников чулковского собрания песен были рукописные сборники народных песен, записанных из уст народа¹. Левшин в «Известии», предпосланном «Русским сказкам», рассматривает свою книгу как «содержащую в себе отчасти повествования, которые рассказывают в каждой харчевне», или, как он пишет ниже, «сказки, каковые у нас рассказываются в простом народе». Издатель, по его собственным словам, стремился «сохранить сего рода наши древности, и поощрить людей, имеющих время, собрать все оных множество, чтоб составить Вивлиофику русских Романов»². Здесь собирательский пафос выражен отчетливо, хотя отсутствие в то время научно-филологического подхода к литературным памятникам, с одной стороны, и неизжитое еще эстетское третирование произведений народного творчества — с другой, позволяли публикаторам и даже побуждали их вносить значительные «исправления» в подлинный текст*.

Непоследовательности в деле издания памятников соответствовала неясность и в вопросе о введении фольклора в литературу. Что, собственно, хотели создать эти писатели: литературно обработанный ими фольклорный памятник или оригинальное литературное произведение на материале и в стиле фольклора? Эти задачи смешива-

¹ См. А. В. Марков. Чулковский песенник и его значение для изучения великорусских народных песен. «Известия Отделения русск. яз. и слов. Российской Академии Наук», 1917, т. XXII, кн. 2, 1918, стр. 93.

² «Русские сказки», ч. I, М., 1790, стр. 3—4.

лись и приводили к тем «русским сказкам» и «русским песням», которыми полны тогдашние сборники и песенники. Но постепенно эти две задачи начинают к обоюдной пользе дифференцироваться. Собрание и публикация народнопоэтических памятников идет ко все большей точности и научности. В пределах художественной литературы формируются различные жанры в народно-поэтическом стиле.

Особенно большое значение в деле сближения литературы и прежде всего поэмы с народным творчеством имели две разделенные несколькими годами публикации. Это — «Слово о полку Игореве» (1800) и «Древние российские стихотворения» (1804). Первое было воспринято и оценено как величайший памятник древней национальной поэзии. «Слово» находит почетное место в первых опытах изложения истории русской литературы и в теоретических работах. Оно привлекается к разработке поэтики нового эпического жанра. В ряде отношений (мотивы, образы, стиль) оно находит отражение в разнообразных литературных произведениях, в том числе и в поэмах. В сборнике «Древние российские стихотворения» перед русской литературой с небывалой дотоле полнотой открылся мир национального эпоса. Так это и было воспринято деятелями нашей литературы и культуры.

Необходимо подчеркнуть с самого начала, что сближение литературы с народным творчеством, и тем более народность литературы, не сводится к ее «фольклоризации», то есть к тем или иным формам использования фольклорных источников и стилизации литературных произведений в духе устно-народных. Если прав Белинский, назвавший «Евгения Онегина» произведением «в высшей степени народным», то основание для этого лежит не в мастерской стилизации песни крестьянских девушек и не в насыщении сна Татьяны образами народных сказок. Вопрос о народности пушкинского романа, как и всякого другого произведения, должен решаться на основе анализа его содержания и формы в целом. Сам Белинский выступал против отождествления народности литературы с использованием фольклорных источников. В плане глубоких органических связей, а не внешней стилизации ставили проблему отношения литературы и фольклора Пушкин и Гоголь. Фольклоризм литературы, введение в художественную литературу тех или иных

Элементов народной словесности есть только один из путей к народности искусства, причем даже не самый основной.

Поэма в народном стиле возникла и развилась среди других жанров, ориентировавшихся на народную словесность.

Приоритет здесь принадлежит песне, ставшей на путь сочетания элементов книжного стихотворства и устной поэзии еще в петровскую эпоху и даже раньше*. Некоторые произведения этого репертуара были близки к типу народных исторических песен, и от них создавался естественный переход к поэмам в народном стиле. Таковы, например, песни, относящиеся к первой русско-турецкой войне: «Красно солнце закатилось»; «Ах ты поле, поле чистое» и др.¹ Но и песни лирического жанра имели немаловажное значение для поэмы в фольклорном духе: они разрабатывали необходимые для этого стилистические и метрические формы.

Рядом с песней в литературе сложился и другой жанр, восходивший к фольклорным образцам: «русская сказка», приобретающая, начиная с 1760-х годов, не меньшую популярность, чем «русская песня»**. Для наших целей особенно интересно использование здесь былинного материала, связанного со стихотворной формой. Так, в «Русских сказках» Левшин применяет оставленный исследователями без должного внимания прием включения в свой текст цитат из подлинных памятников, выделяя эти цитаты кавычками, что он оговаривает в одном из примечаний к предисловию***. Такова, например, взятая в кавычки тирада в повести о Добрыне, инкрустирующая в левшинский текст отрывок из былины, впрочем, не без некоторого стилистического вмешательства автора: «Въезжает на двор Витязь смелый. Доспехи на нем ратные, позлащенные. Во правой руке держит копьё булатное; на бедре висит сабля острая. Конь под ним аки лютый зверь; сам он на коне что ясен сокол. Он на двор въезжает не спрашаючи, не обсылаючи. Подъезжает к крыльцу красному, сходит с коня доброго, и отдает коня слуге верному. Сам идет в чертоги златоверхие, княженецкие»². Текст явственно

¹ «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 9, М., 1872, стр. 271, 279. Ср. весь IV отдел.

² «Русские сказки», ч. I, стр. 65—66.

распадается на стихи и заметно отличается от контекста. Перед нами — опыт литературного использования былины, сыгравший свою роль в подготовке сказочно-богатырской поэмы.

До Карамзина вошел в литературу и любимый герой русского эпоса — Илья Муромец. В одном из сборников второй половины 1780-х годов помещена «Сказка о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье Разбойнике», представляющая собой литературный пересказ текста лицевой лубочной сказки об Илье Муромце. История этого былинного героя излагается здесь простым языком, близким к повествовательной народной речи, а местами восходящим к традиционному былинному стилю. Вот небольшой отрывок: «Илья Муромец останавливает своего доброго коня, вынимает из колчана каленую стрелу, накладывает оную на богатырской лук и пускает под землю, которая стала рвать землю в косую сажень»¹. Подобная стилистическая инерция поддерживается выражениями, прямо заимствованными из былинной фразеологии: «сиднем сидел тридцать лет», «оседлал богатырского коня», «в полон взять», «привязав его к стремени булатному», «ударил его об пол и ушиб до смерти», «голова у него с пивной котел» и т. д. Таким образом, и рассматриваемая сказка должна занять свое место в предистории сказочно-богатырской поэмы.

Волна «народности» прокатилась и по русской драматургии конца XVIII — начала XIX века, что отразилось в различных по своей идейно-политической направленности попытках освоения фольклора комической оперой.

Своеобразный литературный жанр образовали многочисленные сочинения по славяно-русской мифологии, пытавшиеся воспроизвести, хотя и с малой степенью историчности, анимистическое мировоззрение древней Руси. По признанию одного из авторов, подобные сочинения были предназначены «больше для стихотворцев, нежели для историков»². И действительно, поэты, писавшие пэмы на фольклорном материале, заимствовали из указанных источников мифологические образы.

¹ «Повествователь русских сказок. Иждив. С. Петрова. В Москве, в типографии Пономарева, 1787 года», стр. 7—8. За указание источника сказки выражаю благодарность С. Ф. Елеонскому.

² М. Попов. Краткое описание славянского языческого баснословия, «Досуги», 1772, ч. I, стр. 184.

Очень рано начинается литературное использование пословиц и поговорок, что можно встретить уже в сатирах Кантемира, в комедиях Сумарокова, в баснях В. И. Майкова.

Фольклорные мотивы и образы проникают и в жанры, не связанные непосредственно с фольклором. Это наблюдается в комической поэме, в частности, у того же В. И. Майкова. Мещевский в сентиментальной повести в стихах «Марьиная роща» не только сохраняет, но и усиливает фольклорные мотивы, введенные Жуковским в повесть.

Вскоре после появления в русской литературе первых баллад черты фольклорного стиля проникают и в этот жанр. Так, например, Н. А. Долгоруков пишет «Балладу» о «красной девице», не перенесшей измены «доброего молодца», насыщая балладу фольклорными выражениями:

Он меня взял за белы руки,
Он прижал тут к ретиву сердцу,
Громким голосом возговорил:
Ты послушай, красна девица,
Не кручинься, лебедь белая...¹

Стилю соответствует и карамзинский «русский размер» *.

К родникам народного творчества в эту эпоху нередко обращается и проза. Фольклорные элементы можно встретить в жанре исторической повести сентиментально-романтического стиля, приобретающей популярность в эти годы. Повесть этого типа сближается с «русской поэмой» не только интересом к национальной старине, но и общими стилистическими особенностями, восходящими к народно-поэтической фразеологии (ср., например, «столы дубовые», «скатерти браные», «меды сладкие», «вина заморские» в повести Арцыбашева «Рогнеда или разорение Полоцка») **.

Поэма позднее других жанров вступила на путь сближения с фольклором. Это имело свои причины. С одной стороны, поэма, как важный жанр, не могла без нарушения норм классицистской поэтики снизойти до народно-поэтического материала. Недаром сказочно-богатырская поэма возникает как «забавный» жанр. С другой стороны, сентиментализм, выдвигавшийся на положение господ-

¹ «Друг просвещения», 1804, № 7, стр. 21—23.

ствующего литературного направления, обнаружил, как было уже отмечено, известное равнодушие к поэме, отдав свое внимание прозе и лирике. Усиление здесь интимно-частной тематики за счет общественной располагало к увлечению народной лирической песней и приводило к широкому успеху «русских песен». Развитие повествовательной прозы привлекало внимание к народной сказке, осознаваемой на первых порах в одном ряду с волшебнорыцарским романом. Однако без обращения к эпической поэзии освоение фольклора, в котором эпос занимает важнейшее место, было бы не полным. Создание поэмы в народном стиле становилось важной литературно-эстетической задачей.

Решению этой задачи способствовали опыты стихотворного изложения русских сказок, правда, немногочисленные, но непосредственно прокладывавшие дорогу для сказочно-богатырской поэмы.

Подобные опыты встречаются в том жанре «сказки», который не всегда отчетливо отграничивался от басни и на который мы указывали как на популярный в эпоху распада классицизма жанр стихотворного повествования. Самым ранним, повидимому, примером этого можно считать сказку В. И. Майкова «Крестьянин, медведь, сорока и слепень» (1767), представляющую довольно близкий к первоисточнику стихотворный пересказ сказки, напечатанной позднее Афанасьевым¹. Сказка Майкова написана обычным для этого жанра вольным ямбом и в характерной для автора «Елисея» грубовато-шутливой манере. Используя народный сюжет, Майков не ставит стилизаторской задачи. Однако его стихотворной сказке не чужды отдельные народно-фольклорные выражения.

Знаменательной параллелью к этой обработке фольклорного сюжета у Майкова является незаконченный и оставшийся в рукописи отрывок «Во златой век на севере». Это — попытка описать русско-турецкую войну в стиле народных песен:

Посреде лета красного,
При Хотине при городе,
На берегах у Днестра реки
Не две тучи сходились,

¹ «Сочинения и переводы Василия Ивановича Майкова», СПб., 1867, стр. 213—216. Указание на сказку Афанасьева как источник см. в примеч. Л. Н. Майкова, стр. 548.

Что сходились две армии —
Со российской турецкая.
Там не грозная молния —
Возблистало оружие
Православного воинства...¹

Этот замысел Майкова, относимый исследователем его рукописей к 1769 году, предшествует рассмотренному выше циклу небольших поэм, посвященных событиям той же войны. Но если эти поэмы следовали классическим канонам, то Майков в своем опыте совершал крутой поворот в сторону народного эпоса и предвосхищал более чем на два десятилетия будущую поэму в народном стиле. Народный характер носит и ритмика отрывка: двухстопный анапест (по типу двухударного народного стиха) с безрифменными дактилическими окончаниями.

К предистории поэмы на фольклорном материале следует отнести появившуюся в 1780 году небольшую поэму некоего Федора Задубского (псевдоним?) «Суд Шемякин»². Разрабатывая сюжет сатирической сказки, она стоит особняком среди позднейших волшебнo-сказочных поэм. В сюжете автор точно следует своему образцу, отступая от него в форме изложения: поэма написана александрийскими стихами, с которыми противоречиво сочетается ее разговорно-бытовой язык*. Поэма Задубского должна быть поставлена в связь с распространившимися как раз в эти годы печатными переделками рукописных повестей XVII — начала XVIII века, вроде изложения повести о Фроле Скобееве в «Похождениях Ивана гостиного сына» Ивана Новикова (1785—1786). В 1794 году, как раз в то время, когда создавались первые опыты поэмы на фольклорном материале, «Суд Шемякин» вышел вторым изданием, хотя и без указания на это и без упоминания имени Задубского. «Предисловие к читателю», сокращенное по сравнению с изданием 1780 года, подписано другими инициалами: А. О. **.

Более отдаленное отношение к поэме на фольклорном материале имеют стихотворные переложения «Повести о

¹ «Сочинения и переводы Василия Ивановича Майкова, СПб., 1867, стр. 503.

² «Суд Шемякин. Печатано в Санктпетербурге, 1780 года». Предисловие подписано инициалами Ф. З., которые раскрываются подписью под приложенной гравюрой суда: «Изобразил Федор Задубской Антик Гетрусской».

Ерше Ершовиче» и «Повести о куре и лисице», относящиеся к XVII веку¹. Вместе со стихотворными факциями, впитавшими в себя элементы устной народной поэзии, названные повести, существуя не только в рукописной, но и в устной традиции, подготавливали ту почву, на которой вырастала русская поэма в фольклорном стиле.

Упомянем, наконец, еще один своеобразный жанр, имевший прямое отношение к поэме в народном стиле. Это были стихотворные переложения «Слова о полку Игореве», начавшие появляться сразу же после опубликования этого памятника (1800). Их значение выходило за рамки простых переводов*. Скорее это были самостоятельные литературные произведения по мотивам древнерусской героической поэмы. Настойчивые попытки поэтически овладеть «Словом о полку Игореве» путем создания поэмы на его сюжет и в его стиле способствовали достижению национального своеобразия русской поэмы и русской литературы в целом. Переложения «Слова о полку Игореве» обращали русскую эпическую поэзию к древней национальной традиции, раскрывали перед ней проникнутой глубокой исторической правдой мир героизма, любви к родине, ненависти к ее врагам, толкали «русскую поэму» от забавного, шуточного к серьезному, важному, обогащали ее рядом народнопоэтических образов и выражений, усиливали интерес к народным формам стиха. Значительность для своей эпохи этих забытых теперь переложений «Слова о полку Игореве» подтверждается многочисленными следами воздействия этого памятника на разнообразные произведения русской литературы начала XIX века.

Первым, в 1803 году, выступил И. Сиряков, переводчик «Генриады»². Он показал пример применения к «Слову о полку Игореве» так называемого «русского размера»:

Коль приятно слогом древности
Повесть нам начать прискорбную
О походе князя Игоря!

¹ Они исследованы и изданы по рукописям в книге: В. П. Андрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в., изд. АН СССР, 1937, стр. 136, 160—162; 165—166, 201—224 и др.

² «Поход Игоря противу половцов. С указного дозволения. В Санкт-Петербурге. Печатано при I кадетском корпусе 1803 года» (авторство Сирякова указано Сопиковым, № 8592).

Переводчик стремился быть близким к подлиннику и ввел в свой текст ряд выражений «Слова», хотя и без нарочитой архаизации или фольклоризации. Ограничимся кратким примером:

Слышно — кони ржут за Сулою,
Слышен славы гром во Киеве,
Трубят трубы в Новгороде,
Во Путивле развевается
Множество знамен по воздуху.

Следующий по времени перевод «Слова» А. Палицына¹ возвращал читателя на проторенные пути александрийского стиха и классицистского стиля, что явно не соответствовало подлиннику. Последующие переводчики снова обращаются к «русскому размеру» и русскому стилю. Таковы были переводы Н. Язвицкого² и И. Левицкого³.

Но самое значительное явление в этой области, к сожалению, не стало в свое время достоянием широкой гласности и потому не могло оказать заметного влияния на развитие «русской поэмы». Это был перевод Жуковского. Не только мастерство и безукоризненный вкус, проявленные в этой работе замечательным переводчиком, но и самые принципы его перевода имеют большое значение. Жуковский, в отличие от переложителей «Слова», действительно переводит его, сохраняя в неприкосновенности текст подлинника. Памятник древнерусского

¹ «Игорь, героическая песнь. С древней славянской песни, писанной в XII веке, переложил стихами Александр Палицын. В Харькове. 1807».

² «Игорь Святославич, ироническая песнь; сокращена для чтения в Беседе любителей русского слова». «Чтение в Беседе любителей русского слова», СПб., 1812, чтение 6-е, стр. 33. См. «Журнал заседания Беседы 1812 г., № 2, января 26, Второго разряда». напечатанный в кн. В. Десницкого «На литературные темы», кн. 2, Л., 1936, стр. 217.

³ «Ироническая песнь о походе Игоря на половцов, писанная на славянском языке в XII столетии, ныне переложенная в стихи старинной русской меры Иваном Левитским. Санктпетербург. Печатано в типографии И. Байкова, 1813 года». Тот же перевод перепечатан (с некоторыми сокращениями, вместе с переводом «Слова о полку Игореве» на французский язык в издании: «Игорь, поэма героическая, перевод с русского с присовокуплением двух баллад взятых из Жуковского с российским подлинником и разных стихотворений Н. Бланшардом. Москва, в типографии Августа Семена. 1823» (второй титульный лист по-французски).

языка в его переводе предстал в формах русского языка пушкинской эпохи, но при этом Жуковский сохранил всю поэтическую образность «Слова», всю поэтическую фразеологию, периодически вводя в текст лексические элементы подлинника, например:

Седлай, брат, борзых коней своих—
А мои тебе готовы!
Оседланы пред Курском
А куряне мои бодрые *кмети* —
Под трубами повиты,
Под *шеломами* взлелеяны,
Концом копья вскормлены!
Пути им все ведомы,
Овраги им знаемы,
Луки у них натянуты,
Тулы отворены,
Сабли отпущены,
Сами скачут, как серые волки в поле,
Ища себе чести, а князю славы!

Оригинальна и метрическая форма перевода Жуковского. Отказавшись от той или иной разновидности силлабо-тонического стиха, он стремится передать своеобразный склад подлинного текста, распадающегося на ритмически организованные синтаксические отрезки. Обращение Жуковского к «Слову о полку Игореве» стоит в связи с его долготлетним замыслом «русской поэмы» о Владимире. Быть может, в работе над памятником древней национальной поэзии русский поэт хотел почерпнуть силы для осуществления задуманного произведения.

Дальнейшие стихотворные переводы «Слова о полку Игореве», относящиеся к двадцатым и тридцатым годам, не имели уже значения для развития поэмы в народном стиле.

Опыты «русской эпопеи» были порождены желанием обновить и оживить эпический жанр литературы путем обращения к неиссякаемым источникам народного творчества. «Русская эпопея» в ее прогрессивных тенденциях стала одним из каналов, по которым в культуру господствующего класса проникали элементы культуры демократической. Все это с полной ясностью и наибольшей последовательностью выступает в поэмах Радищева; революционность которого была отражением народного освободительного движения.

Иное было у поэтов-карамзинистов. Нельзя отрицать положительного для своего времени значения «русской

эпопеи», вышедшей из-под пера поэтов дворянского сентиментализма. Их поэмы по-своему, в преломлении дворянской идеологии и поэтики, отразили общественно-литературное движение эпохи. В той или иной мере и эти поэмы были порождены поисками национально-народных основ литературы вообще и эпической поэзии в частности. Если карамзинская идея морального равенства дворянина и крестьянина имела для своего времени положительное значение, то и «русские поэмы» дворянских поэтов, выраставшие на этой идейной основе, имели прогрессивное значение. При всей умеренности и непоследовательности поворота в сторону народа и его творчества, который нашел место в поэмах типа «Ильи Муромца» и «Добрыни», это был все же поворот в сторону народа и его творчества. Сказочно-богатырские поэмы дворянского сентиментализма обогащали русскую эпическую поэзию некоторыми элементами народности*. Положительным значением почина Карамзина объясняется успех «Ильи Муромца» в свое время (о «Добрыне» не знали до начала XIX столетия, когда жанр уже перестал быть новостью). Очевидно, поэма при всей своей непоследовательности в проведении новых тенденций ответила этим тенденциям, ответила назревшим потребностям. Значение свидетельства современника имеет сообщение А. Х. Востокова о поэме Карамзина: «Прекрасная сия пьеса, как и все произведения того же автора, по справедливости обратила на себя общее внимание, сколько заманчивостью слога, столько и новостью размера, коему скоро явились многие подражатели»¹. К воспоминаниям современников восходит, вероятно, и свидетельство М. П. Погодина об успехе «Ильи Муромца»².

И однако фольклоризм дворянских сентименталистов был отмечен печатью классово ограниченной. Водораздел, отделявший их от революционного фольклоризма Радищева, был достаточно высок и широк. Черты барского отношения к народному творчеству, которые позднее современники будут отмечать в сказках Жуковского, давали себя знать и в поэмах сентименталистов, особенно у Ка-

¹ Востоков. Опыт о русском стихосложении. «Санктпетербургский вестник», 1812, ч. II, № 6, стр. 285.

² М. Погодин. Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. I, М., 1866, стр. 242.

рамзина и Дмитриева. Для них народная поэзия продолжала еще оставаться искусством низшего ранга по сравнению с художественной литературой. Если крестьянское творчество и может быть допущено в дворянскую литературу, то только на правах забавной шутки: ведь не все же лить слезы «о бедствиях существенных». Так воспринимал мир народной поэзии Карамзин, по крайней мере в эпоху написания «Ильи Муромца». Так же представлял себе значение фольклора и Херасков, сперва учитель, а потом ученик Карамзина, ссылавшийся в «Бахарияне» на авторитет Гомера, который, воспев «Илионскую брань», снизошел до «Войны мышей и лягушек»¹. Не все же петь «кроваву брань» или «возрожденного» Владимира; можно дать себе отдых и в забавном роде. Отсюда — столь неглубокое проникновение поэтов дворянского сентиментализма в дух и стиль народной поэзии. Это ощущали и некоторые более прогрессивно настроенные современники. Так, Андрей Тургенев, называя «Илью Муромца» Карамзина «прекрасной повестью», находил, что она не удовлетворяет требованиям национального своеобразия литературы. В поэме Карамзина «увидишь русское название, русские стопы и больше ничего»².

Различие идейно-политических и литературных направлений, к которым принадлежали поэты, принявшие участие в создании «русской эпопеи», отразилось на всех элементах жанра: на тематике и герое, на сюжете и композиции, на стиле и тоне повествования, на ритме и рифме. Поэты разных направлений ставили себе здесь различные задачи и уделяли внимание различным элементам жанра. Самый большой интерес, как правило, вызвала разработка сюжетов и мотивов, заимствованных из фольклора или построенных по его материалам. Большое внимание уделялось стилистической и метрической форме, где должен был найти осуществление разное понятие народности. Проблема героя поэмы отступала на второй план. Ограничившись введением сказочного или былинного героя, поэты, как правило, не ставили перед собой задачу создания национального характера. Это было вне возможностей предромантизма. Но самым

¹ Поэма тогда приписывалась Гомеру.

² См. указ. статью Ю. М. Лотмана в «Литературном наследстве», т. 60.

трудным, пожалуй, делом для большинства авторов, писавших в данном жанре, было проникновение в народное мировоззрение, в идейный смысл народной поэзии. Это оставалось чуждым для большинства дворянских поэтов. Только в демократической линии литературного фольклоризма намечается сближение с идейным миром народного искусства. Радищев, искавший в фольклоре ответа на вопрос о национальном характере и исторической судьбе русского народа, в своих эпических опытах стремился стать на народную точку зрения. В этом — огромное значение его незаконченных поэм, являющихся вершиной жанра в первый период его развития.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СКАЗОЧНО-БОГАТЫРСКАЯ ПОЭМА

1

Первая сказочно-богатырская поэма, «Илья Муромец» Карамзина (1795)¹, осталась в значительной мере только декларацией нового жанра. В единственной написанной песни автор не успел пойти дальше завязки сюжета, но в обширном вступлении он наметил поэтику нового жанра.

Противопоставляя свою поэму эпопеям Гомера и Вергилия, Карамзин не желает петь «звучным гласом Каллиопиным», не желает сочинять традиционную эпическую поэму. Свой отказ от античных образцов Карамзин мотивирует национальными различиями народов:

Мы не греки и не римляне;
Мы не верим их преданиям.

Русская поэма должна основываться на национальном и притом народном материале:

Нам другие сказки надобны;
Мы другие сказки слышали
От своих покойных мамушек.

Это заявление было весьма значительным и прогрессивным, ибо оно знаменовало решительный поворот в обла-

¹ Напечатано в сб. Н. М. Карамзина «Аглая», кн. II, М., 1795.

сти эпической поэзии от антично-классицистских жанровых форм к национально-русским. Особенно большое значение имела апелляция к отечественному фольклору: сказки крепостных нянек («мамушек») становились материалом литературы *. Обращаясь к читателю, Карамзин выражает уверенность, что и тот находит удовольствие

В русских баснях, в русских повестях.

У раннего Карамзина мы встречаемся с характерным для того времени непониманием различия между сказочной фантастикой и песенным «историзмом». Показателен в этом отношении и подзаголовок поэмы, которым Карамзин определяет жанр своего произведения: «богатырская сказка». В этом названии контаминируются оба основных жанра устной повествовательной словесности, самим народом осознаваемые в их принципиальном различии: «сказка — складка, песня — быль». Ориентация на оба жанра народной словесности позволила Карамзину свою сказку-повесть охарактеризовать как «смесь былей с небылицами». Свообразием жанра определяется и «призывание», от которого Карамзин не отказался с полемически-пародийными целями: поэт призывает в качестве вдохновительницы *«Ложь, Неправду, призрак истины!»*. В этом «призывании» нельзя не увидеть прямого выпада против той «Истины», которую обычно призывали русские авторы эпоей. Полемически заостряя свой тезис, Карамзин готов забыть о «былях», составляющих основу поэтического вымысла. Называя произведения народной поэзии «мечтами воображения», он приглашает и своего читателя, отвернувшись от «горькой истины» и «бедствий существенных», позабыться

В чародействе красных вымыслов!

Полемическая направленность против «важного» рода эпоей видна и в наименовании «безделка», которое Карамзин, называвший так свои сочинения («Мои безделки»), применяет и к «Илье Муромцу» в примечании, оставшемся, правда, в свое время не напечатанным. В противовес традиционному «одопению», автор намеревается «рассказывать повесть». Называя своего героя, поэт нарочито вместо ожидаемого «пою» употребляет необычное для поэмы понятие: «Я об нем хочу *беседовать*».

В поэтике «Ильи Муромца» нашли отражение взгляды Карамзина на русскую народную поэзию. Отношение Карамзина к русскому фольклору не было неизменным. В начале девяностых годов он еще не высоко ставил русские народные песни. В письме к И. И. Дмитриеву 6 сентября 1792 года Карамзин назвал «странной» мысль своего друга издать песенник и подписывался на экземпляр будущей книги только при том условии, что здесь будет напечатана песня Дмитриева «Сизый голубочек». Через пять лет Карамзин дал уже иную, на этот раз высокую оценку русской народной поэзии¹, обладающей песнями и романсами, в которых можно найти самое трогательное и наивное выражение различных чувств. То это пастушка, которая оплакивает смерть своего возлюбленного, павшего в битве; то это богатырь, странствующий рыцарь, который скрепляет кровью клятву дружбы. Карамзин отмечает грустный тон русских песен и находит очень правильным и разнообразным каданс стиха в них. Рядом с этими песнями и романсами Карамзин упоминает былины, которые он называет древними рыцарскими романами, и сказки о феях, многие из которых заслуживают имени поэмы. Но выше всего Карамзин расценивал «Слово о полку Игореве». Цитируя восклицание автора «Слова» о Бояне, Карамзин пишет: «В России были и до него великие поэты, творения которых поглотило время»². С этих позиций уподобления богатырей странствующим рыцарям, а былин — рыцарским романам Карамзин подходил к своей теме в «Илье Муромце». Позднее, в эпоху работы над «Историей государства российского», Карамзин пришел к несколько иным, более верным взглядам на былевую поэзию. Этому, помимо углубленных занятий историей, способствовало знакомство Карамзина со сборником Кирши Данилова*. Высоко оценивая народные песни в речи, произнесенной на торжественном собрании Российской Академии 5 декабря 1818 года, Карамзин находил в них «явное присутствие» гения, «не чуждого россиянам и в самые темные времена невежества», и жалел об

¹ См. его статью «Lettre au spectateur sur la littérature russe», напечатанную в 1797 году в Гамбургском журнале «Le Spectateur du Nord». Перепечатано в «Письмах Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб., 1866, стр. 473—475.

² «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб., 1866, стр. 474.

утраченных песнях «древнего соловья Бояна»¹. Но Карамзину эпохи создания «Ильи Муромца» было еще далеко до этой позднейшей точки зрения на народную поэзию.

Называя своего героя то «богатырем», то «витязем», то «рыцарем», Карамзин так определяет его призвание, его «богатырские предписания»:

Быть защитником невинности
Бедных сирых и несчастных вдов
И наказывать мечом своим
Злых тиранов и волшебников,
Устрашающих сердца людей.

Здесь мотивы богатырских подвигов былинного Ильи Муромца переплетаются с идеальными предписаниями странствующих рыцарей средневековья. Трудно сказать, входило ли в намерения Карамзина показать в дальнейших частях поэмы какие-нибудь подвиги богатыря, направленные к осуществлению его собственных идеалов. Очевидно, сюжет должен был развиваться не по линии борьбы древнерусского воина за родину, а по линии борьбы европеизированного рыцаря за красавицу. Эпизод, рассказанный в первой песни, сделан в традициях волшебно-рыцарского романа и не имеет ничего общего с каким-либо былинным сюжетом, связанным с именем любимого русского богатыря.

Ничего общего с последним не имеет и герой «Ильи Муромца» — сентиментальный юноша с «нежным сердцем» и «чувствительной душой». Повидимому, Карамзин не ставил перед собой задачи художественно вдуматься в характер народного русского героя и воспроизвести его патриотические деяния, как они отложились в народной памяти. Это было вне интересов представителя дворянского сентиментализма. Карамзин преимущественное внимание уделяет форме, в которую должно быть облечено произведение, построенное на народно-сказочных мотивах.

Автор пишет, что он намерен рассказать свою сказку «слогом древности». Карамзин отказался в своей «богатырской сказке» от языка современной ему поэзии, над выработкой которого он в это время плодотворно трудился, и стал на путь стилизации, долженствующей дать древнерусскому материалу соответствующее языковое оформление.

¹ «Сын Отечества», 1819, ч. LI, № 1, стр. 13.

Но «любезные читатели», к которым обращался Карамзин, имели право недоумевать: язык «Ильи Муромца» лишен той архаизации и славянизации, которой можно было бы ожидать от «слога древности». Отдельные славянизированные слова и выражения, например, «гласом», «древ», «злата», «на челе», «на устах», «очи» «на берегу реки прозрачных», «кто сей витязь, богатырь молодой» не только тонули в обычной лексике и фразеологии карамзинской поэзии, но и являлись для своей эпохи столь привычными, что не ощущались как архаизмы. Очевидно, понятие «слога древности» было связано у Карамзина с элементами фольклорного стиля, которыми он прославлял язык своей сказки. Народнопоэтическая окраска отдельных мест «Ильи Муромца» не создала общего колорита поэмы. Ее стиль в целом остался сентиментальным. Идеино-социальный смысл народной поэзии был чужд Карамзину, и это лишало его возможности усвоить народнопоэтическую форму. Однако нельзя отрицать того, что Карамзин делал попытки в этом направлении, следуя своему намерению писать поэму «словом древности». Карамзин понимал, что выбор народного героя обязывал его вводить в поэму элементы народного стиля. Если отдельные народные выражения в эпопеях Ломоносова и Хераскова при всей значительности факта проникновения их в русскую эпическую поэму не свидетельствовали об отказе от высокого стиля классицизма, то в «богатырской сказке» Карамзина элементы фольклорного слога при всей их немногочисленности получали демонстративное значение. В дальнейшем это стало одним из существенных вопросов поэтики данного жанра.

Автору «богатырской сказки» легче всего было использовать постоянные эпитеты, в свое время рекомендованные Тредиаковским для произведений с «не важной материей» и введенные им в «Тилемахиду». Карамзин так и поступает. Вот неполный список постоянных эпитетов в «Илье Муромце»: «солнце красное», «свет белый», «небо синее», «поле чистое», «месяц ясный», «лес темный», «луг зеленый», «меч булатный», «конь соловый», «девица красная», «очи ясные», «брови черные», «рука белая». Спорадически встречаются и другие народнопоэтические формулы: «закраснелася, как маков цвет»; «мягче воску белоярого»; «три дни с часом»; «взор потушила»; «сидит как вкопаной»; в манере ступенчатого повтора дан стих:

«Всякой час, минуту каждую»; напоминает популярнейшую песенную фигуру «подхвата» двустипхи:

Ночь проходит, наступает день;
День проходит, наступает ночь;

использована и описательная формула сказки:

Но не можно в сказке выразить,
И не можно написать пером.

Однако подобные эпитеты и выражения, вкрапленные в стихи сентиментального стиля, не могут создать впечатление народного языка, «слога древности». Карамзин здесь не поднимается над уровнем современной ему песни, представленной такими поэтами, как Дмитриев, Нелединский-Мелецкий и др. Так, например, у Карамзина «солнце красное» осветило привычные для сентименталистов «травки», «цветочки», «кусточки», на которых «пернатые малюточки» в «нежных песнях» славят «день, беспечность и спокойствие». Илья Муромец «подобен мирту нежному» — сравнение, которое находится в кричащем противоречии с поэтической символикой русского фольклора.

В понятие «слога древности» у Карамзина, повидимому, входила и принятая им для поэмы метрическая форма. В примечании, на которое мы уже ссылались, Карамзин категорически заявляет: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами». В настоящее время, после многолетних изучений русского народного стиха, нет необходимости доказывать, насколько далек от последнего силлабо-тонический четырехстопный хорей «Ильи Муромца». Однако хореический размер и особенно дактилические и безрифменные клаузулы оказались способными до известной степени приблизиться к народнопесенной ритмике. находка была счастливой, о чем свидетельствует широчайший успех этого размера после «Ильи Муромца». Но «находка» Карамзина заключалась только в применении данной метрической формы к поэме. В другом жанре, в жанре лирической песни, этот размер был уже использован поэтами. В «Собрании разных песен» Чулкова было напечатано несколько произведений, написанных «русским размером» *. Еще до Карамзина

«русский склад» в форме четырехстопного хорей с дактилическими окончаниями успел довольно прочно связаться с жанром «русской песни». Карамзину предстояло перенести его в поэму, что он и сделал*.

«Русская» метрика в подобных произведениях сочетается с элементами народного стиля. Н. А. Львов называет его «слогом богатырских лет», что позволяет нам понять и карамзинский принцип «слога древности». Очевидно, Карамзин с этим обозначением связывал понятие о ритме старинной народной поэзии**.

Высказывания Карамзина по вопросам метрики помогают понять, как осознавался жанр поэмы самим автором. В 1788 году Карамзин писал Дмитриеву: «Если же ты и сам вздумаешь воспеть великие подвиги свои и всего воинства нашего, то пожалуй пой дактилями и хорейми, греческими гекзаметрами, а не ямбическими шестистопными стихами, которые для героических поэм неудобны и весьма утомительны. Будь нашим Гомером, а не Вольтером. Два дактиля и хорей, два дактиля и хорей!»¹. Выступая, таким образом, последователем Третьяковского в признании гекзаметра стихом русской героической поэмы, Карамзин пишет «Илью Муромца» не торжественным эпическим размером, а легким «русским складом». Очевидно, он не считает свою богатырскую сказку заменой героического жанра. Его отказ петь «вражду Агамемнонову» аналогичен противопоставлению, которым Богданович начал «Душеньку» («Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои... Но Душеньку пою»). В обоих случаях дело заключается не только в смене тематики, но и в замене жанра. Подобно «Душеньке», поэма Карамзина относится к категории легкой поэзии. Это не «важный», а «забавный», по тогдашней терминологии, род. Молодой Карамзин воспринимает фольклорный материал в духе не изжитого еще тогда отношения к народному творчеству: это был один из источников забавной, занимательной, развлекательной литературы — «Лекарство от задумчивости и бессонницы или настоящие русские сказки», как был назван один из сборников того времени (ср. призыв позабыться «в чародействе красных вымыслов» у самого Карамзина). Так поэма Карамзина и воспринималась. Позднее Востоков

¹ «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб., 1866, стр. 10.

называл ее «шуточным отрывком сказки»¹. «Богатырская сказка» как обозначение жанра восходит ближайшим образом к Левшину, который во «Вступлении» к «Русским сказкам» называет былины «российскими поэмами, или сказками богатырскими»².

Такое понимание жанра подсказывало Карамзину композиционную и повествовательную манеру. Автор-рассказчик нередко выступал на первый план со своими ремарками, обращениями к читателю, лирическими отступлениями, полемическими выпадами. Лирическая струя в повествовании окрашивалась то сентиментально-идиллическим, то шутливо-ироническим тоном.

Карамзину не удалось создать «русскую поэму». В его поэме не было самого главного: народного содержания. Ни характеры, ни идеи, ни чувства, ни природа в «Илье Муромце» ничем не напоминают мир народной поэзии. Этот мир оставался недоступным поэту дворянского сентиментализма. Старина и народность, сделавшиеся важнейшими лозунгами предромантизма, оказались по душе и Карамзину, историческому беллетристу, будущему историографу, автору статьи «О любви к отечеству и народной гордости». Но и к старине и к народности Карамзин подходил не с демократически-радикальных, а с дворянски-умеренных позиций. Это была своего рода «филантропическая» народность, дворянский гуманизм в духе той масонской филантропии, идеи и настроения которой были естественны у человека масонского воспитания. Эта «филантропическая» народность продиктовала Карамзину известный тезис о крестьянках, умеющих любить, как и вообще повесть о бедной Лизе. Эта «филантропическая» народность заставила Карамзина начать свой очерк о «благодетельном человеке» патетическим восклицанием: «Пусть Вергилии прославляют *Августов!* Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушие знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого поселянина...»³. Но это не мешало Карамзину оставаться идеологом дворянского класса и дворянской монархии. Классовая ограниченность «крестьянских» рассказов Карамзина обстоятельно вскры-

¹ Александр Востоков. Опыт о русском стихосложении, СПб., 1817, стр. 117 (первоначально в «Санктпетербургском вестнике», 1812, ч. II, № 5).

² «Русские сказки», ч. I, стр. 12.

³ «Московский журнал», 1791, ч. III, кн. I, стр. 31.

та нашим литературоведением. Для Карамзина «дворянство есть душа и благородный образ всего народа». Это написано в той же статье, где Карамзин решительно осуждает французскую буржуазную революцию и признает бесспорным право русского помещика на труд крепостного крестьянина. Статья «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени», которую мы имеем в виду, написана в 1802 году. За десять лет, прошедших со времени «Бедной Лизы» и «Писем русского путешественника», мировоззрение Карамзина эволюционировало в сторону откровенного консерватизма. «Илья Муромец», написанный после 1793 года, заставившего Карамзина пересмотреть свое отношение к французской революции, отразил эту эволюцию. Призыв позабыться «в чародействе красных вымыслов» приобретает политический смысл ухода от общественной борьбы своей современности в утешительную грезу о «добрых старых временах». Иронический выпад в поэме против «газетиров», которых ложь побуждает объявлять «сокровенности политики», свидетельствует об упадке интереса к политической жизни. Сказки «мамушек» становятся прибежищем от волнений и бурь, которые вызывались классовыми противоречиями эпохи. «Старина и народность», пропагандируемые в поэме, наполнялись консервативным содержанием.

Такие социально-политические корни карамзинской «народности» и обусловили ее поверхностность. Внимание к национальному уживалось у Карамзина с «европеизмом». Не случайно то обстоятельство, что к опыту освоения русского фольклора Карамзин пришел через испанское романсеро («Граф Гваринос») и оссианическую балладу («Раиса»).

Ретроспективный свет на позицию Карамзина может пролить его уже упоминавшаяся речь, произнесенная на торжественном собрании Российской Академии 5 декабря 1818 года. Ставя вопрос о национальной своеобразии литературы, Карамзин склонен считать его явлением временным, уступающим, по мере развития народов, неким общечеловеческим красотам: «Красоты *особенные*, составляющие характер словесности *народной*, уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для россиян: еще лучше писать для всех людей»¹.

¹ «Сын отечества», 1819, ч. LI, № 1, стр. 15.

Первую песнь «Ильи Муромца» Карамзин снабдил примечанием: «Конца еще нет — может быть и не будет». «Западнические» тенденции взглядов Карамзина вступали в противоречие с его стремлением придать национальное своеобразие отечественной поэме и усиливали тот классовый антагонизм, который не позволил вождю дворянского сентиментализма стать автором «русской эпопеи».

2

Естественно было ожидать, что на новый жанр поэмы откликнется друг и соратник автора «Ильи Муромца», видный поэт дворянского сентиментализма И. И. Дмитриев, который не остался вне движения литературы к народности, как об этом свидетельствуют его песни, являющиеся образцом этого нового поэтического жанра на раннем этапе его развития. Ко времени работы Карамзина над «Ильей Муромцем» Дмитриев был уже автором ряда песен, в том числе популярного «Голубочка» и песни «Ах! когда б я прежде знала», которую автор сопроводил примечанием: «Эта песня есть точное подражание старинной простонародной песне»¹. В жанре повествовательной поэзии к этому же времени Дмитриев успел написать несколько «сказок», в числе которых была и «Модная жена» (1792). Неудивительно, что Дмитриев попытался применить новые поэтические принципы именно в этом жанре. Так возникает его «Причудница» (1795)². Известно, что эта «сказка» Дмитриева была переделкой вольтеровской conte «La Béguenue». Но самый характер переделки весьма показателен.

Русский автор переносит действие из Парижа в Москву. Стремясь придать заимствованному сюжету русский колорит, Дмитриев воспроизводит черты старинного московского быта:

Не знаю подлинно, при коем государе,
А только слышал я, что русские бояре
Тогда уж бросили запоры и замки,
Не запирали жен в высоки чердаки,
Но, следуя немецкой моде,

¹ «Московский журнал», 1792, ч. VII, стр. 275.

² Напечатано в сб. И. И. Дмитриева «И мои безделки», М., 1795.

Уж позволяли им в приятной жить свободе;
 И светская тогда жена
 Могла без опасенья
 С домашним другом, иль одна,
 И на качелях быть в день Светла Воскресенья,
 И в кукольный театр от скуки завернуть,
 И в роще Марьиной под тенью отдохнуть.

Но фантастический сюжет вольтеровской «сказки» давал Дмитриеву возможность, не ограничиваясь национально-бытовой окраской, ввести в свое произведение элементы русской народной сказки, что позволяет связывать «Причудницу» с жанром сказочной поэмы. Французская фея Алина превращается в старуху-колдунью русских сказок. Ее имя — Всеведа — Дмитриев заимствует из популярного в то время жанра литературных сказок типа левшинских. Используя в одном месте вольтерову «лучезарную колесницу» (*char lumineux*) для волшебного путешествия, Дмитриев в другом месте применяет для той же цели народно-сказочный мотив — «коврик самолет», ступив на который, колдунья

. . . свистнула и вмиг из глаз ушла,
 Как будто бы и не была.

Описывая приключения Ветраны среди фольклорных «муромских лесов», автор использует сказочные образы.

Подобно Карамзину, Дмитриев, который, по собственным словам, пишет свою сказку «обыкновенным слогом», изредка прославляет текст сказочными оборотами: «за тридевять земель»; «не только описать иль в сказке рассказать»; «и видом не видано». Но в отношении традиционных приемов фольклорного стиля он еще скупее Карамзина и стилистическую установку делает на просторечно-разговорную лексику и фразеологию: «ну зевать»; «извольте знать»; «грешно сказать»; «муж обычая лихова»; «вряд найти другова»; «изрядно!»; «забот беремья»; «по чести»; «сказывать»; «все эдак»; «николи диковинок таких не видя на земли»; «ахти, опять понес великолепный вздор»; «от нашего отменный». Два из числа подобных выражений Дмитриев в подстрочных примечаниях мотивирует ссылками на их употребительность или «в старину» («колдун *досужий*»), или «и по ныне в губерниях» («ужасть» в значении *очень, сильно*). Это свидетельствует о сознательном выборе автором стилистического колорита для своей сказки.

В отношении метрической формы Дмитриев не делает параллельного Карамзину шага, сохраняя обычный для «сказки» вольный ямб. Это ставит его поэму в связь с «Душенькой», с которой «Причудница» сближается и в некоторых мотивах: Ветрана в чудесном дворце и саду. Сам автор вспоминает здесь своего предшественника:

Каков же Феян был дворец, признаться вам,
То вряд изобразит и Богданович сам.

Но Дмитриев вдохновляется волшебным миром русских сказок, указывая, подобно Карамзину в «Илье Муромце» и Радищеву в «Бове», на свой источник: рассказы драгунского ротмистра Брамербаса, под именем которого, согласно объяснению М. А. Дмитриева, автор разумел отставного майора Ивашева, сызранского помещика. Это — не «мамушки» Карамзина и не «дядька» Радищева, но это, видимо, большой любитель народных сказок, с увлечением их рассказывавший:

. . . . Я помню, как во сне,
Что он рассказывал еще ребенку мне...

«Сказка» Дмитриева обладает рядом признаков, характерных для этого жанра (шутливо-иронический тон, авторские отступления, неожиданные переключения в современную автору обстановку, сатирические намеки). Это вносит в «Причудницу» оттенки, отличающие ее от сказочно-богатырской поэмы. Однако народнопоэтические элементы, привлеченные Дмитриевым, позволяют рассматривать его произведение в связи с начавшимися поисками нового направления в эпической поэзии. Наличие сказочных мотивов, метрическая форма (вольный ямб) и самый жанр «сказки» связывают «Причудницу» с опытами стихотворного изложения народных сказок у В. И. Майкова.

Трудно говорить об идейном содержании сказки Дмитриева. Она далека от какой бы то ни было политической проблематики. Народное творчество для него, как и для Карамзина, — источник занимательных сюжетов, забавных мотивов. Типичному поэту дворянского сентиментализма не приходило в голову искать в народных сказках и песнях мыслей и чувств народа. Отсюда — поверхностность и непоследовательность фольклорной окраски стиля «Причудницы», как и песен Дмитриева.

Почти одновременно с Карамзиным поэму в фольклорном стиле начинает писать Н. А. Львов. Заглавие и подзаголовок поэмы Львова — «Добрыня. Богатырская песня»¹ — склоняют к предположению, что автор успел познакомиться с только что вышедшей новинкой, отвечавшей его поэтическим интересам: «Илья Муромец. Богатырская сказка». Исследователь рукописного наследия Львова датирует написание «Добрыни» 1796 годом². Но опыт Карамзина для автора «Добрыни» мог быть только толчком. Замысел Львова существенно отличался от того, что дано в «Илье Муромце», и возник в результате самостоятельных литературных исканий поэта³. Поэме Карамзина предшествует и сделанный Львовым в русском стиле перевод «Песни Гаральда Храброго».

Львов был одним из первых, кто сумел оценить своеобразную прелесть русских народных песен. В письме, напечатанном в «Московском журнале», Львов, описывая исполнение своими братьями и сестрами песни «Ох, сени мои, сени» в сопровождении пляски, обращался к своему адресату (П. Л. Вельяминову): «Ты русские песни любишь: за это тебе спасибо. В них находим мы картины старых времен и, что еще больше, дух людей того века»⁴. В предисловии к составленному им совместно с Прачем «Собранию народных русских песен» он писал: «Не знаю я, какое народное пение могло бы составить толь обильное и разнообразное собрание мелодических содержаний, как российское»⁵. Исходя из такой оценки народного искусства, Львов делает важный шаг в деле его собирания: он признает необходимость сохранения подлинного вида памятников народного творчества и отвергает обычные для того времени поправки, вносившиеся публикаторами фольклорных текстов. Львов пишет о своем собрании:

¹ Напечатано посмертно в журнале «Друг просвещения», 1804, ч. III, № 9.

² З. Артамонова. Неизданные стихи Н. А. Львова. «Литературное наследство», 9—10, М., 1933, стр. 270.

³ Л. И. Кулакова полагает, что Карамзин в «Илье Муромце» откликнулся на призыв Львова. «История русской литературы», АН СССР, т. IV, М.—Л., 1947, стр. 447.

⁴ «Московский журнал», 1791, ч. IV, кн. I, стр. 98.

⁵ «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач», ч. I, 1790, стр. X.

«Сохранив... все свойства народного русского пения, собрание сие имеет и все достоинства подлинника: простота и целость оного ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной мелодии нигде не нарушены»¹. Та же высокая оценка русского музыкального фольклора приводит Львова к мысли, которая в дальнейшем найдет осуществление у крупнейших русских композиторов во главе с Глинкой: «Какое богатство для использования в музыке!»².

Эти принципы «фольклористики» Львова нашли применение и в его поэтической работе. В области «русской эпопеи» он идет значительно дальше Карамзина. Правда, в еще большей степени, чем Карамзин, он ограничился декларацией: написанная им первая глава поэмы представляет собой обширное вступление и только в самом конце дан зачин действия. Но это вступление, с одной стороны, содержит продуманную поэтику нового жанра, а с другой — дает представление о его специфических особенностях.

В сопроводительной заметке издателей «Добрыни» сообщается, что Львов «в некотором кругу друзей своих (речь идет, конечно, об известном державинском кружке поэтов, куда кроме Державина и Львова входили Капнист, Хемницер и нек. др. — А. С.), рассуждая вообще о преимуществе тонического стихотворения пред силлабическим (Львов имеет в виду силлабо-тоническую систему. — А. С.), утверждал, что и русская поэзия больше могла бы иметь гармонии, разнообразия и выразительных движений в тоническом вольном роде стихов, нежели в порабощении только одним хореем и ямба; и что можно даже написать целую русскую эпопею в совершенно русском вкусе»³. Самым интересным и новаторским здесь является идея «русской эпопеи», то есть эпопеи «в совершенно русском вкусе». Учитывая строгое отношение писателей XVIII века к жанровой терминологии, термин эпопея нельзя считать употребленным здесь случайно или в несобственном значении. Несколько ниже он фигурирует еще и еще раз. Львов противопоставлял свой жанр клас-

¹ «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил И в а н П р а ч», часть I, 1790, стр. XII.

² Там же, стр. X—XI.

³ «Памятник Николаю Александровичу Львову». «Друг просвещения», 1804, часть III, № 9, стр. 194—195.

сической эпопее с ее недостаточной народностью. Идея национально-самобытной поэмы, как и поэзии в целом, является основной идеей Львова. К этой идее Львов подходил как любитель и собиратель русских народных песен. Он почувствовал своеобразие и прелесть ритмики народного стиха. К своему замыслу он шел от вопросов стихосложения. Последуем и мы за автором в реконструкции его замысла.

Для русской поэзии необходимо прежде всего русское стихосложение. Львов обращается с укором к русским поэтам, которых может смутить поэма в русском духе:

Знать низка для вас багатырска речь,
И невместно вам слово русское?
На хорях вы подмостилися,
Без экзаметра, как босой ногой,
Вам своей стопой больно выступить.

Это было восстание против системы стиха, введенной в нашу поэзию Третьяковским и Ломоносовым. Львов считает силлабо-тоническую систему несродной русскому языку:

Анапесты, спондеи, дактили
Не аршином нашим меряны,
Не по свойству слова русского
Были за морем заказаны.

В эти тесные рамки нельзя «поместить» многих слов нашего языка. Если же поэты стараются это сделать, то «обильнейший, звучный, плавный, значущий глагол Славян», вопреки своей природе, «принужден ежом жаться», что лишает его красоты, силы, свободы. Единственным поэтом, кому удавалось благодаря его «сверхъестественному», как выражается Львов, дарованию преодолевать непреодолимые трудности, был Ломоносов. Вместо того чтобы тратить силы на приспособление чуждой стиховой системы к нашему языку, лучше обратиться к отечественной поэзии, таящей не использованные еще возможности и обещающей поэту большие успехи. Так была с полной определенностью высказана мысль о возвращении русской поэзии к тонической системе русского народного стихосложения, — мысль, мелькавшая ранее у Третьяковского.

Львов выступает и против стиля классической эпопеи. В русской поэме должна звучать не античная лира, а гу-

деть русский гудок, к тому же «некрашеной», «нестрое-ной». Эпатируя сторонников высокого стиля в поэзии, Львов пишет:

Я гудок взял не знаю как;
Задержал на чудной лад,
Как телега намазана...

Львов вступает за права «слова русского» в поэзии, противопоставляя классическому стилю поэмы стиль народнопоэтический.

Придавая большое значение народной форме поэмы, Львов, однако, не ограничивается только формальной стороной. Русская эпопея должна обратиться к русскому народному герою:

Дайте русского мне витязя!

В отличие от своих предшественников и соратников в использовании фольклорного материала, безразлично обращавшихся и к русским и к нерусским героям, Львов четко различает тех и других. Переводная повесть и сказка типа «венедианского романа о Франце и королеве Ренцывене» и даже ассимилированного русским фольклором «Бовы Королевича» отводятся Львовым как иноземный материал:

Я Бову Королевича
Не хочу петь; не русской он...

Русская эпопея должна выбирать своего героя среди русских богатырей, каковы, например, «принизистой сын Ременников», или, согласно примечанию автора, «Иван Усмович, сын киевского кожевника, решивший поединком победу над печенегам»; Еруслан Лазаревич и Полкан; или Потаня, «один из богатырей при Владимире служивших». Для своей эпопеи автор выбирает Добрыню Никитича, о котором

...нигде еще не помянуто,
Да не вдруг еще и помянется.

Обращение к «чудесному веку Володимира» и к его богатырскому кругу определяет место Львова наряду с Карамзиным во главе длительной традиции русской предромантической поэмы.

Но по сравнению с Карамзиным Львов гораздо более отчетливо ставит вопрос о народных корнях «русской эпопеи». Знаменательна в этом отношении переработка традиционного «призывания». Не отказываясь от этого приема в своей эпопее, Львов, однако, обращается не к классической Музе и не к христианской Истине, а к «Русскому твердому духу», «сыну природных сил», «брату веселости», «неразлучному другу наших прадедов». На призыв поэта он восстает от земли, как некий «Богатырский Дух русских витязей». Львов называет этого Духа сыном Света, или Световида, то есть славянского Феба, или Аполлона. Отвечая на просьбу о поэтическом вдохновении, славянский бог искусства развивает мысль о глубоком разрыве между поэзией народа и литературой высших классов, чего не было в древности, когда русский Дух носился каленой стрелой с чистого поля в высокий терем, был везде первым гостем на пирах. Теперь же новый быт, новые нравы («из бесед меня карты выжили», «хлебосольтва дух роскошь вывела» и т. д.) сделали его ненужным. И тогда русский Дух остался с простым народом, уйдя из богатых, но негостеприимных домов:

Поклонился я приворотникам,
Поселился жить в чистом воздухе
Посреди поля с православными,
Я прижал к сердцу землю Русскую,
И пашу ее припеваючи.

Таким образом, Львов пытается социально-историческими условиями обосновать необходимость возвращения литературы к народным истокам. Впрочем, дворянского поэта не приходится подозревать в излишнем демократизме. Львов не идет дальше критики обычаев и нравов привилегированного общества.

Все эти идейно-эстетические предпосылки и определили понимание жанра «русской эпопеи» у Львова. Это уже не «богатырская сказка» Карамзина, забавная «смесь былей с небылицами». Это «богатырская песня»: автор хочет не «сказку рассказать», а «песню спеть». Тематика эпического поэта серьезна:

Слава ратных дел, доблесть русская,
Володимир князь, солнце, киевской.

По сообщению издателей поэмы автор предполагал опи-

сать брак князя Владимира «и при оном потехи русских витязей, а преимущественно витязя Добрыни Никитича». Называя здесь богатырскими потехами воинские подвиги богатырей, Львов, очевидно, предполагал довольно широко использовать былинный материал. Однако он концентрировал его не вокруг национального служения богатырей делу защиты родины от врага, а вокруг бытового сюжета — княжеской свадьбы. Это давало возможность ввести тот элемент «забавности», без которого и Львов не представлял себе «русской эпопеи». В этом отношении он идет достаточно далеко, обращаясь к вызванному им русскому Духу поэзии с просьбой:

. помоги ты спеть
Песню длинную, да нескучную,
Да нескучную, богатырскую!
А чтоб со смеху люди плакали;
Ты явись ко мне с побрякушками,
С приговорками, с прибаенками...

Называя своими товарищами скоморохов, автор позволяет уточнить жанровую ориентацию «русской эпопеи»: это — былевой эпос в скоморошьем исполнении.

Дворянский дилетантизм разносторонне одаренного художника помешал Львову осуществить его интересный замысел. Поэма обрывается на зачине, по былинной традиции рисуящем пир в Киеве у князя Владимира *.

В стиле и метрике «Добрыни» Львов пошел значительно дальше своих предшественников. Карамзин и Дмитриев, как мы видели, только прослаивают фольклорной фразеологией свои поэмы. Львов стремится придать народнопоэтическую окраску стилю в целом. Кроме знакомых нам по Карамзину постоянных эпитетов (*белый свет, чистое поле, дремучий лес, крутая гора, высокий терем, каленая стрела, добрый молодец, ясные очи* и др.), Львов охотно применяет различные формы повтора:

О *темна, темна* ночь осенняя
Что *среди поля, среди* чистова
Песню длинную, *да нескучную,*
Да нескучную, богатырскую,
Что *уста* ваши *ужимаете?*
Чем вы *сахарны запечатали?*

Знаком Львову прием отрицательного сравнения. Не раз он применяет народную форму деепричастия (*припеваючи, гуляючи*). Использует он и былинную фразеологию: «Ох ты, гой еси...»;

Он где раз махнет, то там улица;
Где повернется, площадь целая.

Иногда, выходя за рамки эпического стиля, поэт привлекает сказочные обороты, пословицы, поговорки.

Однако Львов не становится на путь имитации былевой песни. Чаще автор пытается самостоятельно строить речь в народном стиле, например:

Бью челом тебе, славной Киев град,
Златокованны твои маковки,
Звезды частые поднебесные
Со крутой горы, со песчанья,
В глубине Днепра помаваючи,
Красоте своей удивляются,
Что в воде горят и на воздухе.

Конечно, Львову не удалось с достаточной последовательностью и художественностью выдержать народный стиль в своей поэме. Причина этого заключалась не столько в скороспелой работе автора (по свидетельству издателей «Добрыни», Львов «в одно утро написал вступление в сию поэму»), сколько в тогдашнем состоянии литературно-песенной поэзии, жертвой которого стал и Карамзин.

Еще большее значение имело здесь то обстоятельство, что Львов идейно-политически не вышел за рамки дворянской литературы, хотя и ближе Карамзина подошел к народности. В отличие от последнего, Львов остался чужд сентиментальному стилю в поэзии. Наоборот, у него можно видеть протест против карамзинской «приятности»: от втиснутого в заморские рамки русского слова

. еще требуют
Слова мягкого, внешность бархата.

Радикальнее Карамзина поступает Львов и в области метрики. В соответствии со своим замыслом «русской эпопеи» он пытается тонизировать стих. Львов произво-

дил широкие опыты в области народного стихосложения. Он писал и четырехстопным хореем с дактилическими окончаниями («Ночь в чухонской избе на пустыре») и различными песенными размерами («Песня для цыганской пляски» — на голос «Вдоль по улице молодец идет»). В «Добрыне» Львов не выдерживает на всем протяжении поэмы единого размера. Защитник стихотворной вольности, он нарушает ритмическую инерцию инородными вставками. Однако в основном автор применяет получивший довольно большое распространение песенный размер, состоящий из десятисложных стихов, распадающихся на два полустишия с хорейческой основой и с дактилическими клаузулами:

Было время мне... но теперь не то —
Как носился я каленой стрелой
С поля чистого во высок терем;
Я был первой гость на пирах везде;
Я дела решал, дружбу связывал;
От меня нигде тесно не было,
Хотя правду я говорил в глаза...

Как видно из примера, последний слог клаузулы нередко отягощается ударением. Впоследствии этот размер, превратив полустишия в стихи, популяризирует Кольцов («Красным полымем» и т. д.). Конечно, это еще не народный тонический стих, а только один из первых шагов к нему от силлаботоники. Песни, которые явились ритмическим образцом для Львова, встречаются в тогдашних песенниках. Таковы, например, песни в «Собрании» Чулкова:

Ах житье мое, житье бедное,
Одиночество ты проклятое,
Уж куды злодей наскучило
Во молодых летах горе мыкати...¹

Применяя эту ритмическую систему, Львов сглаживает неровности тонического стиха (см. третий стих), выдерживая счет безударных слогов. Ограниченность опыта Львова заключалась и в том, что он взял за образец не стих эпической поэзии, а склад лирической песни, более ему знакомый как составителю песенника.

¹ Часть II, № 183; ср. ч. III, № 55, № 80.

ОТ САТИРИЧЕСКОЙ СКАЗКИ К ГЕРОИЧЕСКОЙ
ЭПОПЕЕ

I

То, что было не в силах и не в интересах деятелей дворянского сентиментализма, стало достоянием поэта, сумевшего взглянуть «окрест себя» глазами подлинного народолюбца и революционера. Поэмы Радищева при всей своей незаконченности явились высшим достижением в области «русской эпопеи» на первом этапе ее развития. Они написаны в последний период творчества Радищева по возвращении писателя из ссылки и датируются следующими годами: «Бова» — 1799-м, «Песни петые на состязаниях в честь древним славянским богествам» — 1800—1802-м, «Песнь историческая» — 1802-м. Смерть прервала работу Радищева над этими произведениями. В отношении метрической формы с поэмами последних лет связано более раннее, написанное, видимо, в восьмидесятых годах произведение Радищева — «песнословие» под заглавием «Творение мира», по жанру прилегающее к иным традициям¹. В печати поэмы Радищева появились только в 1807 году².

Замысел радищевских поэм, существенно различающихся между собой по своему жанровому типу, вытекает из общей литературной позиции их автора и его отношения к фольклору.

Радищев последовательнее своих современников выразил то стремление к народности, которое охватило русскую литературу последней трети XVIII века. В «Слове о Ломоносове», заканчивающем «Путешествие из Петербурга в Москву», Радищев проводит мысль о том, что лите-

¹ Датировку поэм даем по академическому изданию: А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, изд. АН СССР, М.—Л., 1938. См. примеч. По этому изданию в дальнейшем цитируются тексты с обращением, где это необходимо, к первоизданию.

² «Собрание оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева», т. I, М., 1807. Издатели, сыновья писателя, сообщают, что из задуманных автором двенадцати песен «Бовы» одиннадцать были написаны. По позднейшему сообщению П. А. Радищева написанное, за исключением первой песни, было уничтожено самим А. Н. Радищевым. См. «Русский вестник», 1858, т. XVIII, декабрь, стр. 424.

ратурное дело Ломоносова при всем его величии и прогрессивности было недостаточным. Радищев признает глубокую народность языковой работы, произведенной Ломоносовым: «Слово твое, — обращается он к восхваляемому писателю, — живущее присно и во веки в творениях твоих, слово Российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных, за необозримый горизонт столетий»¹. Высказывая мысль о познании чужого языка, как средстве стать «гражданами тоя области, где он употребляется», усвоить изобретения и мысли «всех народов и всех веков», Радищев подчеркивает необходимость синтетического и творческого овладения культурой. Мы не просто «усвояем» выработанные другими понятия, но «сочетоваем и приводим в единую связь». Радищев высоко ценит новаторство Ломоносова, который постепенно «водворял в понятие свое понятия чуждые, кои преобразовавшись в душе его и разуме, в новом виде явились в его творениях, или родили совсем другие, уму человеческому доселе неведомые»². Однако Ломоносов, по выражению Радищева, только проложил для российской словесности путь «ко храму славы», но не смог войти в него. Отдельные суждения Радищева позволяют усматривать у него мысль о том, что Ломоносову вредили устаревшие правила, следовать которым он считал обязательным для писателя. Так, Радищев признает ложным самый принцип риторики, пытающейся «начертать правила остроумию и воображению». Правила речи таких ораторов, как Цицерон или Мирабо, почерпаются «в обстоятельствах», побудивших их к выступлению, «сладость изречения» заключается «в их чувствах, сила доводов в их остроумии»³. Недостатком Ломоносова Радищев признавал, далее, известную искусственность эпического жанра (Ломоносов «томился в Эпопеи»), отсутствие в его стихах «чувствительности». В этих суждениях Радищева с некоторой односторонностью, характерной для представителя нового литературного направления, подчеркнута историческая ограниченность дела Ломоносова. Русская литература, по мнению Радищева, должна сделать новый шаг вперед по пути самостоятельного национального развития.

¹ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 380.

² Там же, стр. 382.

³ Там же, стр. 387.

Принципиально новым по сравнению с предшественниками и современниками было отношение Радищева к фольклору. Его сочинения и прежде всего «Путешествие из Петербурга в Москву» хранят многочисленные следы интереса писателя к народному творчеству. Не ограничиваясь описанием и оценкой наблюдаемых им проявлений народного искусства, Радищев стремится осмыслить культуру народа в свете понимания его места и роли в государстве и истории. В главе «Клин» Радищев патетически нарисовал образ русского народного певца: «Поющей сию народную песнь, называемую Алексеем божим человеком, был слепой старик, сидящий у ворот почтового двора, окруженной толпою по большей части ребят и юношей: Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия в лице его зримо, заставляли взирающих на певца, предстоять ему со благоговением. Неискусной хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, пронизал в сердца его слушателей...»¹. Через всю сцену проходит мысль о глубоком единстве народа и народного певца. «О природа колико ты властительна!» — заканчивает автор описание глубокой экспрессии исполнителя. Природа, творящая художников, наделяет, по мнению Радищева, высоким даром и безыскусственного народного певца. Но природа же наделяет эстетическим чувством, отзывчивостью на прекрасное и народного слушателя. Описав действие песнопения на толпу, Радищев еще раз восклицает: «О! природа возопил я паки...» — обрывая восклицание знаменательным многоточием. По своей психической организации люди от природы равны. Радищев не отказывает народу и как создателю и как ценителю искусства в том, что с точки зрения сентиментализма составляло едва ли не высшее достоинство души: в «чувствительности». Радищев дважды на протяжении сцены сопоставляет народное искусство с искусством образованных классов. Слушая певца, писатель-путешественник «рыдал в след за ямским собранием», и его слезы были для него так же сладостны, «как исторгнутые из сердца Вертером». Радищев не боится поставить народную песню по ее эмоциональной насыщенности в один уровень с прославленным гетевским романом. Другое сопоставление искусства народных масс и привилегированного общества дано Ради-

¹ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 373.

щевым в описании воздействия певца на слушателей: «Неискусной хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, проникал в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взрощенные во благоглосии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриелли, Маркези, или Тоди»¹. Здесь не только простой напев народного певца ставится выше изощенного напева заезжих артистов, но и взаимопонимание художника и толпы в народной среде признается более значительным.

Понимание и высокая оценка «безыскусственной» народной песни как подлинного искусства, вырастающего из глубин народной души, ставит Радищева в первые ряды ценителей и пропагандистов народной песни, которых в эту эпоху выдвинули передовые страны Европы. Но отношение Радищева к народной поэзии имеет и некоторые специфические черты, характерные для писателя, подходившего к народной поэзии с революционных позиций. Рассмотренная сцена завершается характерным штрихом: «Желал, — пишет о своем отношении к «старцу» Радищев, — его благословения, на совершение пути и желания моего». В этих словах можно увидеть символическое значение: писатель-революционер ждет для своего дела народного признания и одобрения.

Радищев не только ценит силу народного искусства, но и понимает его социальный смысл. В главе «Городня», рисуя сцену рекрутского набора, писатель подробно, близко к тексту подлинника, излагает трогательные плачи матери и невесты. Но вот другая — веселая — сцена: хоровод молодых баб и девок поет песню «Во поле берега стояла». Радищев на этот раз не излагает песни и не рисует сцены. «Фигура умолчания» мотивируется социально: в руках автора в эту минуту находились многочисленные газетные публикации о продаже крепостных крестьян с публичного торга. Противоречие было слишком разительно. «Уши мои, — пишет Радищев, — задернулись печалию и радостный глас нехитростного веселия до сердца моего не проник»². Одна из предшествующих глав («София») содержит осторожно выраженные политические выводы из фольклорных наблюдений Радищева. Усатри-

¹ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 373.

² Там же, стр. 349.

вая в русской народной поэзии выражение русского народного характера, Радищев пытается предугадать на основе различных проявлений этого характера будущую судьбу народа, способного к революционным выступлениям. Ни у нас, ни на Западе никто не шел так далеко в понимании народного творчества.

2

В «Бове» Радищева скрестились различные жанровые традиции. Некоторые из них указал сам автор. Так, обращаясь к безрифменному стиху, Радищев ссылается на только что вышедшую поэму в белых стихах — «Тавриду» С. Боброва (1798), забывая или умалчивая о Карамзине, к безрифменному хорею которого он ближе, чем к белым ямбам описательной поэмы. Из иностранных писателей Радищев называет Вольтера как автора «Орлеанской девственницы». В обращении к нему звучит высокая оценка вольнодумной поэмы. Политическая сатира в форме шуточной, фривольной поэмы — вот какой жанр привлекал Радищева. Однако «Бова» отнюдь не был подражанием «Орлеанской девственнице» *. Работы советских исследователей обрисовали довольно широкий круг русских литературных связей «Бовы» **. Установлено, что поэма Радищева рядом мотивов связана с сказочно-повествовательной литературой второй половины XVIII века и, прежде всего, с «Русскими сказками» Левшина. С другой стороны, ряд параллелей к «Бове» дает русская сатирическая литература того же времени, включая и подпольную сатиру (например, мотив разорения страны вельможами и чиновниками). Можно говорить о связи «забавной» поэмы Радищева с традицией русской комической поэмы: сатирические элементы последней дают для этого достаточные основания.

Однако установление всех этих связей еще не решает вопроса о жанровой сущности и специфике радищевской поэмы. Какова ее литературная природа? Каково ее отношение к другим сказочно-богатырским поэмам? Каково ее место в истории русской поэмы?

Среди различных жанров, с которыми соприкасается «Бова», основным является русская народная сказка. Радищев обращается к сказкам крепостного дядьки ***. Это

ставит Радищева в ряды тех литераторов, которые обратились к народному творчеству как материалу для поэмы. Однако выбор героя и сюжета отличает Радищева от поэтов дворянского лагеря, которые третировали повесть о Бове, зная, что это — одно из любимейших произведений демократического читателя*. В противовес дворянским поэтам Радищев вводит в поэзию этого героя русской сказки.

Повесть о Бове, прежде чем попасть в Россию, пережила, как известно, длительную литературную судьбу на Западе и у южных славян. Но ко времени Радищева эта переводная повесть, имевшая с одной стороны, давнюю рукописную традицию на русской почве, а с другой — ассимилированная фольклором, успела обрусеть. Она стала русским народным произведением, а Бова — одним из героев русской народной сказки. Радищеву знакомы обе разработки сюжета: и книжная («печатный» Бова) и фольклорная («во рассказах няни, мамы»). Но им обоим Радищев противопоставляет тот вариант, который он слышал от своего дядьки Петра Сумы. Бова книжной повести и устной сказки был «в старинном кафтане», «дядькин» же Бова — «нового покроя». Радищев здесь мотивирует ту литературную обработку, которой он подверг в своей поэме народную повесть-сказку.

Известно, что Радищев свободно отнесся к своему источнику, используя только отдельные образы и мотивы сказки о Бове. Не воспроизводит он в своей поэме и какого-либо фольклорного жанра. Не ставя перед собой стилизаторских задач, автор «Бовы» работает творчески и создает оригинальное произведение. Однако это поэма в народном духе и функционально она сближается с одним из жанров фольклора — с народной шуточно-сатирической сказкой. Этому жанровому заданию Радищев подчиняет все литературные традиции, которые скрещиваются в его поэме**.

Объекты авторской иронии в «Бове» весьма разнообразны.

Радищев не забывает враждебной ему литературы дворянства. Он вводит в шуточную поэму высокое «пою» и тут же ироническим повтором травестирует его:

Возбрынчи, моя ты арфа.

Этот музыкальный инструмент появляется вместо вышедшей из моды классической лиры. Но автор готов к еще более демократическому аккомпанементу:

Иль вы, *гусли* звончатые,
Загудите, заиграйте.

В пародийном «призывании» автор обращается к своему крепостному дядьке Петру Суме, рассказчику народных сказок.

Наряду с литературной пародией мы встречаем в «Бове» социально-бытовую сатиру. Такова, например, сцена рыцарского турнира. С одной стороны, она пародирует популярный сюжетный мотив рыцарских романов, имевших большой успех у русского читателя XVIII века. С другой — эта сцена осмеивает одно из характернейших явлений феодального быта. Общий тон всему описанию дают вводные строки с резко «снижающим» сравнением:

Уж из дальних и из ближних
Стран слетаются стадами,
Как вороны на гумнице,
Славны рыцари в доспехах...

Радищев бегло, но остро рисует различные типы рыцарей, а в прекрасных дамах «под личиной» белил и румян видит

Обезьяну, или кошку,
Иль Московску щеголиху.

Антидворянская направленность описания турнира может быть подтверждена «остранняюще» критическим замечанием Радищева о дуэлях, содержащимся в «Плане» поэмы: «Да и ныне, — пишет автор по поводу «законов чести», ставших обязательными для Бовы после посвящения его в рыцари, — когда свинья тебя толкает рылом, то тяни вон шпагу и колись: так честь повелевает».

Нередко социально-бытовая сатира в «Бове» переходит в политическую. Так, рисуя исторические судьбы Крыма, Радищев упоминает последнего из Гиреев, который «проплясал неловкий танец», то есть вынужден был отказаться от власти под давлением народных масс. Радищев откликается на возникший еще в XVIII веке спор о значении так называемого «призвания варягов», высказывая отрицательное отношение к ним, как к морским раз-

бойникам, алчным к золоту и грабящим всех «без наказания». В замечании о запрещении в царстве Кирбита занимать престол женщинам справедливо видят иронию над царицами, занимавшими русский трон в XVIII веке.

В острый политический символ вырастает сатирически нарисованный образ Далай-Ламы, «священного царя», столь чтившегося на Востоке. Оказывается, традиционная вера в его абсолютную и наследственную власть основана на сказках:

Его бабка повивальна
Рассказала, и все верят,
Что он выше всех на свете,
Никогда не умирает.

Нельзя не усмотреть в этой, «мимоходом» брошенной, якобы географической справке (для тех, кто не читает «Путешествиев всемирных») выступления против абсолютизма, представленного здесь в его крайней форме азиатской деспотии. Попутно Радищев обрушивается и на

...все богатства в свете,
Злостяжаные неправдой.

В другом замечании Радищев утверждает, что неволя и рабство — «злее самой смерти». Едва ли следует искать в поэме Радищева прямого политического аллегоризма. Характеру русской сказки, по типу которой Радищев сочинял свою поэму, больше соответствуют то тут, то там разбросанные рассказчиком-балагуром острые шутки и насмешки, намеки и замечания. В этом отношении манера народной сатирической сказки схвачена Радищевым верно и тонко.

Критическая установка определяет и общий подход Радищева к изображаемой им сказочно-исторической действительности. Автор относит действие своего произведения к глубокой древности. Характеризуя воскрешаемую им эпоху в духе предромантизма, он воспринимает русскую сказочно-богатырскую древность как эпоху рыцарства («лет тех рыцарских преславных»). Обозревая места, где будет происходить действие его поэмы, автор рядом с древними царствами называет Киев, в котором князь Владимир

Княжил в блеске пышна сана
Над обширным царством Русским,
Окружен всегда толпою
Славных рыцарей Российских.

Однако Радищев знает и оборотную сторону эпохи рыцарства, с которой он снимает покров «чародейной мглы».

Рассказывая старинную повесть, автор хотел бы быть исторически верным

И представить бы картину
Мнений, нравов, обычаев,
Лет тех...

Но это невозможно для поэта, который только что возвращен из политической ссылки. Радищев позволяет себе смелый намек на это событие своей жизни. Но еще смелее те выводы, которые он делает. Тому, —

...кто в гости ездил
Во страны пустынные, дальны,
Во леса дремучи, темны,
Во ущелья — ко медведям —

нельзя писать правду, ибо ее преследуют. Радищев политически заостряет свою иронию и высмеивает царей-тиранов, преследующих смельчаков, которые дерзают утверждать очевидную истину:

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 нашим гневом.

Невозможность говорить правду и заставляет автора обращаться к «суеверью», к «сказке», к тому, что будет только «льстить слуху». Уход Радищева в сказку вынужден невозможностью говорить в поэзии правду. Горечь этого сознания звучит в авторской иронии. Обращение поэта к «забавному» роду обусловлено политическими обстоятельствами. Читатель, только что усмотревший во вступительных стихах поэмы острую политическую мысль под покровом шутки, естественно, вкладывает скрытый смысл в намерение автора «потешиться с Бовою». Вступление

настраивает читателя и на искание политических намеков в забавной сказочно-богатырской поэме.

Таким образом, развивая возможности сатирической народной сказки, Радищев создал оригинальное литературное произведение — сказочно-сатирическую поэму, наметив особый жанровый тип, самостоятельный по отношению к сказочно-богатырской поэме дворянских сентименталистов.

Отсутствие у Радищева стилизаторства проявилось и в языке поэмы. Конечно, в тексте «Бовы» нам встретятся и народно-фольклорные выражения: «горючие слезы», «синее море», «рытый бархат», «широкое поле», «пригрюнясь», «кручина». Но их здесь значительно меньше, чем в «Илье Муромце» Карамзина, и не они создают стилистическую окраску поэмы. В этой окраске «Бова» ближе к традиции комической поэмы в ее обеих разновидностях, сближение которых на русской почве начал еще Майков. Стилистический эффект «Бовы» строится на контрастном смещении высокого и низкого в лексике и фразеологии. Читатель встречается здесь с чрезмерным для забавной поэмы количеством славянизмов, причем они служат для изображения «низких» героев и ситуаций: Бова «стенал» и бряцал на гусях «легкими перстами»; по окончании песни «вещал он тако»; начиная свой рассказ, «рек тако»; старуха отвечает «лобзанью лобзаньем»; портрет иронически изображенного Дадона дан в такой лексике:

Черны кудри по раменам,
И густой браны начало;
Длань широка, персты толсты...

Нарочитость славянизации речи выступает в оборотах типа «жизнь преторгнет», «разумом вождаем», «паче всех довлеет» и т. п. С этой лексико-фразеологической линией контрастирует линия просторечно-вульгарных слов и выражений: *парень, девка, стряпуха, ведьма, хрычовка, оглашенный, кувыркались, вскарабкаюсь* и т. д. Особенно показательны для стилистического замысла Радищева те места, где обе лексико-фразеологические линии тесно переплетаются, например, в сцене сетований Мелетрисы:

«О! несчастная всех больше! —
Мелетриса так вещает:

*Почто в свете я родилась?
Почто зреть мне светло солнце?*

*... ..
Так завыв, царевна наша
Распускает длинны космы
По раменам обнаженным...*

Однако Радищев не впадает в «площадной» стиль, чем нередко страдала комическая поэма. Он скорее держится в границах просторечного балагурства, используя иногда народную поговорку или ходячее выражение: «как корове рог бодливой»; «было темно, глаза выколи хоть оба»; «ставить в строку»; «стоять мизинца»; «пот проймет»; «даже зубы вооружив булатом, сталью».

Метрическая форма, принятая Радищевым для «Бовы», связана с его взглядами на русское стихосложение. «Парнасс окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле» — в такой образной формуле Радищев выражает свою неудовлетворенность современной ему системой русского стиха. Он выступает, с одной стороны, против засилья ямба в русской поэзии, а с другой — против рифмы. Радищев пропагандирует другие размеры: хорей, дактиль, анапест. Примыкая к Третьяковскому, Радищев эпическим размером признает гекзаметр. Он осуждает ямбы и в «Россияде» и в переводе «Энеиды» (В. Петрова). Появление перевода Гомера гекзаметрами, по мнению Радищева, сделало бы эпоху в нашем стихосложении. Таким образом, высказывания Радищева в главе «Тверь», смысл которых мы изложили, непосредственно пропагандируют разнообразие размеров в пределах силлабо-тонического стихосложения, куда Радищев относит и гекзаметр. Однако тенденции радищевской стиховой системы идут дальше. Засилье рифмы в русской поэзии он связывает с распространенностью французского языка в обиходе дворянских верхов. Воспитанному на этом иноземном украшении уху «безрифмие покажется грубо, негладко, нестройно». Для Радищева борьба против рифмы — борьба за народно-поэтические традиции. А отсутствие рифмы требует определенных размеров, именно тех, которые Радищев защищает в противовес ямбу, то есть хорей и трехсложных метров, которые наиболее родственны русской народной ритмике, что было ясно еще Третьяковскому. Наоборот, ямб требует рифмы и, как пишет Радищев, имея в виду перевод «Генриады», сделанный Княж-

ниным в белых шестистопных ямбах (1777), «ямбы некраесловные хуже прозы»¹.

В своих ритмических исканиях Радищев сближался с соответствующими течениями в западноевропейской поэзии. Он сам в заметке к «Творению мира» сослался на Мармонтеля. В «памятнике дактилохореическому витязю» Радищев упоминает Клопштока, трактат которого о немецком гекзаметре был ему знаком. Несомненно, что появившиеся до написания «Бовы» опыты применения «русского размера», в особенности «Илья Муромец» Карамзина, были учтены Радищевым. Но в основном он шел не от западных писателей и не от Карамзина, а от того «дактилохореического витязя», то есть Третьяковского, оригинальный памятник которому он и стремился воздвигнуть своим стиховедческим трактатом. Работа Радищева над «Творением мира» (повидимому, конец восьмидесятых годов) предшествовала опытам Карамзина и других его современников. В этом «песнословии» Радищев применил все размеры, кроме амфибрахия (не упомянутого им и в теоретических рассуждениях). Характерно, что в хоровых партиях употребляется дактиль, ритмически осложненный в направлении к гекзаметру (например: «Да сокрушит навсегда смерть в царстве покойном»). Спорадически применяется четырехстопный хорей, который и лег позднее в основу «Бовы». От рифмы в «Творении мира» Радищев еще не отказался.

По сравнению с Карамзиным Радищев вводит в «Бове» некоторое видоизменение размера: он заменяет дактилическую клаузулу хореической². Несомненно, что этим размер «Бовы» отдалялся от народного склада, для которого характерны дактилические окончания. Видимо, и в метрической форме своей поэмы Радищев не ставил перед собой задачи стилизации. Однако он не отказывается от некоторого сближения с народной ритмикой. Этой цели служит не только песенный хорей, но и последовательно применяемый Радищевым перенос первого ударения в стихе на второй слог (на 203 стиха «Вступления» такой сдвиг встречается 28 раз; у Карамзина это является редчайшим исключением). Но Радищев, с его острым недо-

¹ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 353.

² На это не обращают внимания некоторые исследователи, отождествляющие стих «Бовы» с «русским размером» Карамзина.

вольством старыми формами стиха, не мог удовлетвориться позицией, занятой им в «Бове». И действительно, в его последующих поэмах мы находим дальнейший шаг по пути обновления ритмики.

3

Еще более значителен был в этих поэмах отход от жанровой природы «Бовы».

Отвергая классицизм и классическую эпопею, Радищев, однако, не отвергает высокого эпического жанра как такового. Но русская эпопея, по его мнению, должна строиться на иных — народных — основах. Это связано с иной, гражданско-демократической героикой Радищева. В «Бове» Радищев не претендовал на создание «русской эпопеи»; в новых поэмах он ставит перед собой эту ответственную задачу. Перед нами широко и оригинально задуманные эпопеи в национально-народном духе, родственные по своей функции героическому жанру фольклора. Во вступлении к первой из этих поэм — «Песни петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» — Радищев указывает высокие литературные традиции, с которыми он связывает свой замысел. Это — три исторически различные, но единые в своей природе, по мнению Радищева, традиции. Они обозначаются именами Омира, Оссиана и Бояна. Радищев представляет беседующих в горних чертогах света величайшего поэта античности, недавно «открытого» предромантиками патриарха северной поэзии и только что извлеченного из мрака забвения древнерусского, или славянского, певца. Обращаясь в эпопейном «призывании» к Бояну, Радищев именно этому народному поэту хочет следовать в своей поэме: «Ниспошли ко мне песнь твою...». Подобно «Бове», и вторая поэма Радищева не является стилизацией ни под «Слово о полку Игореве», ни под устную поэзию. Радищев хочет создать оригинальное произведение, построенное на основах русской и даже славянской народной поэзии. Такое произведение могло бы способствовать разрешению очередных задач, стоявших перед русской поэзией в конце XVIII — начале XIX века. Поэма Радищева должна была стать и в объеме написанной первой песни стала поэмой героической.

Радищев признает двоякую тематику эпопеи: космогоническую и историческую. По его представлению, Боян поет «торжество ироев древних» или «славу богов». Но мифологическая тема в эпопее имеет для Радищева вспомогательное значение: он хочет окрасить свою поэму национальным колоритом. Перун, Святовид, Велес, Позвизд, Купало, Знич, Дажьбог, Лада и пр. — это для Радищева круг тех исконно-славянских представлений, из которых вырастает миропонимание русского народа.

Мифология у Радищева является только вступлением к исторической теме. Композиционно его поэма должна была состоять из ряда отдельных песен, петых певцами «на состязаниях в честь древним славянским божествам». В прозаическом «обрамлении» описывается обстановка торжества, происходившего в древнем Киеве. Посвящение песен богам и требовало введения мифологических мотивов. Однако, если можно судить по первой песни, намечающей общий тип произведения, вслед за мифологическим вступлением получала свои права историческая тематика. Первую песнь поет житель берегов Ильменя Всеглас. Он рассказывает о событиях из истории древнего Новгорода. С аналогичными историческими повествованиями, очевидно, должны были выступить и остальные певцы. Их национальная принадлежность позволяет строить интересные предположения о широте радищевского замысла. Вторым певцом намечался Крутосвист, «житель ближайших гор Тмутараканя», то есть представитель одного из южно-русских племен. Третьим был Хохт «от устья Дуная». Четвертый и пятый певцы представляли собой балканские народы: Звен, «потомок славных спутников Пирра», принес сокола, рожденного «на вершинах гор близких моря Адриатического, Черными горами именуемых», а предки Тиховоя, «оставив Кипр, переселились сперва в Гесперию, потом перешли жить в Поморие». Этому соответствует и состав слушателей: «От всех колен Славянских, от Ильменя и Новаграда, с холмистых берегов Клязьмы, от Галича и Дуная, с Помория и Моравы, с вершин Альпийских и с моря Адриатического собирались для общего торжества к великому Киеву старейшины, князи, бояре и гости, и тьмы народа бесчисленного». Интерес Радищева к этим историческим местам, повидимому, и должен был найти отражение в песнях певцов. В призыве к Бояну автор высказывает пожела-

ние, чтобы звук его песни раздался «во всех краях, населяемых потомками колен славянских».

Сюжетом первой песни послужила борьба древнего Новгорода за свою национальную независимость. В широком историческом плане Радищев рассказывает, как кельтские племена напали на Новгород. Радищев рисует скорбную картину:

Уж дымятся пламена
Верхи новы и высоки,
Кровь ручьями льется всюду.
Мала стража городская
Скоро смерть мечем вкусила,
И сто юных, храбрых войнов,
Врата града защищавших,
Копием сражаясь пали,
Жертва силы превосходной,
Предпочтив поносу плену
Смерть...

Описывая далее зверства завоевателей, автор рисует эпизод взятия в плен жены жреца Седглава и невесты его сына Велеслава, отлучившихся в это время в соседний Холмград. Финальная часть первой песни посвящена описанию борьбы с захватчиками, во главе которой, с благословения Седглава, встал Велеслав. Строки поэмы полны ненависти к поработителям, любви к родине и жажды освобождения. Борьба еще не закончилась. Однако близится решительный час. Седглав уверен в успехе и, призывая Перуна быть поборником славянских полков, изрекает «пророческое слово», которым заканчивается первая песнь:

О народ, народ преславной!
Твой поздние потомки
Превзойдут тебя во славе
Своим мужеством изящным,
Мужеством богоподобным,
Удивленье всей вселенной,
Все преграды, все оплоты
Сокрушат рукою сильной,
Победят — природу даже, —
И пред их могущим взором,
Пред лицом их озаренным
Славою побед огромных
Ниц падут цари и царства.

Сокрушение народом всех преград, падение царей — такие выражения в устах поэта, написавшего оду «Воль-

ность», не могли не получить политической окраски. Закончив «пророчество», Седглав переходит к новой мысли, восклицая: «О потомки!» Но, ограничившись многозначительным намеком, автор заставляет жреца умолкнуть. Политическое осмысление новгородской темы найдет дальнейшее развитие в произведениях декабристов, Пушкина, Лермонтова.

Заставляет задуматься и умолчание Радищева о второй группе певцов: из десяти названо только пять. Возможно, что объяснение кроется в предваряющем прозаическое вступление особом заглавии: «Песни древние». Если в поэме под общим заглавием «Песни петые на состязаниях...» отдельно обозначаются песни д р е в н и е, то, очевидно, кроме них, должны были быть и песни н о в ы е. Не замышлял ли Радищев в песнях второй группы певцов подойти к событиям новой истории, представлявшим более острый политический интерес?

Поэма, задуманная под знаком эпопеи, естественно, написана в ином тоне, чем «Бова». «Песни петые на состязаниях...» — поэма высокого, патетического стиля. «Слава языка Славянского да промчится во все концы известного тогда мира», — пишет Радищев во вступлении. Большое внимание к языку русской поэзии чувствуется в этой радищевской поэме. Автор стоял перед трудной задачей. Отвергая классическую эпопею, он отказывался и от ее стиля, сложившегося в поэмах Ломоносова, Хераскова и их последователей. Но Радищев в своей «важной» поэме не мог, естественно, опереться на стилистические традиции «забавной» поэмы в ее различных формах, подобно тому как он делал это в «Бове». Не становился Радищев и на путь имитации фольклорного стиля. Ему приходилось самостоятельно выработать стилистические принципы народной по своим основам поэмы высокого жанра. Можно удивляться искусству, с каким, несмотря на срывы и слабые места, Радищев справился с этой задачей. Здесь, конечно, не мог не сказаться опыт простой поэтической речи в «Бове» и, еще больше, — опыт «высокой» прозы в «Путешествии из Петербурга в Москву». В поэме Радищева нет подчеркнутой архаизации, чего можно было бы ожидать по теме. Стиль классической эпопеи от Ломоносова до последних эпиков XIX века славянизирован значительно больше. Радищев стремится создать высокий стиль средствами

русского языка, в состав которого славянизмы входят органически и подчиненно, например:

Старец умолк — и, очи поникши, стоял неподвижен,
Будто на казнь осужденной. Протекшие скорби предстали
Живы уму его, силою воображенья. Хладеет
Кровь в его жилах; колена трепещут; дыханье стесненно
Грудь воздымало его. — Восседает. — Юноша к старцу
Очи исполнены слез обративши, тако вешает...

Поэма Радищева не воспроизводит и привычной системы стилистических фигур классической эпопеи. Даже графический образ Радищев умеет оживить необычной деталью:

По стогнам летала
Смерть люта и бледна,
Широко простерши
Чугунные крылья.

Стилистическая тенденция Радищева в повествовательных частях хорошо ощущается в следующем отрывке, который и в ритмическом отношении является антитезой александрийским стихам эпопеи:

Сталь сверкнула,
Смерть взлетела.
Мы разили
Врагов сильно;
И удары
От них страшны
Мы терпели,
Но вломились
Все мы строим
В полки Кельтски...

Народной окраски языка Радищев достигает различными средствами. Как и в «Бове», он изредка прибегает к фольклорным эпитетам: «булатны копыя», «белая грудь», «звонкие гусли». Иногда он употребляет просторечные слова: «рухлядь», «мычутся», «мыча»¹, «враги наши стержененны». Некоторыми стилистическими деталями Радищев, видимо, обязан «Тилемахиде», внимательно им читанной. Так, излюбленное Тредиаковским наименование мачт щеглами попадает и в «Песнях петых на состязан-

¹ От *мыкать* (несов. «мычу»; указ. в «Словаре» под ред. Д. Н. Ушакова в качестве простореч.).

ниях...»: «высоки щеглы»; в том же источнике Радищев мог найти односложное слово «мах»; с манерой Тредиаковского можно связать и сложные слова Радищева: «пестроцветная мурава», «нежнодышущий май», «быстроокий сокол», «глухоутлозвонный гром». Но особенно большое значение имеют переключки «Песен петых на состязаниях...» со «Словом о полку Игореве». Исследователями уже было отмечено использование во вступительной части поэмы известного сравнения вещей перстов Бояна, возложенных на струны, с десятью соколами, пущенными на стадо лебедей. Неправильно понимая, а может быть и сознательно «реализуя» это сравнение, Радищев рисует сцену состязания певцов в соколиной охоте. К этому превращению образного выражения в повествовательный мотив можно добавить и некоторые лексико-фразеологические заимствования. Так, выражение: «Князи... вступают в златые стремяна» — почти дословно воспроизводит текст «Слова»: «Тогда вступит Игорь князь въ злать стремянь». Восточное обозначение кельтского меча: «в грудь вонзену Харолугу» — появилось у Радищева через посредство «харалужных» мечей. К «Слову», вероятно, восходит и выражение «идут стязи» (ср. «стоять стязи») ¹.

В метрике своей поэмы Радищев осуществляет высказанное им еще в период работы над «Путешествием» убеждение, что в русской эпосе «удачно будет» смешение «в одном сочинении разного рода стихов» ². В «Песнях петых на состязаниях...» сочетаются пять стихотворных размеров. Основным является разностопный ямб, колеблющийся по числу стоп от двух до шести, с преобладанием, однако, средних между этими пределами цифр. В качестве исключения в двух соседних местах появляется односложный ямб, выразительно рисуя нападение врагов:

Востали,
Покрыли
Варяжски
Пучины
Несметной тьмой ладей. *

¹ См. С. Ф. Елеонский. Поэтические образы «Слова о полку Игореве» в русской литературе конца XVIII — начала XIX в. «Слово о полку Игореве». Сб. статей под ред. И. Г. Клубуновского и В. Д. Кузьминой, М., 1947, стр. 110.

² См. не вошедшее в «Путешествие» предисловие к «Творению мира». А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 448.

Вторым по значению размером, применяемым в поэме, является размер «Бовы»: четырехстопный хорей. Он выступает преимущественно в сценах борьбы, оттеняя ритмической четкостью, особенно ощутительной на фоне преобладающих в поэме разностопных ямбов, сюжетную динамику. В наиболее напряженных моментах этой борьбы хорей энергически сжимается до двух стоп. Три отрывка разнообразят изложение военной темы введением трехсложного размера — двухстопного амфибрахия:

Увидев ужасно
Сие посрамленье,
Как львы возрели
Мы яростным гневом...

Наконец, один отрывок, цитированный выше, написан прекрасным гекзаметром.

Метрическая форма поэмы Радищева была до известной степени подготовлена предшествовавшим развитием русской эпической поэзии вне пределов классической эпопеи. Разностопный ямб, составляющий основное метрическое русло «Песен петых на состязаниях...», до Радищева нашел применение в легкой поэме и прежде всего у Богдановича. Можно предположить, что Радищеву в период его сибирской ссылки стало известно и другое мастерское использование вольного стиха в легкой поэме — напечатанная в тобольском журнале поэта Панкратия Сумарокова «Лишенный зрения Купидон»¹. Переходным мостом от поэмы в вольных ямбах к «Песням петым на состязаниях...» Радищева послужила вышедшая в 1795 году поэма Хераскова «Пилигримы, или искатели счастья», где среди основного ямбического размера встречаются отрывки, написанные хореем. Но пример Хераскова мог только поддержать автора «Песен петых на состязаниях...» в его намерении; как уже отмечалось, идея о разномерных стихах возникла у Радищева еще в восьмидесятых годах и тогда же была реализована им в отрывке «Творение мира». По времени создания, а затем и по времени публикации поэме Радищева в обращении к разномерным стихам предшествовал «Добрыня» Львова, где борьба с традиционной «лмоносовской» системой стиха

¹ «Иртыш, превращающийся в Ипокрену», 1791, январь, стр. 33—44.

проведена наиболее решительно. Однако Радищев выступает не в числе продолжателей, а в числе инициаторов обогащения русского стиха путем поисков его национально-народных форм. Появление в печати опытов Радищева запоздало по сравнению с аналогичными произведениями Карамзина, Хераскова и Львова. Но не забудем, что глава «Тверь», где принципы новой системы стиха были заявлены с полной решительностью, стала достоянием читателей до поэмы Карамзина, Хераскова и Львова. Можно думать, что теоретическая постановка вопроса о русском стихе в книге Радищева не прошла бесследно для поэтов, вставших на путь аналогичных исканий. От классической формы вольного стиха, применявшегося в басне и легкой поэме, «Песни петые на состязаниях...» отличаются отсутствием рифмы. Это коренное различие, делавшее вольные ямбы Радищева шагом в сторону народной поэзии, было поддержано ритмическим своеобразием радищевских стихов: в отличие от обычных вольных ямбов с их резким колебанием количества стоп в стихе, ритмика «Песен петых на состязаниях...», тяготея к средним цифрам (3—4—5 стоп), сближается с песенным складом фольклора. Это кладет еще более заметную грань между разностопными ямбами Радищева и вольным стихом легкой поэмы. Другая грань отделяет Радищева от направления, взятого Львовым. В то время как последний, отвергая классические размеры, пытается строить тонический стих, Радищев остается в пределах силлабо-тонической системы и сближение метрики с народными основами стихосложения видит в допущении разных размеров в одном произведении.

Но основное своеобразие рассматриваемого произведения Радищева по сравнению с другими опытами «русской эпопеи» заключается не в метрико-стилистических особенностях, а в том, что составляет внутреннюю форму жанра и что непосредственно связано с его идейным содержанием. Поэма Радищева, как вытекает из данной ее характеристики, должна была стать поэмой героической, с одной стороны, и исторической — с другой. Первая песнь является неоспоримым доказательством этого. Если поэмы Карамзина и Львова, да и «Бова» самого Радищева, являлись в той или иной мере «забавными», то «Песни петые на состязаниях...» относились к «важному» литературному роду. Это была уже не сказочно-богатырская по-

эма, вырастающая на почве смешения былины со сказкой, на почве непонимания исторической основы былевого эпоса. Это была героико-историческая песня, опиравшаяся на жанр только что открытой древней эпической народной песни — «Слово о полку Игореве». Понятое по аналогии с поэмами древних «бардов», Гомера и Оссиана, оно обогатило и видоизменило представления и о русской народной поэзии. Рядом со скоморохами и бахарями встала величественная фигура древнерусского бояна. Слепой народный певец, встреченный Радищевым во время путешествия из Петербурга в Москву, мог послужить реальной опорой для воображаемого облика вещего Бояна. Национально-политическая тематика «Слова о полку Игореве» проливали новый свет на древнерусскую народную поэзию и открывала заманчивые перспективы в деле создания национальной эпической поэзии. Сказочно-богатырская поэма была полемична по адресу классической эпопеи. Та же полемичность оставалась и в поэме «Песни петье на состязаниях...». Но если там эпопее противопоставлялась «забавная» поэма, в которой героическое начало выступало в иной, сниженной форме или вовсе устранилось, то здесь эпопее противопоставлялась эпопея же. Если Львов в «русской эпопее», отказываясь от классицизма в эпическом жанре, отбрасывал и «высокость» этого жанра, то Радищев, отвергая классическую форму эпопеи, не отказывался от высокого эпического жанра. Забавная «русская эпопея» отменяла эпическую поэму классицизма. Поэма Радищева заменяла ее. Сохраняя то ценное и здоровое, что сложилось в русской классической эпопее, стремившейся быть героико-исторической поэмой, Радищев совершал переворот в жанре. «Классическую» жанровую форму он заменял национальной. Радищеву не довелось разрешить эту труднейшую задачу, но задача ставилась именно так.

4

Такое понимание эволюции эпических замыслов Радищева позволяет определить место и его третьей поэмы: «Песнь историческая». Она сохраняет некоторые связи с «русской поэмой». Особенно важное значение имеет возвращение Радищева к размеру «Бовы», чем утверждается народнопесенная основа метрической формы новой поэмы.

Принципиальное значение имеет и выбор в качестве эпиграфа русской пословицы:

Не красна изба углами,
Но красна лишь пирогами.

Однако «Песнь историческая» выходит за рамки поэмы в фольклорном духе. Ни по героям, ни по сюжету, ни по стилю произведение Радищева не имеет прямых связей ни с фольклором, ни со «Словом о полку Игореве». Отказавшись от посреднической фигуры певца, автор пишет поэму от своего собственного лица. Устранив всякие следы стилизации, он создает оригинальное произведение. Отбросив сказочные и легендарные мотивы, Радищев пишет поэму историческую, что подчеркивается самим ее заглавием. Радищев еще раз вступает в спор с традицией классической эпопеи. Идеализации прошлого он противопоставляет попытку понять подлинный смысл исторических событий. Используя эпопейный образ книги вечности, которая раскрывала поэту свои страницы, Радищев хочет прочитать ее иначе, чем это было у эпических поэтов старой школы:

Книга вечности разверзлась,
Я не в будущем читаю,
Не пророк я, не волшебник,
Не Дельфийская Пифия,
Но я время зрю протекше.

Несмотря на то что Радищевым было написано без малого две тысячи стихов, трудно с уверенностью судить о замысле поэмы. Предполагал ли автор в дальнейшем сосредоточиться на определенном сюжете, для которого писалось обширное введение, или вся поэма должна была представлять собой стихотворный обзор общего хода истории? До какого исторического момента рассчитывал прийти Радищев и какое место в его обзоре должна была занять русская история? Характер изложения исторических событий в написанной части поэмы дает основания рассматривать произведение Радищева как своего рода стихотворную историческую хронику, или хронограф. Проследив в написанной части поэмы древнюю историю (кратко — Восток, подробно — Греция и Рим), Радищев, видимо, предполагал перейти к средним векам и новому

времени. Здесь нашлось бы, несомненно, место и для отечественной истории.

Обнаруживая умение мыслить в больших исторических масштабах, Радищев дает не изложение исторических фактов, а философию истории. Он подходит к истории как мыслитель и прежде всего как политический мыслитель. В ином тоне, чем это было в «Бове», но с тем же интересом к современности Радищев извлекает из событий прошлого политические уроки для деятелей настоящего. Он все время оценивает факты и людей минувшего времени в свете своих социально-политических воззрений. Стремясь понять ход событий в их объективно-историческом значении, Радищев овладевает принципами исторического мышления. Сближаясь в своих исторических взглядах с западноевропейскими буржуазно-радикальными писателями, в частности, с Монтескье и Мабли, революционный русский писатель идет дальше буржуазных просветителей. В поэме «Песнь историческая» Радищев обзирает ход древней истории в свете тираноборческих идей. Политическое содержание поэмы свидетельствует, что сибирская ссылка не сломила Радищева, не заставила его отказаться от своих убеждений. Не ставя своей задачей детальное раскрытие исторической концепции, излагаемой Радищевым в «Песни исторической», мы ограничимся данной выше ее характеристикой как своеобразного типа поэмы, в которой автор задумал проследить различные формы общественной жизни, исходя из своего идеала политической свободы.

Признание Радищевым космогонической тематики наряду с исторической проливает некоторый свет на загадочный замысел поэмы о Ермаке, к которому, по свидетельству издателей его литературного наследства, относится прозаический отрывок «Ангел тьмы». По стилю это типичная поэма в прозе, каких не мало писалось в XVIII веке. Начиная эпическим «И се», автор не скупится на славянизмы (*подъемлет, досягающие, зерцаловидные, егда, еже, всегдашния нощи, разверзти вежды* и т. п.), тяготеет к «высокой» фразеологии, применяет эпические сравнения и т. д. Мифологический образ «древнего возмутителя небесных сил», который, «отрясая с главы своей темноту, едва напряг сильные на злодеяния мышцы, уже возлетел, яко вихрь порывистый, на вершину Уральского хребта», должен был, повидимому, подвести к историче-

скому повествованию «о приобретении Сибири». Эта тема, как известно, интересовала Радищева, занимавшегося историей Сибири и оставившего описание походов Ермака. И здесь космогонические мотивы должны были иметь вспомогательное — «поэтическое» — значение для постановки исторической темы.

* * *

Поэмы Радищева, как мы видели, различны по своему жанровому типу. С замыслом поэмы в народном духе непосредственно связаны две из них: «Бова» и «Песни петье на состязаниях...». Но и они, не воспроизводя прямо тех или иных фольклорных жанров, сближаются с различными областями народной поэзии. «Бова» представляет собой попытку творческого освоения художественной литературой народной шуточно-сатирической сказки. «Песни петье на состязаниях...» обращают художественную литературу к героическим жанрам народной поэзии и древнерусской литературы. И там и здесь элементы народности проявляются не только в форме, но и в содержании произведения. В этом и заключалось то существенно новое и своеобразное, что внес Радищев в русскую поэму.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПОСЛЕ КАРАМЗИНА И РАДИЩЕВА

1

Наиболее значительный по количеству произведений вклад в жанр «русской поэмы» на первом этапе его развития принадлежит членам «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» Н. А. Радищеву и А. Х. Востокову. Напомним, что «богатырские повести» Н. Радищева были первым в печати законченным образцом сказочно-богатырской поэмы. Почти в то же время (в 1802 г.) на заседаниях «Вольного общества» читал свои первые поэмы и Востоков. И тем не менее применительно к названным поэтам можно говорить о радищевской линии только в том смысле, что они упорно ищут фольклорных основ для эпической поэзии. Некоторое влияние радищевского «Бовы» на произведения Радищева-сына или

стремление Востокова воссоздать в поэмах черты народной старины недостаточны для того, чтобы этих авторов назвать продолжателями революционного поэта, шедшего от народно-сатирической сказки к народно-героической эпопее¹.

Николай Радищев работал над жанром сказочно-богатырской поэмы одновременно со своим отцом*.

Вслед за Ильей Муромцем и Добрыней Радищев-сын вводит в поэму последнего из числа трех славных русских богатырей — Алешу Поповича. Но его поэма к былинам имеет еще меньшее отношение, чем произведения Карамзина и Львова. Обе поэмы Н. Радищева являются наиболее законченным образцом стихотворного волшебнорыцарского романа, который в русской прозе представлен Чулковым и Левшиным с их подражателями. Ближайшим источником Н. Радищева явилась «Повесть о Алиоше Поповиче, богатыре, служившем князю Владимиру», напечатанная в «Русских сказках» Левшина². Однако Н. Радищев самостоятельно развивает основную сюжетную линию, используя многочисленные традиционные мотивы волшебнорыцарской поэмы и романа. С «Бовой» Радищева-отца поэма Н. Радищева связана не столько в конкретных мотивах, сколько в характере этих мотивов — шутивно-комическом**.

Обе свои поэмы Н. Радищев объединяет общим названием, восходящим к подзаголовку «Бовы»: «Богатырские повести в стихах»; тем самым признается преемственность жанра³. Но каждая в отдельности поэма сопровождается другим подзаголовком, вводящим новое обозначение жанра: «Богатырское песнотворение». Это подчеркнуто «высокое» название находится в противоречии с сюжетом, тоном, стилем произведения и употребляется, конечно, в иронически-трагическом смысле.

¹ «Альоша Попович, Богатырское песнотворение. Сочинение Н...я Р...ва». Часть первая, М., 1801. «Чурила Пленкович, Богатырское песнотворение. Сочинение Н...я Р...ва». Часть вторая, М., 1801. Обем поэмам на шмуцтитуле дано общее заглавие: «Богатырские повести в стихах».

² «Русские сказки», ч. I, стр. 187—248.

³ М. П. Алексеев предполагает, что жанровое определение «богатырская повесть» принадлежит издателям «Бовы». См. его статью «К истолкованию поэмы А. Н. Радищева «Бова» в сб. «Радищевъ. Статьи и материалы». Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова, 1950, стр. 162.

Н. Радищев пишет забавную поэму, для которой полеми-ческая оглядка на важный жанр стала законом. Усиливая оттенок легкой насмешки, с которой «беседовал» о своем герое Карамзин, автор «Альоши Поповича» достигает комического эффекта двойственным отношением к изображаемому богатырю. Традиционно-былинный мотив выезда богатыря дан в серьезных тонах, хотя и без стилизации под былинку:

Кто там так бодро выезжает
На сильном вороном коне?
Кто лес весь страхом наполняет,
Златой чей шлем горит в огне;
Под кем ярьась конь буйной ржет,
Копытом сильно в землю бьет?..

Но в первой же боевой встрече Алеша не устоял и оказался в плену у победителя. Неудачливый рыцарь скоро утешается удачей в любви:

Он пал пред девой на колена,
Без связи пылко говорит.

Готовый ради красавицы отказаться от безуспешно начато-го рыцарского служения, он зовет ее домой в Киев:

Жрецом когда я буду сам,
То вечно сыты будем там.

Травестийное смешение жанровых традиций звучит и в начале третьей песни:

Отверзись, Древность, предо мною,
Людмилы бедствия вещай!

Это «высокое» вступление контрастирует с дальнейшими авантюрами. Вслед за «Бовой» Н. Радищев прибегает, хотя и недостаточно последовательно, к стилистически противоречивому сочетанию высокого и низкого в языке поэмы, например:

Ударом Витязь отвечает
На грозно слово старика;
Тузя его, он *возглашает*:
Ужель *нашел ты дурака*,
Чтоб без победы я пошел,
Тебя б *простерта* здесь не зрел?

Ирония Радищева-сына не затрагивает область политики, если не считать антиклерикальных ноток, звучащих

в насмешках над жречеством. В общем же жанр «Бовы» в его политической сатиричности Радищевым-сыном не был усвоен*.

Резкую грань между обеими поэмами кладет их строфическая и метрическая форма. Поэма Н. Радищева написана секстинами, по своей структуре приближающимися к октаве: они состоят из четверостишия с перекрестной рифмовкой и заключительного двустишия со смежными рифмами (ababcc). Что же касается стихотворного размера, то вместо песенного хоря Н. Радищев применяет четырехстопный ямб, начавший к этому времени проникать в поэму.

Отзвуки русского фольклора в первой поэме Н. Радищева незначительны**.

Связи с отечественным фольклором заметно усиливаются во второй поэме Н. Радищева «Чурила Пленкович». Воспользовавшись некоторыми мотивами сказочно-романтической поэмы Виланда, Н. Радищев, однако, остался чужд стилю рококо, окрашивающему «Оберона». Отходит автор и от итальянской рыцарской поэмы: отрицая сходство своего героя с «юным Ренодом», Н. Радищев одевает его в простую русскую одежду:

Суконной русской балахон
Под ним полукафтанье парчевое —

и вооружает кленовой палицей и ножом кожевника.

Обращаясь к устному народному творчеству, Н. Радищев и во второй своей поэме не отказывается от посредничества левшинского сборника. В развитии сюжетной линии он следует помещенной здесь «Повести о сильном богатыре Чуриле Пленковиче»¹. По вызову князя Владимира силач-кожевник Чурила Пленкович отправляется на борьбу со змеем Горыничем. Богатырь убивает змея палицей, сделанной из огромного клена, и совершает другие подвиги. Начиная с третьей песни, Н. Радищев развивает сюжет самостоятельно. Чурилу преследует Баба-Яга. При помощи бога Лелью, вознаграждающего Чурилу за верность в любви, богатырь побеждает все препятствия и возвращается с Прелепой в Киев, где чуту приветливо встречает князь Владимир.

¹ «Русские сказки», ч. I, стр. 148 — 186.

Эта канва, сотканная в основном из мотивов русских сказок, иногда обрабатывается с помощью былинных мотивов. Во вступлении автор выражает свое намерение петь

Российских Витязей, Богатырей,
Владимировых славу дней.

Но значительно ближе Н. Радищеву удастся подойти к сказке. Так, Баба-Яга путешествует в ступе, живет в избе «на ножках курочьих», приказывает избе обратиться к ней передом, а к лесу задом. Из сказочной географии заимствуются «славный остров Буян», находящийся на «море Океане» и «тридесатое царство».

В результате объединения всех этих мотивов перед нами выступает забавная поэма, с первых строк противопоставленная «громким» одам и «важным» поэмам. Н. Радищев прибегает к приему создания комического эффекта, использованному А. Н. Радищевым в «Бове», а позднее Пушкиным в «Руслане и Людмиле»: смешение сказочной фантастики с бытовыми деталями. Так, например, волшебник Кривид, пробужденный стуком Чурилы, вместо лат второпях надел *колпак, халат и меховую фуфайку*.

В стиле поэмы Н. Радищев попрежнему, но более тонко, чем в «Альоше Поповиче», использует эффект сочетания контрастных слов и выражений. Для иллюстрации приведем портрет Бабы-Яги:

Яга во сарафан парчевый нарядилась,
На целы полвершка известкой набелилась,
И розы кирпичем в ланитах навела,
Сурмилом черну бровь дугою провела;

Надела чепчик с кружевами,
Капот на плечи с бахрамами,
Подперлась тростью золотой,
С алмазами клюкой;

Зане нога едина костяная,
Другая же была у ней живая,
Котору в башмачек сафьянной облекла,
Но скрыть уродливость в нарядах не могла.

«Ланиты», «зане», «едина» звучат «ирои-комическим» диссонансом в соседстве с «кирпичом», «известкой», «чепчиком», «капотом»,

Вольный ямб, каким написана поэма «Чурила Пленковичь», связывает ее с ритмической манерой легкой поэмы и «сказки» (в частности — с «Причудницей» Дмитриева). Но своеобразие применения этого размера в поэме Н. Радищева позволяет установить здесь связь с тем типом вольного ямба, который в те же годы А. Радищев применил в «Песнях петых на состязаниях...».

Произведения Н. Радищева представляют наиболее законченный тип забавной сказочно-богатырской поэмы. Усиливая элементы шутливости, которые были уже в «Илье Муромце» Карамзина, и оставшись в стороне от той серьезной трактовки народнопоэтического материала, тенденции которой сочетались с шуткой в «Добрыне» Львова и должны были торжествовать в последних поэмах А. Радищева, Радищев-сын следует автору «Бовы» в «скоморошьей» трактовке жанра «русской поэмы», заимствуя у него и стилистический прием смешения высоких и низких элементов речи. Но Радищеву-сыну осталось чуждым политическое содержание сказочно-сатирической поэмы Радищева-отца. «Богатырские повести» Н. А. Радищева давали право книгопродавцу Глазунову рекомендовать их в своем «Реестре» тем любителям чтения, «кои читают веселые книги для рассеяния мыслей и прогнания скуки»¹.

2

Рядом с Н. Радищевым, как автором поэм на фольклорном материале, мы назвали имя другого участника «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», А. Х. Востокова. Его поэмы начали появляться в печати несколько позднее, когда уже вышла «Бахарияна» Хераскова: в 1804 г. — «Певислад и Зора»², в 1806 г. — «Светлана и Мстислав»³ и, с большим перерывом, в 1812 г. — «Полим и Сияна»⁴. Но одна из них, «Светлана и Мстислав», стала достоянием литературной общественности раньше, в 1802 году, когда автор прочитал ее в собрании «Вольного общества». В 1802 году, до

¹ «Реэстр российским книгам... продающимся в С. Петербурге в книжных лавках Ивана Петрова Глазунова», СПб., 1823, стр. 4.

² «Периодическое издание», 1804.

³ «Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах А. Востокова», ч. II, СПб., 1806.

⁴ «Санктпетербургский вестник», 1812, ч. I.

появления «Бахарияны», была написана и поэма «Певислад и Зора».

Востокову могло бы принадлежать видное место в рассматриваемом течении нашей литературы. Эта условная формулировка имеет в виду не только отказ одного из основоположников русской филологии от поэзии в пользу науки, ограничивший его поэтическую деятельность первым десятилетием века, но и заметное расхождение между «русскими поэмами» молодого поэта и теми возможностями, которыми он располагал как теоретик и филолог.

Востоков на протяжении всей своей деятельности обнаруживал глубокий интерес к народной поэзии. В 1812 г. Востоковым в «Вольное общество» был представлен стихотворный перевод довольно значительного отрывка из «Эдды». Некоторые сведения об этом памятнике скандинавского эпоса и прозаические переводы из него уже проникли к этому времени в русскую печать¹, но Востоков был первым и долгое время единственным, кто начал переводить «Эдду» стихами. Позднее в круг фольклорных интересов Востокова входит славянская поэзия. Он переводит две «Богемские песни», оказавшиеся, правда, подделкой Вацлава Ганки, и девять сербских песен по сборнику Вука Караджича. Русский перевод сербского эпоса, увидевший свет в двадцатых годах, ответил возникшим в это время интересам к славянской поэзии и к славянству вообще, что объяснялось не только предпринятым Караджичем изданием сербских народных песен, но и политическими событиями, связанными с исторической судьбой южных и западных славян (борьба сербов за независимость).

В этих широких фольклорно-этнографических интересах Востокова нашла свое место и русская народная поэзия. Замысел составления полного собрания русских народных песен, план которого Востоков доложил «Вольному обществу» еще в 1810 году, аналогичен начинанию Вука Караджича в отношении сербского эпоса. Молодой русский филолог хотел издать «настоящие русские песни

¹ См., например, в журнале «Растущий Виноград», 1786, июль: «Гвамаал, или высочайшая наука, преданная Цельтам, верховным богом их *Одином*, как то они во время язычества своего верили, и сохраненная в книге, называемой *Эдда*, заключающей все учение их о вере».

в простом оригинальном их виде, который только можно восстановить тщательным сличением текстов, удерживаясь от всяких самовольных поправок»¹. Но филологические изыскания в узком смысле слова отвлекли Востокова от народной поэзии в сторону древней письменности и языка. Однако в одной области его фольклорные изучения оставили заметный след: «Опыт о русском стихосложении» Востокова² не только положил начало научному изучению русского народного стиха, но и оказал известное воздействие и на ритмические искания в области «русской поэмы» и русской поэзии вообще. Востоков впервые истолковал русский народный стих как тонический, то есть основанный на счете ударений, а не слогов в стихе*.

Понимая национальную самобытность русского народного стиха («сия собственность русской музыки»), Востоков не ограничивается утверждением его права на внимание науки, но высказывается в пользу литературного использования русского стихосложения. Как теоретик и как поэт Востоков явился одним из крупнейших деятелей того течения в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века, которое стремилось к обновлению и обогащению «ломоносовской» системы стиха. Участник литературного общества, связанного с радищевскими традициями, Востоков развивал теорию и практику стиха вслед за Радищевым. Но, к сожалению, его опыты применения русского народного стиха не коснулись жанра поэмы. В первой из своих поэм — «Светлана и Мстислав» — Востоков не делает даже попытки отойти от классического стиха: она написана четырехстопным ямбом, организованным в восьмистишные строфы с перекрестной рифмовкой (ababcdcd). Во второй поэме — «Певислад и Зора» — поэт обращается к карамзинскому «русскому складу» — четырехстопному хорее с безрифменными дактилическими окончаниями. Не выходит из пределов силлаботоники он и в третьей поэме «Полим и Сияна», применяя здесь разномерный стих, ограничивающийся, впрочем, только ямбом и хореем. Раз-

¹ Е. В. Петухов. Несколько новых данных из научной и литературной деятельности А. Х. Востокова. ЖМНП, 1890, март, стр. 101 — 104.

² «Санктпетербургский вестник», 1812, ч. II, № 4, 5, 6. В 1817 г. вышло вторым, дополненным и исправленным изданием в виде отдельной книжки.

нообразнее строфика, а в пределах части стрóf и рифмовка, применяемая Востоковым.

Эта непоследовательность теоретика народного стиха может вызвать недоумение. Ведь сам Востоков высказал неудовлетворенность тем карамзинским «русским размером», которым написана одна из трех его поэм: этот «песенный» размер, по его словам «слишком короток и единозвучен для больших повествовательных сочинений»¹. В последних, по мнению Востокова, «был бы удобнее» стих «сказочный» (т. е. повествовательный), более разнообразный по сравнению с песенным. Но здесь теоретик делает существенную оговорку, которая поможет нам объяснить и его практику: русские размеры «доселе быв представляемы токмо в простонародной поэзии, следовательно предметами низкими и ограниченными, через то самое лишены стали в глазах наших и благородства и возвышения»². Считая это ненормальным, Востоков призывает поэтов поднять значение народного стиха путем его применения в художественной литературе: «Желательно, чтобы люди с талантом попытались истребить в нас сей предрассудок, если только можно, облагородствовать и возвысив русский размер стихами своими»³.

Сам Востоков предпринял в этом направлении некоторые шаги. Непосредственно вслед за последней своей поэмой, в 1813 году, он печатает небольшое стихотворение «Российские реки», посвященное героической теме изгнания Наполеона из России. Здесь применен народный повествовательный стих:

Беспечально теки, Волга матушка,
Через всю святую Русь до синя моря;
Что не пил, не мучил тебя лютый враг,
Не багрил своею кровью поганую,
Ни ногой он не топтал берегов твоих,
И в глаза не видал твоих чистых струй!..⁴

Принципиальное значение этого стихотворения подтверждается позднейшим высказыванием Востокова. В одном из примечаний к отдельному изданию «Опыта о русском стихосложении» автор пишет: «По напечатании в 1812 году сего опыта употребил я сказочный русской размер в не-

¹ «Опыт о русском стихосложении», стр. 162.

² Там же, стр. 164—165.

³ Там же, стр. 167.

⁴ «Сын отечества», 1813, ч. III, стр. 45.

которых мелких стихотворениях моих, из коих одно под заглавием: *Р о с с и й с к и е р е к и* помещено в 1-й книжке Сына Отечества на 1813-й год; другое же еще не напечатанное, здесь сообщаю, избрав нарочно предмет отвлеченный, дабы показать, что и таковой, довольно чуждый для простонародной Музы предмет не обезображивается одеждою Русского размера»¹. Это был перевод стихотворения Шиллера «*Sprüche des Confucius*», сделанный «русским сказочным размером»:

Пространству мера троякая:
В долготу бесконечно простирается,
В ширину беспредельно разливается,
В глубину оно бездонно опускается...²

В обоих случаях Востоков применяет трехударный повествовательный стих с дактилическими окончаниями. При всей своей краткости эти опыты не только доказали предположение Востокова о пригодности русского стиха в произведениях с «важной» тематикой, но и явились одним из первых образцов литературного применения народной метрики*.

Свои поэмы Востоков не считал «серьезным» жанром и поэтому не считал возможным использовать в них народный стих. Действительно, гражданская тематика чужда им. Исторические сюжеты не вызывают у автора идейных раздумий или политических вопросов. Его замысел движется в сфере «забавности». Востоков, повидимому, осознал свои поэмы не только в связи с русским фольклором, тем более, что две первые поэмы были написаны до появления сборника Кириши Данилова и до начала серьезных занятий Востокова собиранием и изучением народной поэзии, но и в традиции сказочно-богатырской поэмы и, прежде всего, карамзинского «Ильи Муромца». Относя действие в древнюю Русь, в Киев эпохи кн. Владимира или в Новгород эпохи его древней свободы, Востоков, вслед за Карамзиным и Н. Радищевым, разрабатывал не национально-героические, а романические сюжеты. Это или соперничество кн. Владимира и его сына, тмутараканского князя Мстислава, в любви к красавице Светлане; или любовь молодого бояна Певислада к дочери

¹ «Опыт о русском стихосложении», стр. 165, примеч.

² Востоков. Стихотворения, «Советский писатель», 1935, стр. 238.

тысяцкого Зоре, увенчивающаяся после некоторых волнений счастливым обручением; или преодолевшая испытания любовь новгородского пастуха Полима к дочери Волхова Сияне¹. Сочетание в заглавии двух имен, мужского и женского, что мы позднее увидим в «Руслане и Людмиле», подчеркивает романический характер сюжета. Любовным соперничеством мотивируется введение фольклорного сюжета боя отца с сыном. Наряду с историческими героями у Востокова действуют вымышленные и даже фантастические (Волхов, Сияна). Фантастика вводится и в развитие действия. Это возвращает нас к традиции «русских сказок» Чулкова и Левшина, связь с которыми обнаруживается и в отдельных мотивах поэм Востокова, и в легенде о Волхове, использованной в «Полиме и Сияне», и в сближении богатырей времен Владимировых с «готическими странствующими рыцарями»². С карамзинской традицией сказочно-богатырской поэмы Востокова связывает отсутствие исторической верности в характерах и речи героев, хотя автор и воспроизводит некоторые черты древнего быта, описывая, например, праздник «Великого дня» или приданое Зоры.

Небольшие поэмы Востокова по своему характеру и объему имеют общее и с романтической балладой, что особенно заметно в последней из них, «Полиме и Сияне». Автор не ставил перед собой задачи создания «русской эпопеи» или героической поэмы, написанной в русском стиле, русским стихом. Сочетание различных традиций не приведено у Востокова к органическому единству. Это вызвало колебания Востокова в жанровом обозначении его поэм: «богатырская повесть», «древний романс», «древняя повесть в пяти идиллиях», «древняя повесть», «новгородская баснь».

Нет органической цельности и в стиле поэм Востокова. Подобно Радищеву, он не стал на путь фольклорной стилизации, ограничиваясь отдельными заимствованиями из народной поэзии и «Слова о полку Игореве», которые мирно уживаются у него с сентиментальной фразеологией («в несказанном восхищении», «нежным сердцем преклонилася», «углублен в мечтаньях сладостных» и т. п.). Однако в поэме «Певислад и Зора», написанной «русским

¹ Имя Сияны позднее встречается у Языкова в «Песни Баяна».

² Примечание Востокова. «Стихотворения», 1935, стр. 416.

размером», чувствуется стремление сохранить народно-старинный колорит. К этой поэме, как и к другим, Востоков делает примечания, комментирующие элементы старины и народности, введенные в нее *. Автор ссылается на песни и сказки, мотивируя эпитет *солнце* в применении к Владимиру. Второе издание «Светланы и Мстислава» автор дополняет эпиграфом из сборника Кириши Данилова: «То старина, то и деянье...». Хотя это было сделано *post factum* и на стиле поэмы не отразилось, однако это, как и призывание Бояна, свидетельствовало об ориентации Востокова на народную поэзию.

3

Через два года после «богатырских повестей в стихах» Н. Радищева, в 1803 году, вышла состоящая из четырнадцати песен «Бахарияна» Хераскова ¹. Автор образцовой классической эпопеи в русской литературе внес теперь свой вклад в дело создания нового жанра «русской эпопеи». По своим идейно-художественным особенностям «Бахарияна» явилась продолжением карамзинской линии в истории сказочно-богатырской поэмы. Произведение Хераскова — одно из значительных явлений дворянского сентиментализма.

Подобно своим предшественникам, Херасков теоретически обосновывает жанр своей поэмы, посвящая этому большое вступление и ряд отступлений. Естественно, что он прежде всего должен был определить свое отношение к литературным традициям. Представители нового литературного движения в его разных линиях — Карамзин, Львов, Радищев — заявляли о своем разрыве с традицией классической поэмы и выдвигали иные связи, иные начала — народную поэзию. Воспитанный в правилах классицизма, Херасков даже в пору своего сближения с новым литературным движением ищет оправдания своего жанра в освященных долгими годами традициях. Он называет два образца: античную «Батрахомиомахию», от которой теоретики вели ирои-комическую поэму, и «Орлеанскую девственницу» Вольтера, признававшуюся высшим достижением в области шутиливой поэмы. С са-

¹ «Бахарияна, или Неизвестный, волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок», М., 1803.

мого начала Херасков мыслит свою поэму как шутливую, забавную. В дальнейшем он дает и другую жанровую параллель: рыцарскую поэму и прежде всего «Неистового Роланда» Ариосто, а затем позднюю шутливо-рыцарскую итальянскую поэму Фортигверри «Ричардетто» (1738), незадолго до того переведенную на русский язык¹. Однако Херасков не хочет быть подражателем им же самим указанных образцов:

Ришардета я примером,
Ни Жан-Дарку не имел;
Нет, не им я подражаю...

Херасков хочет быть национально-самобытным поэтом. Этой теме он посвящает одно из больших вступлений, которыми он обычно начинает каждую песнь. Херасков усвоил идею предромантиков о нации как некоей индивидуальности, аналогичной индивидуальной человеческой личности:

Каждая имеет нация
Свой климат, — у всех обычай свой;
Так имеет каждый человек,
Свойство, голос и черты лица
Особливые, — несходные.

Вслед за этим Херасков переходит к мысли об оригинальности каждого большого поэта. Называя имена Гомера, Вергилия, Мильтона, Ариосто, Тассо, Овидия, Херасков пишет:

Также каждый истинный пээт
Собственные выражения,
Собственные вображения,
Собственный в стихах имеет слог.

Национальное своеобразие обязательно и для русского поэта. С этой целью нужно обратиться к древней русской народной традиции. Она представлена для Хераскова образом русского барда — Бояна из «Слова о полку Игореве»:

Мне бы слогом петь всегда одним,
Как певали барды русские,
Барды русские, старинные;
Как Боян пел древний соловей,

¹ Фортигверр. Рихардет, пер. с французского Н. Осипов, в 2-х частях, СПб., 1800—1801.

Он воскрес недавно в наши дни,
К чести отдаленнейших веков,
В песне, петой как-то Игорю
Песнопевцем неизвестным нам;
Но достоин он бессмертия!

Херасков находит в «Слове о полку Игореве» сочетание достоинств, выдвигаемых и старым и новым литературным направлением, и классицизмом и сентиментализмом, — важность и чувствительность. В описании плача Ярославны неизвестный певец достиг чувствительности, а в картинах боя — важности. Как и другие предромантики, Херасков ставит Игорева певца в ряд с Гомером и Оссианом. Но он не усматривает разрыва между древнерусским певцом и крупнейшим национальным поэтом эпохи классицизма, полагая, что в Бояне важный Гомер и Оссиан «с Ломоносовым сливаются». Имея в виду «Слово о полку Игореве», Херасков пишет от лица русских поэтов:

Вот для нас достойный образец,
Как дела героев воспевать.

Но автор «Бахарияны» не претендует на важный жанр и не дерзает равняться с русским бардом. Вслед за изложенным рассуждением он еще раз касается скромных задач своей забавной поэмы. Свою «Бахарияну» Херасков нередко называет сказкой. Эту жанровую природу поэмы автор выражает и заглавием, произведенным от слова *бахарь*. По праву сказочника он наполняет поэму всевозможными чудесами, придающими ей занимательность. Однако поэт хочет, чтобы сказка не только забавляла, но и поучала:

Может быть, иносказанье
Есть в моем повествованьи! —

намекает автор. Вот почему он настаивает на праве называть свое произведение повестью и даже без иронического переосмысления применяет к ней термин «высокой» поэзии петь, от которого демонстративно отказывались авторы сказочно-богатырской поэмы: «...я повесть петь хочу».

Но что национально-самобытного в этой ариостовско-вольтеровской, по распространенному мнению, волшебной-аллегорической сказке? Как представлял автор связи «Бахарияны» с русским фольклором?

Вместе с другими авторами «русских поэм» Херасков придавал большое значение метрической форме, видя в ней одно из ярких выражений национальной культуры. Херасков откликнулся на современные ему поиски в области метрики и едва ли не глубже других осознал существенное отличие народного стиха от литературного. Обычно не замечают, что Херасков не отождествляет карамзинского «русского размера» с народным стихом. Между тем в обращенных к поэту словах Фантазии эти две системы разграничиваются. Волшебница предлагает:

Древним пой стопосложением,
Коим пели в веки прежние
Трубадуры царства русского;
Пели, пели нимфы сельские¹

.....
Иль таким стопосложением,
Коим справедливо нравится
Недопетый Илья Муромец.

Херасков понимает, что стих русских народных песен, в отличие от хорейского «русского размера» Карамзина, не был силлабо-тоническим и его ритм был основан на каких-то иных принципах:

Им хорей, ни ямб не знаем был,
Только верная любовь у них
Попадала как-то в полный лад
И размер в стихах был правилен.

Но подобно тому, как скромный поэт не отваживается в слогe следовать за древним Бояном, он не решается идти за ним и в ритмике своей поэмы. Поэтому автор «Бахарияны» берет за основу все-таки размер «Ильи Муромца». Так написана половина поэмы: семь глав из четырнадцати*, преимущественно начальные и конечные, чем создается известная ритмическая закругленность поэмы. Но Херасков против ритмического однообразия. Он признает «стихотворную вольность», которая допускает различный «род стихов»:

Воспевай различной мерою,
Только песнь была бы сладостна.

¹ Так Херасков называет русских девушек.

Херасков выдвигает требование соответствия ритма содержанию:

Так, смотря по содержанию,
Надлежит стихам иметь свой ход.

Трудно сказать, следовал ли он этому правилу в «Бахарияне», но принцип «различной меры» он выдержал. В остальных восьми главах он применяет следующие размеры: во второй главе — четырехстопный хорей с белыми женскими клаузулами, то есть размер радищевского «Бовы», хотя, повидимому, и независимо от него; в центральных главах (VI, VII, VIII) — четырехстопный хорей с вольной рифмовкой, предвосхищающий размер сказок Пушкина; три главы, расположенные в разных частях поэмы (IV, IX, XII), возвращают читателя к четырехстопному ямбу, с которым, по мнению автора, прочно ассоциировалась рифма. Херасков в вопросе о рифме не занимал ригористической позиции Радищева, склоняясь к карамзинскому компромиссу. С одной стороны, ему «рифмы надокучили». С другой — он признается в своем уважении к рифме, без которой стих ему представляется телом без ног. Рифма естественная для стиха:

К добру, не знаю, или к худу
Где стих ложится — рифма тут,
Кидается и льнет повсюду,
Как в игрищах народных шут.

Как и ритмике, Херасков рифме придает подчиненное значение и поэтому скептически относится к спорам о рифме:

Всяк по свойски разумеет,
Всяк свой вкус в стихах имеет;
Тщетных споров не люблю,
Лучше к сказке приступлю.

Исходя из знакомого еще Третьяковскому положения, что сущность поэзии — не в стихотворной речи, Херасков становится на широкую точку зрения в области стихотворных форм, среди которых свое место должна занять и система русского народного стиха.

Жанровое задание «Бахарияны» ставило перед Херасковым и проблему слога. Он высказывается в поэме и по этому вопросу. В общих требованиях простого и чистого слога, обличающих в Хераскове поэта сумароковской выучки, нет еще ничего специфического для жанра.

Но Херасков ищет для «Бахарияны» и стилистической специфики. Не став в полной мере карамзинистом, он остается верен классицистскому разграничению трех стилей. Для «Бахарияны», конечно, непригоден высокий стиль. Описав зиму в прозопопейном образе седого, сгорбленного и бледного существа, сидящего на гряде льдов, — совсем как в «Россияде», Херасков признает такой слог для сказки «надутым и несколько высоким». В одной из песен он формулирует свою стилистическую установку:

Приятен в сказке слог шутовой,
Но разноцветен должен быть,
Лилеей, розою, крапивой.

Однако Херасков снижает слог только до известной границы:

...не должно быть поэзии
Подлой и в твореньях шуточных.

Намечавшиеся каноны жанра и литературная «мода» выдвигали перед Херасковым требование фольклорности в стилистической фактуре поэмы.

По типу фольклоризации «Бахарияна» приближается к «Илье Муромцу» Карамзина; Херасков так же, как и его предшественник, слегка прослаивает язык поэмы народнопоэтическими элементами. Этого почему-то не замечают исследователи, отказывающие «Бахарияне» в какой-бы то ни было народности. Как и у Карамзина, обильнее всего заимствуются постоянные эпитеты, например: «крутой берег», «зеленый луг», «чистое поле», «сыра земля», «дремучий лес», «ракистов куст», «ретивый конь», «булатный меч». Другим песенным приемом, настойчиво проводимым через всю поэму, является повтор разного типа. Иногда это простой тавтологический повтор:

Вступим, аступим к ней в пещеру

В век бы, в век бы не скучала

Часто повтор анафорически охватывает два соседних стиха:

Долго с милой он Феланю
Долго, долго не увидится

Возвратил он и Руксилу,
Возвратил на время дни.

Особенно характерен для народнопоэтического стиля «подхват», неуверенно использованный и Карамзиным. У Хераскова этот прием встречается несколько раз:

Повесть шуточную, вредную,
Вредную, но остроумную

Осененный тремя перьями
Тремя перьями сокольими

Как и в фольклоре, повтор нередко развивает мысль внесением какого-нибудь добавления:

Где любовь, любовь сердечная?

Из-под шлема, шлема ветхого.

Но волна — бежит, бежит рекой.

Колоритны у Хераскова в качестве народностилистического приема отрицательные сравнения, вырастающие до размеров параллелизма:

Не звезда горит, — большой алмаз.

То не лес густой в пыли —
Сила вражья колебалась.

Не тоскующая горлица,
И не стая робких голубей,
Кроется в кустах от коршуна,
Ах! не Нимфа ли небесная
С берега к реке спускается

В последнем примере сравнение особенно оттеняется в своем «русском» характере рядом с античным образом нимфы, примененным к героине. Вводя отрицательные сравнения, Херасков резко уменьшает количество столь обильных в его классическом стиле (ср. «Россияду») сравнений положительных. Не раз прибегает поэт к помощи сказочно-былинных оборотов («где-то в тридесятном царстве», «садится на добра коня» и т. п.). С фольклором связана и богатырская терминология применительно к изображаемым рыцарям, нередко именуемым богатырями: «богатырские доспехи», «богатырские латы», «сила богатырская», «богатырский сон», «богатырский конь». Последний рисуется в традиционных красках:

Ступит конь, земля под ним дрожит,
Искры сыплются из глаз его,
Из ноздрей курится дым столбом...

Иногда Херасков по-былинному гиперболизирует, по-былинному обозначает течение времени:

Шествует с утра до вечера,
С вечера и до другого дня.

Из былины, конечно, заимствовано и притяжательное прилагательное: «сын княженетской». Если к этому добавить указание на введенные в «Бахарияну», хотя и с большой осторожностью, народно-просторечные слова и обороты («рыдаючи», «играючи», «малюется», «стервениться», «надокучить»¹, «нет как нет», «занялась заря румяная», «хижина была прибориста»), то нельзя будет отрицать сознательной, хотя и крайне осторожной, ориентации Хераскова в его сказочно-богатырской поэме на фольклор.

Однако шаг вперед в овладении народнопоэтическим стилем, сделанный Херасковым по сравнению с Карамзиным, если учесть различные масштабы их поэм, был не очень велик. Отдельные фольклорные пятна не создают колорита в «Бахарияне», остающейся стилистически в пределах поэзии русского сентиментализма. Такова, в частности, стилистика описаний природы в «Бахарияне»:

Птички сладкий хор в лесах поют;
Ветерки порхая резвятся,
Вод прозрачных по хребту скользят;
То в лужайках расстилаются,
С травками они целуются...

Подобными оборотами салонно-сентиментального стиля переполнены страницы «Бахарияны».

Мы начали анализ «Бахарияны», так сказать, с конца — с метрической и стилистической формы, и это имело свои основания. С одной стороны, Херасков придавал этим внешним элементам жанровой формы своей поэмы большое значение. Именно они должны были определить новый, национально-русский облик эпической поэзии.

¹ Отсутствует в «Словаре» под ред. Д. Н. Ушакова, отмечено В. Далем (II, 413).

С другой стороны, этими элементами «Бахарияна» наиболее тесно связана с жанром «русской эпопеи».

Обращаясь теперь к героям и сюжету поэмы, мы должны констатировать, что в этой области связи Хераскова с русской былиной и сказкой ослабевают. Если поэмы Радищевых, частью непосредственно, частью через посредство литературных обработок, восходят к русскому фольклору, то образный мир поэмы Хераскова в основном остается в пределах «международной» волшебнорыцарской литературы. Для Хераскова характерно невероятное смешение на одной сцене действующих лиц из совершенно различных пьес баснословного и исторического содержания. Поэтому в «Бахарияне» нас встречают привычные Зефиры и Амуры, Сцилла и Харибда... Подзаголовок поэмы: «Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок» — точен только в первой своей половине. Действующие лица «Бахарияны» — Орион (Неизвестный), Фелана, Маркобий, Руксил и т. д. — маски многовековой и разноречивой волшебнорыцарской литературы. Фабула поэмы — нагромождение ходячих мотивов той же литературы; по общему типу фабулы херасковская поэма сближается с традицией итальянской рыцарской поэмы.

Связь с последней выражается в том, что Херасков в «Бахарияне» правомерно выдерживает композиционный принцип рыцарской поэмы, отличающий ее от классической эпопеи: прервать рассказ в момент сюжетного напряжения и перейти к другой сюжетной линии, с тем чтобы позднее связать разорванные нити повествования. С ариостовской манерой «Бахарияну» связывают и другие ее особенности: композиционный прием вставных новелл (особенно обширна повесть о Велесе и Леле, занимающая почти всю седьмую главу), неизменные сентенциозно-лирические зачины глав, шутливо-иронический тон сказа.

От итальянской рыцарской поэмы «Бахарияну» отличает авторское истолкование поэмы как моральной аллегории. Это связывало «Бахарияну», через «Пилигримов» и «Селима и Селиму» — переработку Херасковым одноименной поэмы Дора — с традицией аллегорической поэмы. Но Херасков счел возможным отнести объяснение аллегорического смысла «Бахарияны» в самый конец, не считая, очевидно, необходимым это символическое истолкование для восприятия поэмы в ее непосредственном

значении. Так оно и есть. До последней главы поэма читается как забавная волшебная сказка, хотя и не лишенная попутных наставлений. Неожиданно появляющийся в конце второй план ощущается как нечто искусственное, придуманное. Однако как ни случайна в херасковской сказке связь между забавной фантастической оболочкой и серьезным, жизненным ядром, последнее представляет интерес для определения идейных связей «Бахарияны» и ее места среди других сказочно-богатырских поэм.

Подобно другим авторам, писавшим в этом жанре, Херасков использует поэму для литературной полемики. У него нет антиклассицистской направленности, свойственной поэтам сентиментализма. Он ведет литературный обстрел с несколько неопределенных позиций и по довольно неясной цели. То он скептически отмечает бесплодность духовных и нравственных книг, которых «слишком много в мире издано». То он, защищая право поэта на поэтический вымысел, иронически указывает, что от этого не свободны и «важные» книги. То он столь же иронически оправдывает ужасы, которыми изобилует «Бахарияна», ссылкой на вкус века, требующего, чтоб роман пугал читателей. То он устами героини нападает на тогдашнюю драматургию:

Где хотели рассмешить,
Там я слезы проливала;
Там неволей хохотала,
Нудили где слезы лить.

От литературной сатиры Херасков, как и другие авторы, переходит к сатире бытовой. Обращение к забавной повести он мотивирует тем, что ему наскучили собрания, надоели карточные игры, опротивели разговоры и газетные рассуждения, ужины стали тягостны. Ряд выпадов Херасков делает против светских щеголей и «умников», против «придворных сорок» и лицемеров. С Радищевым он сходится в осуждении дуэлей:

Глупая привычка защищать
Иль свою, или чужую честь,
Поединком — не законами!

Охотно затрагивает Херасков морально-философские темы, сводя к некоторой жизненной максиме аллегориям

поэмы и посвящая целую главу разоблачению материалистически-эпикурейского мировоззрения в образе царя Софанта (от слова софисты, как озаглавлена глава). Здесь у Хераскова сказалось его разочарование в «веке Просвещения». Массонские взгляды Хераскова заставляют его вводить в поэму морально-назидательный подтекст, давать аллегорическое истолкование образов, в результате чего Неизвестный становится символом всякого человека, проходящего по жизни среди соблазнов, Фелана — олицетворением добродетели и непорочности, к которым должен стремиться человек, Макробий — идеей следования мудрому учению истины.

Значительную роль в «Бахарияне» играет и политическая тематика, имеющая, однако, здесь совершенно иной характер и направленность, чем в поэме Радищева. Херасков остается верен идеалу просвещенного абсолютизма, но с этим идеалом он безнадежно отставал от эпохи, пережившей крестьянскую войну и приближавшейся к дворянскому периоду революционного движения. Это сообщает идейно-политическому содержанию «Бахарияны» консервативный характер. Уже во вступлении Херасков относит в область несбыточной фантазии Платонову республику и желание строить государство на основах свободы и равенства. В заключительной главе он дает неприкрытый памфлет на французскую буржуазную революцию. Автор «Бахарияны» не приемлет ни правительственной реакции, ни пугачевщины. Это была та же линия, которую пытался защищать и проводить ранний Карамзин. Но попытка найти какую-то среднюю линию в борьбе основных классовых сил своей эпохи, какую-то нейтральную позицию среди основных классовых противоречий своего времени объективно становится признанием и защитой определенной классовой позиции. Так случилось и с русским дворянским сентиментализмом, чем дальше, тем больше обнажавшим свою классовую природу. Так случилось и с Херасковым, «Бахарияна» которого стала наиболее законченным выражением дворянской линии в жанре «русской эпопеи», противостоящей демократическим основам формирования этого жанра в творчестве Радищева.

Интерес к жанру сказочно-богатырской поэмы разделял наряду с Херасковым и другой представитель более раннего периода русской поэзии, Богданович. Его поэма «Душенька» в известном смысле входит в предисторию данного жанра. В 1805 году, посмертно, вышла поэма Богдановича «Добромысл»¹. При переиздании этой поэмы в «Сочинениях» Богдановича критик «Русского вестника» писал: «Старинная повесть Добромысл писана тем же пером, которое Грации вручили Богдановичу к сочинению Душеньки»². Критик прав только отчасти: перо, которым была писана «Душенька», в руках постаревшего и поправевшего поэта утратило свою остроту и тонкость. В «Добромысле» Богданович явился подражателем самого себя. Впрочем эта вторичная после «Причудницы» Дмитриева попытка соединения нового жанра сказочной поэмы с типом легкой поэмы в вольных ямбах представляет некоторый интерес. Богданович, не затрагивая в поэме мотивов богатырского эпоса, ограничивается сказочной тематикой, которая, однако, лишена национальной окраски. В «Добромысле» иная сфера действия, чем в «Душеньке», но столь же фантастическая, иллюзорная. Возрождает в новой поэме автор и шутливо-иронический тон «Душеньки», и ее непринужденно-разговорную манеру изложения, которой как нельзя лучше соответствуют разнообразные по длине и по способу рифмовки строки вольного ямба. Приближается Богданович к своей «древней повести в вольных стихах» и в жанровом обозначении новой поэмы: «старинная повесть, в стихах».

Но в поэме есть любопытная деталь, не получившая, к сожалению, полного развития. Богданович, продолжая борьбу против классицистских «уз», начатую еще в «Душеньке», готов теперь опереться на старую народную традицию скоморошьего потешного искусства. Так, очевидно, нужно понимать одобрительные слова автора в его вступительном обращении к Хлое:

Не ставишь никому в обиду,
Когда, по некакому виду,

¹ «Добромысл. Старинная повесть в стихах Ипполита Федоровича Богдановича, изданная по его смерти. Москва, в типографии Платона Бекетова», 1805.

² «Русский вестник», 1810, № 6, стр. 134.

Найдутся в глубине веков
Давно известные гремушки дураков.

Именно здесь и можно усмотреть некоторую связь «Добромысла» со сказочно-богатырской поэмой, в которой мы уже встречали отклики на потешное мастерство скоморохов. В поэме Богдановича это выражается в усилении шуточно-сатирических тенденций, с одной стороны, и в опрощении языка — с другой.

Шутка в поэме Богдановича носит отпечаток политической сатиры. Вмешиваясь в международные отношения, волшебники вносят всякие нестроения и во внутренние дела государства, путают «законов разум», «правду кладут под спуд».

Используя сюжетный мотив — рождение у царя и царицы двуносых и двулицых детей, — автор высмеивает двуличие придворных, старавшихся в утешение царю сделать из нужды добродетель: они носили два лица.

В языке поэмы автор усиливает по сравнению с «Душенькой» стихию просторечия, вводя слова и выражения типа следующих: *пакости, клуша, подтишком, чудесить¹, бирали, чаять надобно, всяку всячину болтали.*

Так «снижаются» шутки и язык «Душеньки» в направлении к забавной поэме на народно-сказочном материале.

5

Рассмотренные до сих пор образцы сказочно-богатырской поэмы отмечены печатью своеобразия в авторском подходе к общему жанровому замыслу. В 1807 году анонимно выходит поэма С. С. Андреева «Левсил, русской богатырь», знаменующая образование жанрового шаблона². Поэт третьего ранга, подражая литературным корифеям, верно схватывает и умело воспроизводит основные черты жанра. Сопиков, называя в своей библиографии поэму Андреева, добавляет: «подражание Илье Муромцу»³. Правда, автор «Левсила», видимо, читал и «Бахарияну» Хераскова, но в основном он следует за Карамзиным, по-

¹ Ср. в «Сказке о царе Салтане» Пушкина: «В гневе начал он *чудесить*».

² «Левсил, русской богатырь». Санктпетербург. В Императорской типографии. 1807 г.

³ Сопиков. Опыт российской библиографии, № 5876.

казывая, что получилось бы из «Ильи Муромца», если бы эта поэма была дописана до конца. Однако поэма Андреева не только реализует замысел Карамзина, но и развивает некоторые наметившиеся у основоположника жанра тенденции. В этом — двойной интерес этой поэмы.

Выбирая в качестве эпиграфа строки Карамзина о «чародействе красных вымыслов», Андреев не только указывает на свой образец, но и присоединяется к карамзинской трактовке жанра. Вслед за учителем автор обращается к «рассказам нянюшек» и в примечании выражает свое отношение к старинной народной словесности: «Сделаемся апологистами древних наших сказок, оправдаем мать старину нашу». Герой поэмы витязь Левсил, подобно карамзинскому Илье, выезжает на сцену «на могучем вороном коне»¹. К тому же источнику ведет и указание на Муромские леса, как начальное место действия. Некоторые детали обрисовки героя взяты из былевой поэзии: витязь садится «за дубовый стол», берет «чару богатырскую», выпивает ее до капельки, засыпает трехдневным сном (автор делает примечание: «Богатырский сон продолжался по три дня»). Но большинство мотивов и сюжет в целом взяты из сказок. Герой добывает для своего стареющего отца, князя Всеслава, золотое яблоко, возвращающее молодость. На пути герою встречается красавица, Царь-девица, страсть к которой временно отвлекает его от выполнения своего долга. Но при помощи чудесных покровителей все кончается благополучно: и волшебное яблоко вручено старому князю, и Левсил получил в награду Царь-девицу. С Карамзиным связывает Андреева сентиментальный колорит, которым окрашена его поэма. Проезжая «темные, непроходимые» леса, витязь вздыхает и роняет «горючую» слезу. В этом психологическом ключе даны образы «любезных» героев, наделенных «чувствительными» душами. Сердобольный автор даже Ягу-Бабу делает доброю, заставляя ее выступать в непривычной роли помощницы героя. В этом поэт видит апологию древних сказок.

В духе Карамзина (а не Радищева) Андреев критикует современный быт, противопоставляя натуральную красоту Царь-девицы ухищрениям модниц и осуждая картежников. Не обошелся автор и без литературного

¹ Ср. у Н. Радищева: «На сильном вороном коне».

выпада против «сочинителей похвальных од». Сохраняя традицию, Андреев вводит и политические мотивы. Он называет «гражданами» подданных князя Всеслава, заставляет их опасаться «тирании», если смерть унесет доброго и справедливого князя. Но политические термины «гражданин», «тирания», которые в ту эпоху приобрели популярность в гражданской поэзии деятелей «Вольного общества», остаются у карамзиниста Андреева пустыми словами. В идейном отношении его поэма не выходит за рамки дворянского сентиментализма.

Карамзинские традиции сказочно-богатырской поэмы определили в поэме Андреева и метрическую форму — «русский размер». По установившемуся обычаю, автор иногда отягчает дактилическое окончание ударением на последнем слоге («спасет тебя», «мечешь взор»), а с другой стороны, подобно Радищеву, сдвигает первое ударение на второе место («Лесá темны, непроходные»; «Ягá держит слово ласково»).

Но, как было сказано, поэма Андреева, свидетельствуя о канонизации жанра, помогает понять и тенденции его развития. «Левсил, русской богатырь» является шагом вперед в фольклоризации жанра. Имя героя заимствовано Андреевым, повидимому, в «Славянских древностях» М. Попова, но наш автор отходит от литературы этого рода в сторону фольклорной сказки. Это выражается и в ряде отдельных сказочных мотивов (избушка, поворачивающаяся к лесу задом — к герою передом; живая вода; ковер-самолет) и в фабуле, восходящей к популярному в народной сказке сюжету о «молодильных яблоках»¹, который воспроизводится Андреевым не только в общем своем содержании, но и в ряде деталей (стена, к которой проведены струны от колокольчиков; Царь-девица, красота которой соблазняет героя, и др.). Стремление к национальному колориту нашло выражение в отклике автора на «Душеньку»: изображенным в поэме Богдановича чертогам, где:

Все во вкусе было греческом,
Все дышало лишь Зефирами, —

¹ Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне, Л., 1926, № 561. Несколько сказок на этот сюжет напечатано А. Н. Афанасьевым. См. «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова, Гослитиздат, 1938, т. II, № 171 и сл.

противопоставляются чертоги Царь-девицы, родившейся и жившей на севере:

Там Зефиры дули временно;
Там большею частью холодно —
По климату ж, и высок терем
Был украшен штофом, бархатом,
И мехами соболиными.

Значительно дальше Карамзина, отражая тенденции развития сказочно-богатырской поэмы, идет Андреев и по пути фольклоризации стиля, что, однако, не мешает ему сохранять элементы типичной для сентиментализма лексикой и фразеологии. Поэма начинается отрицательным параллелизмом:

Не грозная туча, темная
Поднимала (ся?) с полунощи...

Через несколько строк автор дает «подхват», сочетая его с синонимическим повтором:

Проезжает леса муромски,
Леса темны, непроходные.

Едва ли не новинкой Андреева является знакомый фольклору пропуск существительного при постоянном эпитете: «горючая покатила по лицу его»; «витязь правит к ней ретивого». В другом месте автор нагнетает тавтологические повторы:

Между тем она красным красно,
И со всякою подробностью,
Описала дивы дивные,
Рассказала чуды чудные.¹

Иногда автор прибегает к ласкательным суффиксам: *шириночки, павушки* и др. Конечно, говорить применительно к данной поэме о воссоздании народнопоэтического стиля не приходится. «Гудок» Львова и «гусли» Радищева оказались ближе к тону народных песен, чем пасторальная «свирелочка», на которой поет, по собственному признанию, автор «Левсила». Но в процессе литературного

¹ Ср. в былинке о Садке: «Как я знаю *чудо чудное* в Ильмень озере».

освоения стилистических богатств народной поэзии поэма Андреева свою роль сыграла.

Поэмой Андреева, свидетельствующей о начавшемся образовании жанрового шаблона сказочно-богатырской поэмы, традиция «русской эпопеи» карамзинского типа прерывается с тем, чтобы через несколько лет возродиться уже в другой форме.

6

«Русская эпопея» в процессе своего формирования, как уже указывалось, не могла не соприкоснуться с поэмой исторической. «Народность» и «старина» были для предромантиков и романтиков категориями неразрывными. В сказочно-богатырской поэме, представлявшей, по слову Карамзина, «смесь былей с небылицами», последний элемент не только брал верх над первым, но зачастую и вовсе вытеснял его. Радищев от «небылиц» «Бовы» перешел к «былям» своих следующих поэм. Параллельно со сказочно-богатырской поэмой и наряду с классической эпопеей приобретает популярность жанр малой исторической поэмы, отражающей некоторое влияние предромантизма (рассмотренные в первой части «Очерков» — поэмы Нарезного, Люценко, Воейкова и др.). Естественно было ожидать, что складывающийся жанр поэмы в фольклорном стиле попытается овладеть исторической тематикой. Действительно, и теоретически и практически эта проблема скоро стала на очередь.

Одним из первых опытов в этом направлении явилась вышедшая в 1808 году в трех книжках обширная (свыше 9000 стихов) поэма Н. Кугушева «Грановитая палата»¹, в которой автор пытается воссоздать историю Киевской Руси IX—XI веков. Идеологически Кугушев стоит в лагере консервативных литераторов начала XIX века и только в виде исключения откликается на либеральные веяния первой половины царствования Александра I:

В деревнях у бар прикащики
Притесняют бедных пахарей.
Знают ли о том помещики,
Что творится с их крестьянами?

¹ «Грановитая палата», Москва, в Университетской типографии, 1808, книжка I—III.

Но в других случаях Кугушев, идеализируя патриархальную старину, недвусмысленно заявляет о своем консерватизме.

В художественных особенностях поэмы Кугушева можно встретить рецидивы классицизма: традиционные мотивы баталистики, отдельные мифологические образы (например, эпитет «Марс русский» при имени Ярополка), остатки прозопопеи. Однако в целом Кугушев отходит от классической эпопеи в сторону поэмы нового типа.

В отличие от современных ему эпических поэтов, типа Сладковского и Грузинцова, автор «Грановитой палаты» ищет для исторической поэмы новых стилистических форм. У него можно, например, встретить оригинальное сравнение, выходящее за привычный круг развернутых сравнений классической эпопеи:

Счастье в мире, как весенний дождь,
Полосой на нивы падает...

Следуя традиции «русской поэмы», Кугушев не отказывается от фольклорных выражений («палаты белокаменные», «окно косящато», «солнце красное», «светел месяц», «мать — сыра земля», «на восходе красна солнышка», «каленая стрела», «мечи булатные», «играючи»). Но основной лексико-фразеологический состав поэмы Кугушева («князь чувствительный», «нежная красавица», «сердечная чувствительность», «рощица», «травка», «холмик»), равно как и общий строй речи, ставят Кугушева в ряды поэтов-сентименталистов.

Иллюстрируем новую манеру исторического повествования в стихах, принятую Кугушевым, одним из эпизодов поэмы — изложением летописного рассказа о смерти Олега:

Князь Олег однажды в Киеве —
Пред своим походом в Грецию —
Захотел полюбопытствовать
У волхвов, или гадателей,
От чего ему случится смерть?
Получил в ответ, что конь его
Будет смерти сей причиною.
Князь поверил — и любимый конь
Из конюшни вдруг выводится...

В противоположность позднейшей ситуации пушкинской «Песни о вещем Олеге» у Кугушева опасный конь лишается прежних привилегий, когда «в конюшне княжеской» его кормили «пшеницей бело-ярой», «поили ключевой водой», «ласкали, гладили». Две следующие сцены совпадают с эпизодами пушкинской «Песни». Олег, узнав о смерти коня, смеется над «лживыми» гаданьями и выражает желание «посмотреть остатки на поле». Здесь происходит следующее:

Он едва коснулся к черепу
Своего коня любимого,
Как змея, под ним сокрывшаясь,
В ногу вдруг его ужалила...

Эта любопытная допушкинская обработка летописного сказания об Олеге, с одной стороны, свидетельствует о том, что Кугушев обращался к историческим источникам, а с другой — демонстрирует действие карамзинской реформы литературного языка на стихотворное историческое повествование.

Важнейшим звеном, связывающим «Грановитую палату» с новым жанром поэмы, является ее метрическая форма.

Кугушев применяет в исторической поэме «русский размер», выдерживая его на протяжении всех трех «книжек». Тем самым Кугушев соотносит свою поэму с традицией «Ильи Муромца» Карамзина*.

Однако «Грановитая палата» занимает особое место среди поэм того времени. Отказ от «небылиц» в пользу «былей» (автор просит Правду рассказать «быль старинную») кладет заметную грань между сказочно-богатырской поэмой и поэмой Кугушева. Другая грань отделяет «Грановитую палату» от современных ей эпопей классицистского стиля: Кугушев пишет историческую поэму не языком Шихматова, а языком Карамзина, окрашивает стилистическую ткань поэмы народнопоэтическими элементами, заменяет александрийский стих «русским размером».

Все это и позволяет историку литературы вспомнить забытую и даже в свое время прошедшую малозамеченной поэму Кугушева.

ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБСТАНОВКА ЭПОХИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА И НАЧАЛА ДЕКАБРИСТСКОГО ДВИЖЕНИЯ

1

Начало XIX века принесло победу новому жанру поэмы — «русской эпопее», которая теперь выдвигается на первое место, отесняя на второй план классическую эпопею. Но к концу первого десятилетия жанр сказочно-богатырской поэмы переживает кризис. После 1808 года в течение четырех-пяти лет поэм в народном стиле не появлялось. Однако общественно-политическая и литературная обстановка не снимала с очереди вопрос о поэме в народном духе. Наоборот, эта обстановка характеризуется новыми явлениями, которые снова и снова привлекают внимание литературной общественности к проблеме «русской эпопеи». С 1812 года начинается второй период в истории интересующего нас жанра поэмы, подготовленный общественно-историческими и литературно-эстетическими явлениями, которые становятся заметными уже с половины девятисотых годов. Известно, какую волну народности подняла в русской литературе эпоха Отечественной войны. В содержание этой «народности», принимавшей различную окраску в различных идейно-политических течениях, входили не только чувства любви к отечеству и народной гордости, но и обостренное внимание к народу-герою, вынесшему на себе тяжесть войны и отстаившему родину в борьбе с сильнейшим врагом. Положение русского крестьянства, его моральный облик и мирозерцание, его искусство и поэзия становятся предметом усиленного интереса со стороны передовых деятелей литературы. Показательны в этом отношении суждения Грибоедова по поводу русских народных песен («Загородная поездка») и его план трагедии о крестьянине-ополченце («1812 год»). Наблюдая крестьянские хороводы, сопровождаемые задушевными и музыкально-своеобразными русскими песнями, Грибоедов задумался о малоизвестной дворянству, но содержательной и самобытной культуре русского народа, а в замысле трагедии о простом русском человеке, скромном герое 1812 года, он

поставил вопрос о дальнейшей нетерпимости крепостнического рабства.

Общественный подъем эпохи 1812 года встретил, как известно, противодействие со стороны правительства Александра I, с половины десятых годов начавшего проводить откровенно реакционную политику. Это толкнуло передовых людей, стремившихся к изменению общественно-политического строя в России, на путь организации тайных обществ, на путь революционной борьбы. Начинается дворянский период русского освободительного движения.

Вместе со всей русской литературой, вместе с такими жанрами поэмы, как классическая эпопея и комическая поэма, «русская эпопея» откликнулась на события и настроения эпохи.

Если в начале нового периода, в атмосфере национально-патриотического подъема Отечественной войны 1812 года, социально-политические различия в понимании народности литературы, в отношении к народной поэзии, в вопросах связи литературы с фольклором выступали не с полной отчетливостью, то с обострением социально-политических противоречий идейно-художественное размежевание в изучаемом литературном движении должно было произойти с неизбежностью.

Формируясь в условиях развивающегося романтизма, «русская поэма» принимает различный характер в зависимости от тех разновидностей этого литературного направления, которые сложились на русской почве. В истории «русской эпопеи» этого периода прослеживаются обе основные линии, определившиеся на предшествующем этапе ее существования. «Карамзинская» линия находит продолжение и развитие преимущественно в тех попытках создать «русскую поэму», которые были сделаны крупнейшими поэтами дворянского консервативного романтизма Жуковским и Батюшковым и которые не увенчались успехом. С традициями консервативной «народности» приходится связывать и большинство тех поэм в русском стиле, которые в эту эпоху были написаны и напечатаны. «Радищевская» линия в трактовке жанра «русской эпопеи» возродилась — на новой и во многом различной основе — в поэмах представителей русского прогрессивного, гражданского романтизма на его раннем этапе.

Как и в эпоху предромантизма, «русская поэма» нового периода складывается в тесной связи с попытками теоретического осмысления данного жанра, что в свою очередь отражает общее развитие литературно-эстетической теории. Для выработки поэтики «русской поэмы» имели большое значение, с одной стороны, общий ход развития теоретической мысли в области литературы, с другой стороны, эволюция взглядов на русскую народную поэзию и, наконец, все более глубокое осознание связей литературы с фольклором.

Для судеб поэмы в народном духе особое значение имело постепенное вызревание идеи народности литературы. Как в эпоху Карамзина и Радищева, так и теперь проблема народности литературы по-разному ставится различными общественно-литературными группами. Вокруг этой проблемы разгорается ожесточенная борьба, наглядно демонстрирующая борьбу прогрессивных сил с силами реакции.

Как известно, реакционное понимание народности нашло наиболее последовательное выражение в литературно-общественной деятельности Шишкова и «шишковистов». Утверждение национальной самобытности русского языка, русской литературы, русской культуры они связывали с защитой отсталых форм общественно-политической жизни, с признанием незыблемости крепостничества и абсолютизма, с утверждением религиозно-церковного авторитета в области идеологии. Классовые корни подобной концепции народности очевидны: это — идеология крепостников-помещиков. В той или иной мере, с теми или иными оттенками ту же классовую идеологию выражали и писатели типа С. Н. Глинки, с течением времени ставшего идеологом консервативной «народности». К тем же по существу позициям пришел и Карамзин, автор «Записки о древней и новой России».

Иначе решали проблему народности литературы прогрессивные романтики. Их борьба за национальную самобытность отечественной литературы явилась отражением национального подъема эпохи Отечественной войны 1812 года. Чтобы русская литература стала национально самостоятельной, она должна сбросить цепи зависимости от иноземных литератур и обратиться к народным основам искусства. Но и этого недостаточно. Дальнейшее развитие отечественной литературы требует борьбы за обще-

ственно-политическую свободу. Одним из ранних выражений подобных литературных взглядов явились «Письма из сожженной Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола, печатавшиеся в 1813—1815 годах в «Сыне отечества», а также известная речь Гнедича «Рассуждение о причинах, замедливших развитие нашей словесности» (1814).

Арзамасцы, объединившиеся в борьбе против литературной реакции, выступили защитниками новых, прогрессивных литературных тенденций. Сколь бы ни был ограничен — социально, идейно и художественно — романтизм Жуковского и Батюшкова, в годы первых выступлений той группы литераторов, которая с 1815 года организационно объединяется в «Арзамасе» и начинает борьбу с реакционной «Беседой», в годы разработки планов «русской поэмы» — этот романтизм имел прогрессивное значение. Но понимание арзамасцами народности литературы было социально-ограниченным. Либерально-дворянская идеология арзамасцев лишала их концепцию демократической основы, что имело место даже в период прогрессивных выступлений арзамасцев. Обострение социально-политической борьбы поставило арзамасцев перед необходимостью выбрать один из двух путей. Арзамасцы в основной своей части не пошли по революционному пути, и это с неизбежностью отбросило их в лагерь реакции. Организационным выражением этого явились те разногласия, которые возникли в «Арзамасе» с приходом туда представителей дворянской революционности — Н. И. Тургенева, Никиты Муравьева и М. Ф. Орлова. Попытка этих новых членов литературного общества втянуть его в политическую борьбу встретила, насколько можно судить по сохранившимся данным, сопротивление со стороны старых арзамасцев. Это явилось основной причиной распада «Арзамаса». Соответствующую трансформацию претерпело у арзамасцев и понятие народности. По мере вызревания декабристского понимания народности, либеральная концепция обнаруживала свою историческую ограниченность. Новую ступень в осознании этой идеи, связанную с постановкой вопроса об исторической роли народа и отразившую переход от романтизма к реализму, представляет пушкинская концепция народности литературы. Но это уже выводит нас за грани изучаемого периода.

Расширение знакомства с русской народной поэзией, открытие «Слова о полку Игореве», развитие идеи национальной самобытности литературы, общее изменение литературных взглядов — все эти явления литературной жизни, ознаменовавшие рубеж двух столетий, находили отражение в довольно многочисленных статьях и книгах, пытавшихся дать исторический обзор развития русской литературы.

Одним из ранних свидетельств наметившегося изменения литературно-эстетических взглядов может служить статья «О древней и новой поэзии», напечатанная в первом номере «Авроры» за 1805 год, то есть в преддверии изучаемого периода. Вся статья проникнута мыслью о возможности развития, о возможности прогресса в области литературы. «В ранних периодах развития человеческих познаний, — читаем в статье, — была поэзия ничто иное как чистое, безыскусственное произведение природы»¹. С течением времени поэзия достигла высокого уровня развития. Но в этом процессе «характер стихотворства претерпел великую перемену»². Автор считает с фактом появления новых родов литературы, не известных древним, и объясняет это «преобразованием нравов». В качестве доказательства он ссылается на комическую эпопею, а главным образом на роман, являющийся «произведением новых народов», получившим начало в эпоху переселения народов и рыцарства³. Наряду с возникновением новых родов происходят существенные видоизменения и в традиционных жанрах поэзии. Автор признает «Потерянный рай» Мильтона и «Мессиаду» Клопштока новым родом эпопеи, который «по существу своему» не мог появиться в иные времена. В этой области образцами для европейских авторов могли быть только произведения восточных поэтов. Это утверждение заключает в себе романтическое отрицание исключительности античного идеала искусства и признание наряду с ним искусства Востока. В расширении эстетического кругозора автор видит преимущество новых народов перед древними: с высоты своего Парнаса «греки видели

¹ «Аврора», 1805, т. I, № 1, стр. 20.

² Там же, стр. 30.

³ Там же, стр. 31—32.

нравы и историю единственно своей нации; но мы с высоты нашего Парнаса обзираем пространную цепь многообразных племен и народов»¹. Во всем этом чувствуется решительный отход от эстетики классицизма и зарождение романтической концепции искусства. Этой статье, открывающей журнал, предпослано редакционное обращение к читателям, в котором развивается идея об оригинальности русской поэзии. Статья «О древней и новой поэзии» должна была дать теоретическое и историко-литературное обоснование выдвинутого эпохой требования национальной самостоятельности литературы.

На следующий год в «Лицее» Мартынова появляется подписанное Александровским «Рассуждение о постепенном возвышении российской словесности, читанное на открытом испытании, бывшем в Педагогическом Институте марта 22 дня 1806 года». Здесь развивается мысль о существовании у русского народа богатой песенной традиции. Автор характеризует русское летописание, «Русскую правду», «Слово о полку Игореве» как памятники, свидетельствующие о высоком уровне культуры древней Руси, стоявшей не ниже других европейских стран и только в длительный период тяжелого монгольского ига задержавшейся в своем развитии. «Тогда-то, — пишет автор, — западные страны опередили нас в успехах просвещения и сделались впоследствии нашими наставниками»². В кратком обзоре дальнейшего развития русской словесности автор превозносит культурный переворот, произведенный Петром I, и прослеживает дальнейший прогресс литературы от Феофана Прокоповича до Державина. В этой речи, публично произнесенной в одном из немногих тогда высших учебных заведений, прозвучал мотив самобытности и достоинства русской литературы, в истоках которой лежит поэзия древнерусских народных певцов.

Через два-три года в Московской университетской типографии печатается диссертация Н. Грамматина, по-

¹ «Аврора», 1805, т. I, № 1, стр. 34.

² «Лицей», 1806, ч. II, кн. I, стр. 25. Та же работа напечатана в издании: «Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики», СПб., 1806. На этом основании Александровского можно считать студентом Педагогического института. Среди других имен в названном сборнике встречаем имена Галича и Куницына.

священная «Слову о полку Игореве» и народной поэзии¹. Относя «повесть или поэму» Бояна к векам «варварским», Грамматин признает это время более благоприятным для поэзии, чем века просвещения и философии, так как тогда люди были свободнее не только в своих страстях и поступках, но и в порывах «воображения». Менее смелы высказывания исследователя о русском былевом эпосе. Подобно многим своим современникам, например, Державину, он находит здесь «самые нелепые вымыслы» и не признает за эпическими песнями очень большой древности. Однако Добрыню и Илью исследователь считает бесспорно историческими лицами, а «готический вкус», господствующий в этой поэзии, рассматривает по аналогии с циклами сказаний о рыцарях Карла Великого или короля Артура. Так раннее русское литературоведение отражало взгляды, возникшие в русском предромантизме. К этим взглядам восходит и признание Грамматиным большей ценности лирических народных песен, в которых «виден... дух народной поэзии». Печальный тон этих полных чувства песен автор объясняет татарским «порабощением», продолжавшимся три столетия. Особенно большое значение Грамматин придает народному «стопосложению», использование которого может сообщить разнообразие нашей поэзии, произвольно ограничившей себя почти одними ямбами и хореями. Здесь Грамматин выступил последователем радищевских взглядов на задачи, стоявшие перед русской поэзией в области ритмики.

Однако правильно понять природу народного стиха Грамматин, как и его предшественники, был еще бессилен: он пытался разложить его на стопы. Грамматин высоко ценит и язык, «оставшийся от дедов наших храбрых славян», признавая его «самым богатым наследством», умелое использование которого должно обогатить современный русский язык.

Новые веяния стали находить отражение и в учебных руководствах. В качестве примера можно указать на «Введение в науку стихотворства» Николая Язвицкого².

¹ «Рассуждение о древней русской словесности, написанное по приказанию отделения словесных наук, для получения степени магистра, кандидатом Николаем Грамматиным». М., 1809.

² «Введение в науку стихотворства, или рассуждение о начале поэзии вообще и краткое повествование восточного, еврейского, греческого, римского, древнего и среднего российского стихотворства», СПб., 1811.

Здесь сведен воедино круг основных идей, которые сформировались в эпоху предромантизма. Уже в общем определении стихотворства Язвицкий, полемизируя с классической традицией, рассматривает поэзию как язык страстей, как искусство выражения человеческих чувств. Стихотворство, как и музыка, существует не только у просвещенных народов. Древнегреческая поэзия не является единственным образцом искусства. Автор готов библейскую поэзию древних евреев оценить выше греческой. В уровень с античными поэтами может быть поставлен русский Боян. Автор дает краткие характеристики поэзии различных народов, например, готов, перуанцев, китайцев, не ограничиваясь греками и римлянами. Перейдя к русской поэзии, Язвицкий признает «неоцененным сокровищем» песнь о походе Игоря, о которой необходимо судить не по классическим правилам и образцам, а по ее собственным свойствам. «Древние российские стихотворения», как записанные из уст народа недавно, Язвицкий ставит ниже «Слова». Специфические особенности фольклорного стиля Язвицкий расценивает как недостатки, делая исключение для ритмики. Тем не менее он санкционирует обращение к песням о богатырях с целью извлечения отсюда новых вымыслов для баллад, басен, романов и «других отечественных повестей». Автор полагает, что поэмы Востокова, взятые «из древних наших изустных повестей, должны быть приятны для каждого русского» *. Из изложенного видно, что Язвицкий во многом сближался с Грамматиным.

Накануне войны 1812 года выходят известные «Разговоры о словесности» А. Шишкова (1811).

Нужно отдать справедливость главе архаистов: он не только высоко оценил народную поэзию, но и поставил ряд вопросов, связанных с ее отношением к литературе.

Шишков высказал общее положение, сближающее его с эстетикой предромантизма: учителями в стихотворстве являются природа, ум и сердце. Он возражал против чрезмерного «прилепления» к иностранным писателям; идея национальной самобытности литературы, пронизывает всю книгу Шишкова. Глава «Беседы» выступил неожиданным единомышленником Радищева в отрицательном отношении к «ломоносовской» системе стиха, уклонившейся от «разума и духа» настоящих русских сти-

хов¹. Самым значительным в книге Шишкова является широкий анализ стиля устной поэзии. Давая формулу устной словесности — сказки и песни переходили из уст в уста, — Шишков с помощью хорошо подобранных иллюстраций вскрывает основные особенности фольклорного стиля: повторы различных типов, постоянные эпитеты, отрицательные уподобления, причастия типа *идуци*, уменьшительные, а в шутивных произведениях — увеличительные имена. Приравнивая уменьшительные слова к «легким и прозрачным краскам в живописном искусстве», Шишков усматривал в этом стилистическом приеме национальную особенность русского фольклора. Такой же особенностью он считал и «некоторые приговорки или прибавочные слова», например, «слухом не слышать». Отчетливое представление об устной поэзии позволило Шишкову разграничить в популярном песенном жанре две разновидности: старинную народную песню и новую искусственную.

В «Разговорах о словесности» нет прямых реакционно-политических высказываний, однако Шишков остался верен себе, и в его книге нельзя не почувствовать охранительной тенденции. Защитник «старого слога», тесно связанного с традиционной идеологией, Шишков и в данном трактате пропагандирует использование молодыми стихотворцами старинного слога при непрременном условии верности традиционному мировоззрению. Народная поэзия для Шишкова является одним из оплотов старых и неизменных традиций в области культуры и общественно-политической жизни. Шишкову совершенно чуждо понимание демократического духа этой поэзии. Его разбор художественных приемов фольклора производит впечатление своего рода «формального» анализа, в котором исследователь тщательно обходит вопросы содержания народного творчества, отделяясь фразой о красотах мыслей, которые никогда не стареют. Книга Шишкова — это попытка овладеть богатствами народной поэзии в интересах своей «партии», не отдавая их в руки вольнодумцев.

Выступление Шишкова вызвало полемику, не имевшую, однако, сколько-нибудь серьезного значения и касающуюся вопросов правописания, затронутых в первой

¹ «Разговоры о словесности. Сочинение Александра Шишкова», СПб., 1811, стр. 45—49.

части «Разговоров о словесности». Интересен отклик «Вестника Европы» на рассуждения Шишкова о народной словесности. В рецензии, написанной, вероятно, Каченовским (подписана его обычным К.), признается художественная и историческая ценность народных песен и отмечается полезность сделанных Шишковым наблюдений над их художественными особенностями. Рецензент поддерживает автора в его признании народного творчества богатым источником для литературы, ограничивая, однако, возможность использования этого материала только границами «шуточного слога». В этой оговорке можно провидеть ту позицию, которую займет «Вестник Европы» в полемике по поводу «Руслана и Людмилы». Единодушные рецензента с автором-архаистом проявляется в сочувственном отношении к «любезной старине» и «старинным обычаям», памятником чего являются «произведения естественной поэзии», выгодно отличающиеся от «нынешнего стихотворства», похожего на «разрумяненную пожилую щеголиху»¹.

Консервативные тенденции шишковских «Разговоров» оценил и С. Н. Глинка, который перепечатал выписки из них в своем журнале «Русский вестник» со следующей припиской: «Ограничиваюсь сею выпиской. Любители России из немногих остатков древней словесности нашей выводят доказательства о разуме и добродетелях предков наших»².

Шишковская линия в освещении народной поэзии нашла свое выражение и в дальнейшем. В 1818 году в «Трудах Общества любителей российской словесности» появилась статья «О характерах русских народных песен» А. Глаголева, будущего автора известной рецензии «Вестника Европы» на «Руслана и Людмилу». Подобно трактату Шишкова, статья Глаголева, сочувственно ссылающегося на «Разговоры о словесности», не содержит прямых политических высказываний, но в ней чувствуется дух дворянского национализма, сближающий автора с реакционной концепцией народности, что и проявилось позднее в его статье о пушкинской поэме.

Но эпоха антинаполеоновских войн заставила многих по-иному взглянуть на русскую эпическую поэзию. Если раньше у дворянских сентименталистов сказочно-былин-

¹ «Вестник Европы», 1811, ч. LVIII, № 13, стр. 53—54.

² «Русский вестник», 1811, ч. XIV, № 5, стр. 130.

ный материал воспринимался преимущественно под знаком «забавности», то теперь осознавалось и подчеркивалось героическое начало народного эпоса. Показательна в этом отношении статья о «Древних российских стихотворениях», которую считал нужным напечатать «Русский вестник» в 1808 году, спустя несколько лет после выхода сборника. Патриотизм С. Н. Глинки позволял ему в эту пору сближаться в некоторых настроениях с прогрессивными романтиками. Автор растянувшейся на несколько номеров статьи исходит из признания исторической основы «древних российских стихотворений», сохранявших память о прошлом путем изустного предания. Перечисляя добродетели русских богатырей (преданность Родине, человеколюбие, готовность защищать слабого и невинного, гостеприимство), автор называет их «бессменными оберегателями русской земли»¹. Излагая песню об Ермаке, автор сопоставляет героев прошлого с Суворовым и его воинами². Заканчивается статья «общим и кратким начертанием добродетелей времен богатырских» — в пример потомкам³.

В 1813 году на торжественном собрании Ярославского Демидовского высших наук училища с «Рассуждением о духе первобытной поэзии» выступил профессор М. Ханенко. Нарисовав широкую картину первобытной поэзии самых различных национальностей, среди которых находят место и скифы — «наши предки», автор протестовал против эстетической гегемонии французского классицизма. Таких поэтов древности, как Гомер или Боян, Ханенко поставил выше новейших французских писателей. Связывая свое выступление с событиями Отечественной войны 1812 года, автор с самого начала формулировал свою патриотическую задачу доказать, «что мы русские — кровь наших предков течет в наших жилах, и Гений Отечества парит над нами»⁴.

¹ «Русский вестник», 1808, ч. I, № 3, стр. 375.

² Там же, ч. II, № 4, стр. 214.

³ Там же, № 6, стр. 325.

⁴ «Рассуждение о духе первобытной поэзии и о влиянии ее на нравы и на благосостояние народов, читанное в торжественном собрании Ярославского Демидовского высших наук училища 29 апреля 1813 года профессором древней и новейшей словесности, магистром философии и свободных наук и библиотекарем, Михайлом Ханенко. Москва. В Университетской типографии» (год не указан; ценз. разр. 1 апр. 1813 г. подписано Мерзляковым), стр. 3.

Наряду с работами, охватывающими общий процесс развития литературы, в изучаемый период появляется не мало специальных статей о русской народной поэзии. Они свидетельствовали о развитии и углублении взглядов в области фольклора, об изменении общественного отношения к народному творчеству.

Прогрессивное понимание народной поэзии нашло выражение в статьях Алферьева¹ и Гевлича², напечатанных в «Соревнователе просвещения и благотворения», органе «Вольного общества любителей российской словесности». Восхищение народными песнями здесь не стало поводом для идеализации старинного уклада и мировоззрения, как это было у идеологов реакционной «народности». Наоборот, Гевлич видит ценность народных песен в том, что они отражают изменение народных нравов и характера под влиянием политических переворотов: «Песни изображают нам и политические перевороты, происшедшие с каждым народом, и объясняют то влияние, какое имели они на изменение его нравов и характера»³.

Об интересе к народной поэзии в среде поэтов «Вольного общества», во главе которого стоял Ф. Н. Глинка, изучавший позднее в Петрозаводске карельский фольклор, свидетельствовал и помещенный в его трудах отрывок из исследования А. Рихтера «О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков»⁴, изданного полностью отдельной книжкой⁵. Излагая сведения о народных певцах у различных европейских народов (барды, скальды, минестрели, миннезингеры, трубадуры), Рихтер значительное место отводил и русским боянам. Характеризуя об-

¹ А—Ф—. Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен. «Труды вольного общества соревнователей просвещения и благотворения», 1818, ч. I, № 3, стр. 441—447. Фамилия автора явствует из напечатанного в том же номере извещения о чтении им данной статьи в публичном собрании общества 26 марта (стр. 450).

² А. Г...чь. Нечто о народных русских песнях. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, ч. II, № 4 и 6. Автор — А. П. Гевлич, член цензурного комитета Общества.

³ «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, ч. II, № 6, стр. 342.

⁴ Там же, 1821, ч. XVI, стр. 159—162.

⁵ «О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков. Сочинение Александра Рихтера», СПб., 1821.

щественное положение древнерусских певцов, автор подчеркивал их независимость от великих князей, бояр и богатырей, чего не хватало певцам западных стран.

3

Таким образом, в литературно-эстетическом сознании постепенно уточняется и утверждается понятие народной поэзии, занимающей свое место в общем развитии литературы, все больше и больше признаются ее своеобразные достоинства, укрепляется мысль о фольклоре как богатом источнике для литературы. Литературная теория, развивая инициативу Сумарокова, давшего в «Епистоле о стихотворстве» теорию песни, пытается разработать поэтику новых, ориентирующихся на фольклор жанров. Это имело большое значение для формирования поэмы в народном духе. В первую очередь теоретики попытались дать определение тех связанных с народными источниками жанров, которые сложились раньше других: песни и сказки.

Нам уже приходилось ссылаться на «Науку стихотворства» Рижского (1811) как на лучший для своего времени курс поэтики, в котором классицистская основа иногда дает трещины под давлением новых литературно-эстетических взглядов. Так и в разделе о лирической поэзии, перечисляя ее классические жанры (ода в ее разновидностях), Рижский, быть может, следуя примеру Сумарокова, вводит понятие о песне как специфическом жанре лирики. Песня — один из видов первобытной поэзии. Это — «излияние чувствований», произведенных в душе «какими-нибудь обстоятельствами домашней или общественной жизни»¹. Генезис песни определяет и ее поэтику. Теоретик отмечает такие признаки песни, как простота, безыскусственность «и в мыслях и в выражениях», «разномерное стопосложение», наличие звукоподражаний, повторение стихов и слов. Разделяя романтическую точку зрения на народную поэзию, Рижский пишет: «Сии песни могут служить иногда источником истории народа и зеркалом нравов и обычаев тех времен»².

¹ И в а н Р и ж с к и й. Наука стихотворства, стр. 257.

² Т а м ж е, стр. 260, примечание.

Посвящая отдельный параграф литературным песням, сложенным в подражание народным, Рижский выдвигает требование близости к образцам: «...составленные уже в просвещеннейшем общежитии песни тем более имеют истинных достоинств, чем более подходят к изъясненным мною первоначальным песням»¹. Так литературная теория закрепляет не только исконный жанр народной песни, но и новое жанровое образование — «народную песню» как продукт литературного творчества поэта.

Рижский не остался одиноким. В следующем же году Ив. Левицкий в своем «Курсе российской словесности» определял песню как лирический жанр, считая для нее обязательным «простонародный образ» и простой слог².

В те же годы над проблемой песни работал и Державин. В «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» Державин ведет оду от первобытной народной поэзии, от песни. В специальном разделе «О песне», писавшемся в 1812 году³, но напечатанном только через три года⁴, Державин различает две разновидности песен. Прежде всего, это — «русские старинные песни», в характеристике которых Державин не выходит за рамки уже известного в литературе того времени. Второй разновидностью, по Державину, являются «нынешние песни», то есть песни литературные. Возражая «знатокам», которые не усматривают различия между песней и одой, Державин последовательно и всесторонне (содержание, тон, композиция, строфическая форма, метрика, язык) разграничивает эти жанры. Державинская теория литературной песни

¹ И в а н Р и ж с к и й. Наука стихотворства, стр. 260.

² «Курс российской словесности для девиц, содержащий в себе: риторiku, основания стихотворного искусства, историю российской словесности с биографией писателей в одной прославившихся и славыякую мифологию сравненную с греческою. Соч. Училища орденна святыя Екатерины учителем И в а н о м Л е в и т с к и м». Части 1-я и 2-я, СПб., 1812.

³ Время написания определяется ссылкой автора на «Разговоры о словесности» Шишкова, напечатанные «в прошлом 1811 году». Д е р ж а в и н. Соч., т. VII, стр. 614.

⁴ В «Чтениях в Беседе любителей русского слова», 1815, кн. XIV. Остальные разделы, посвященные отдельным лирическим жанрам (мадригал, сонет, триолет, рондо, серенада и др.) не попали в печать. Выбор для публикации главы о песне, быть может, не случаен: Державин, видимо, считал эту главу наиболее актуальной.

явилась дальнейшим развитием того, что утверждал Рижский*.

Теоретическое определение получил и другой жанр, возникший в эпоху предромантизма, — сказка в народном духе.

В той же «Авроре», которая одним из первых русских журналов выступила с пропагандой новых литературных взглядов, была напечатана в 1806 году статья «О сказках и романах». Объединение в одном трактате этих двух жанровых категорий не должно удивлять: сказка на первых порах осознавалась в тесной связи с романом. Это мы находим и в данной статье. «У всех народов, — пишет анонимный автор, — древних и новейших, грубых и образованных есть сказки и романы — повести, которых содержание или совсем или по крайней мере отчасти вымышленно»¹. Категории романа и сказки еще не дифференцируются и применяются к пестрому материалу повествовательных жанров народной словесности.

Дальнейшее развитие теория сказки нашла у Мерзлякова. В «Краткой риторике», вышедшей первым изданием в 1809 году, он дает определение прозаических жанров (поэтические по традиции включались в «пиитику»). Рядом с романом как повествованием по большей части вымышленным и повестью как «коротким вымышленным повествованием» приводится определение сказки: «А когда их содержание основано на народных рассказах и несбыточных чудесностях, принимают они название сказок»². Мерзляков, во-первых, отграничивает сказку от романа и повести как жанр, основанный на фольклорном материале и фантастический по своему характеру, и, во-вторых, называет сказкой литературный жанр, использующий фольклорные источники. Так теоретическое руководство, авторитетное для своей эпохи, канонизировало литературный жанр, созданный в эпоху русского предромантизма и введивший в литературу мотивы, образы, язык фольклора.

Через несколько лет появилась большая статья «О сказке» с подзаголовком: «Из словаря древней и новой поэзии Н. Остолопова». Почти за десять лет до за-

¹ «Аврора», 1806, т. II, № 2, стр. 144.

² «Краткая риторика, или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических», М., 1809, стр. 69. Это определение Мерзляков сохраняет и в последующих изданиях 1817 и 1821 гг.

вершения своего обширного труда Остолопов опубликовал раздел, посвященный новому жанру. Но чтение статьи разочаровывает. Не считаясь с определением сказки у Мерзлякова, Остолопов развивает широкое понимание этого жанра как «повествования вымышленного происшествия», переходящего «по желанию своему границы правдоподобия и даже возможности» и использующего как прозаическую, так и стихотворную форму¹. Остолопов не связывает этого жанра с народными источниками и относит к нему преимущественно те стихотворные новеллы, образцом которых является «Модная жена» Дмитриева. Наряду с такими «нравственными или характерными» сказками Остолопов различает сказки волшебные («Причудница» того же Дмитриева), аллегорические («Красный карбункул» Жуковского), анакреонтические («Спящий Эрот» Державина) и некоторые др. Рассуждения Остолопова больше касаются стихотворной «сказки»-повестушки, чем сказки в народном духе.

Но в дальнейшем мы увидим возрождение мерзляковского понимания сказки. В 1834 году, после появления первых сказок Пушкина и Жуковского, А. Глаголев повторил определение Мерзлякова: «Сказка есть повествование, на народных рассказах и несбыточных чудесностях основанное»².

Следовало ожидать, что и жанр «русской поэмы» привлечет к себе внимание теоретиков. Как мы видели, поэтика жанра глубоко интересовала уже его зачинателей. На втором этапе развития «русской поэмы», как увидим ниже, поэтика жанра интенсивно обсуждается в арзамасских кругах, что находит частичное отражение в печати. Но в теоретических трудах той эпохи новый жанр поэмы встречает признание не скоро, значительно позже, чем песня и сказка. Наоборот, первый теоретик, коснувшийся вопроса о поэме на фольклорном материале, выступил против этого жанра. По мнению Левицкого, «сказки нянек, выдуманные для усыпления детей», не должны иметь места в поэме³. Только после появления «Руслана и Людмилы» теоретики, убежденные непрерываемым

¹ «Санктпетербургский вестник», 1812, ч. II, стр. 289.

² А. Глаголев, Умозрительные и опытные основания словесности, ч. IV, СПб., 1834, стр. 86.

³ Лев и ц к и й. Курс российской словесности, стр. 110.

фактом творческой победы гения, узаконивают новый жанр под именем романтической поэмы, ссылаясь на пушкинское произведение как на его образец.

Первым здесь выступил составитель тогдашней «литературной энциклопедии» Остолопов, который в статье «Романический, или романтический» дает определение интересующего нас жанра: «Поэма романтическая есть стихотворческое повествование о каком-либо происшествии рыцарском, составляющем смесь любви, храбрости, благочестия и основанном на действии чудесном»¹. В определении Остолопова отсутствует самый существенный признак «романтической эпопеи» — ее связь с фольклором. Произошло это оттого, что он ориентировался не столько на русскую сказочно-богатырскую поэму, сколько на рыцарскую эпопею типа «Неистового Роланда», в традициях которой он хотел бы осмыслить и «Руслана и Людмилу». Да и свое определение романтической поэмы Остолопов строил по иностранным источникам, главным образом по Эшенбургу. Остолопов ограничивает жанр романтической поэмы от поэмы героической, с одной стороны, и ирои-комической — с другой. В отличие от первой, содержание романтической поэмы бывает всегда забавное, а форма в композиционном и метрическом отношении «изменяется по воле автора». Сближаясь с ирои-комической поэмой в отношении забавности содержания, романтическая поэма, в отличие от нее, разрабатывает не современные, а рыцарские сюжеты.

То же в основном понимание «романтической поэмы, или рыцарской эпопеи», «занимающей середину между важным и забавным родом» и заимствующей материал «из средних веков», переводя Эшенбурга, дает и Мерзляков в «Кратком начертании теории изящной словесности» (1822). Характеризуя вслед за Эшенбургом содержание романтической поэмы, Мерзляков связывает его с «народным мнением» (*Volksglaubene*), пользуясь которым стихотворец может «сильнее действовать на воображение читателя»². Здесь Мерзляков пошел дальше Остолопова, у которого нет мысли о связи романтической поэмы с народными истоками. Но в отличие от последнего, Мерзля-

¹ Николай Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. III, СПб., 1821, стр. 28.

² А. Мерзляков. Краткое начертание теории изящной словесности, М., 1822, стр. 232.

ков не называет «Руслана и Людмилы» в качестве русского образца романтической поэмы, ограничиваясь имеющимися у Эшенбурга именами западноевропейских поэтов от Пульчи до Николаи.

Подобное понимание «романтической поэмы» встречаем в теоретическом руководстве и значительно позднее, несмотря на появление южных поэм Пушкина и утверждение этого жанра в литературе. Опираясь в определении романтической поэмы на Мерзлякова, М. Тимаев в качестве русских авторов, давших соответствующие образцы, назвал Богдановича и Пушкина¹. «Душеньку» и «Руслана и Людмилу» относил к числу романтических поэм А. Глаголев. Но ему свойственно и новое понимание категории *романтический*: так он называет поэзию, отмеченную печатью национального своеобразия и противостоящую поэзии классицизма. «Душенька», по мнению автора, заслуживает наименования романтической поэмы потому, что «Богданович умел дать греческой басне русскую физиономию, украсив ее эпизодами и подробностями рассказа, принадлежащими русскому народу»². По тем же признакам автор признает романтической поэмой и «Руслана и Людмилу»: основание ее «басни» (фабулы) и несколько эпизодов заимствованы из русских сказок. Но это было только начало, получившее дальнейшее развитие в следующих поэмах Пушкина, пока, наконец, «Полтава» (вместе с «Борисом Годуновым») не положила основание «пейзажной народности, высочайшей идее романтизма»³.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1812 ГОД И «РУССКАЯ ПОЭМА»

1

После некоторого перерыва, отразившего кризис сказочно-богатырской поэмы старого типа, вновь начинают появляться поэмы в народном стиле, что было одним из

¹ «Начертание курса изящной словесности для употребления в высших классах Общества благородных девиц и Училища ордена св. Екатерины. Сочинение М. Тимеева», СПб., 1832, стр. 114.

² А. Глаголев. Умозрительные и опытные основания словесности, ч. IV, 1834, стр. 130.

³ Там же, стр. 139—140.

проявлений национального подъема эпохи Отечественной войны. Две из них непосредственно связаны с событиями 1812 года. Трактовка образов и метрико-стилистическая форма связывают эти поэмы с жанром «русской эпопеи». Они вышли не из-под пера ведущих поэтов эпохи. Жуковский и Батюшков непосредственно откликнулись на события Отечественной войны в жанрах элегии («Певец во стане русских воинов») и послания («К Дашкову»). В иную сторону были устремлены и эпические интересы Гнедича. Не стал эпосом 1812 года и «лиро-эпический гимн» («На прогнание французов из отечества») Державина. Эпический род в эти годы оказался в руках второстепенных деятелей литературы. Но последним принадлежит заслуга резкого поворота «русской поэмы» от седой старины к животрепещущей современности. Это, конечно, не могло не вызвать существенных изменений самого жанра поэмы в фольклорном стиле. Утрачивалась, прежде всего, почва для тех «романтических» вымыслов, которые столь богато были представлены в сказочно-богатырской поэме. Устранялась забавность, характерная для ранней «русской эпопеи». Поэма в народном стиле становилась выражением патриотического подъема, вызванного историческими событиями сегодняшнего дня.

Эти опыты занимают свое место среди многочисленных песен в народном стиле, появившихся в эпоху Отечественной войны 1812 года*. В пестром по происхождению и характеру песенном материале попадаются произведения, которые по своему стилю и стиху имеют ближайшее отношение к «русской поэме»**.

Первый опыт поэмы в «русском стиле» на тему о войне 1812 года принадлежит небезызвестному литератору начала XIX века Борису Федорову. О его интересе к народным элементам в поэзии свидетельствуют такие его произведения, как написанная размером львовского «Добрыни» песня «На победы соотечественников 1814 года февраля»¹ и в особенности пьеса «Русские витязи при князе Владимире. Героическое представление в трех действиях, в стихах с хорами» (1814). В этом своем произведении молодой драматург сближался с интересами ар-

¹ «Опыты в поэзии Бориса Федорова», ч. I, СПб., 1818, стр. 101.

замасского круга литераторов. Он воссоздавал на сцене время кн. Владимира, окружая его русскими богатырями: Добрыней, Ильей, Дунаем, вводя в действие печенегов и т. д. Автор писал свое произведение «разными мерами и родами стихов», пытаясь привести ритмику в соответствие с содержанием. Среди размеров, употребленных Федоровым, есть составленный по теории Востокова трехударный повествовательный народный стих, которому соответствует и стилистическая манера, в частности, заимствование образов из «Слова о полку Игореве»:

Острием копыя росс вскормлен был;
На верху щитов взлелеился. —
Ему радости латы крепкие,
Страшен русской всем меч блистающей...

В 1813 году вышла небольшая поэма Б. Федорова «Донской казак, возвратившийся в свое отечество после подвигов ратных»¹. По своему содержанию поэма Федорова стоит в кругу тех многочисленных стихотворений, которые прославляли победу русского народа в Отечественной войне 1812 года, не выходя, однако, за рамки консервативного общественно-политического мировоззрения. В своем произведении Федоров ориентировался на жанр «русской поэмы», хотя в батальных описаниях автор и был бессилен преодолеть эпоейные штампы. Черты народного стиля, особенно заметные во втором издании поэмы, дают ей право занять свое скромное место в изучаемой эпической традиции. Автор обыгрывает известный мотив из «Слова о полку Игореве» («испити шеломомь Дону»): казак, вернувшийся к «Дону-батюшке», зачерпывает воды и пьет. Оттуда же автор заимствует и эпитет к имени реки: *синий* Дон. Название Москвы сопровождается песенным эпитетом: *каменная*. Другие приемы фольклорного стиля представлены подхватом с наращением:

Разлилась заря на западе,
Заря алая, вечерняя.

¹ «Донской казак, возвратившийся в свое отечество после подвигов ратных. В Санктпетербурге. В типографии Военного министерства. 1813 года» (фамилия автора дана после текста). Перепечатано под заглавием «Отечественная война или Донской казак» в книге «Опыты в поэзии» Бориса Федорова, СПб., 1818, ч. I.

Иногда автор пытается самостоятельно создавать обороты фольклорного стиля, например, о врагах:

Туча тучею на Русский край
Поднялись от стран полунощи¹.

С традицией «русской поэмы» эпический опыт Федорова связан, наконец, и своей метрической формой — «русским размером» по образцу «Ильи Муромца» Карамзина.

Более значительным фактом того же рода явилась напечатанная в «Вестнике Европы» за 1815 год поэма «Освобожденная Европа», автор которой подписался буквой Г². Исследователи, вскользь упоминавшие эту поэму, или называли ее анонимной, или вовсе не пытались раскрыть имя автора. Между тем поэма принадлежит перу довольно энергичного литературного деятеля первой трети XIX века, уже упоминавшегося нами Николая Грамматина, в «Стихотворениях» которого, изданных в 1829 году, эта поэма перепечатана под заглавием «Песнь воинству Александрову»³.

Направление деятельности Н. Грамматина было весьма характерным для своей эпохи и объясняет жанровый замысел его поэмы. Знаменательна и поэтическая практика Грамматина*. Особенно интересны у него различные формы народного ритма. Оригинальный тип исторической баллады представляют «Плач Евдокии» и «Плач Сунбеки», в которых Грамматин по типу народных плачей обработал отрывки из некоторых исторических источников. Развивая песенный стиль, Грамматин осваивает народнопоэтическую фразеологию и разнообразит формы ритмики. В «Стихотворениях» 1829 года Грамматин дает несколько циклов под однотипными заглавиями, широко охватывая поэзию различных народов**. Под рубрикой «Древние славянские песнопения» дан перевод «Слова о полку Игореве», за которым следуют упомянутые выше «Плачи» Евдокии и Сунбеки***.

Помещая перед разделом древних славянских песнопений свою поэму «Освобожденная Европа», назван-

¹ В изд. 1818 г. автор исправляет: «полуденных» (вм. «полунощи»).

² «Вестник Европы», 1815, ч. LXXIX, № 3, стр. 163—187.

³ «Стихотворения Николая Грамматина», ч. I, СПб., 1829, стр. 123—163.

ную теперь «Песнь воинству Александрову», Грамматин, очевидно, рассматривал свое произведение как аналогию «Песни воинству Игореву» и всему циклу «песнотворений» различных народов. Выступая с первой публикацией поэмы еще в 1815 году, Грамматин придавал ей значение некоторого опыта, который должен был явиться проверкой самого жанра. Этот смысл имеет предпосланное поэме замечание: «Г. Сочинитель желает прежде узнать мнение опытных любителей российской словесности; и если оно будет ему благоприятно, то он, может быть, докончит поэму, исправит ее и напечатает особо. Вот начало»¹. Грамматин, повидимому, не дождался печатных откликов на свой опыт*. Однако в 1829 году он счел возможным перепечатать поэму с восстановлением сделанных в 1815 году сокращений и с некоторыми изменениями.

В идейном содержании своего произведения Грамматин не дает чего-нибудь нового по сравнению с многочисленными поэмами и одами, вызванными событиями Отечественной войны. Если до 1825 года Грамматин примыкал к консервативному лагерю литераторов, воспевая войну 1812 года в духе официального патриотизма, то, переиздавая свою поэму в период разгрома революционного движения, он подчеркивает связь Наполеона с революцией и осуждает казнь Людовика.

Поэма написана в манере былины или скорее исторической песни об Отечественной войне 1812 года. Этим определяется ее композиционная, метрическая и стилистическая форма. Поэма охватывает весь ход событий от сборов Наполеона в русский поход до разгрома отступающего врага на Березине. Что касается стиха, то автор пишет тонизированным десятисложником, которым написан «Добрыня» Львова. Отказываясь, в отличие от Львова, от забавного тона, автор значительно строже выдерживает эпически-народный стиль.

Грамматин не только использует все известные до него приемы сближения литературы с фольклором, но и значительно расширяет круг этих приемов. Не в порядке прослаивания текста, а систематически он употребляет отрицательные параллелизмы, постоянные эпитеты, различные типы повторов, традиционные фольклорные обо-

¹ «Вестник Европы», 1815, № 3, стр. 163.

роты. К этим уже усвоенным традицией «русской поэмы» стилистическим средствам автор добавляет ряд других. Глагол нередко ставится в эпическом будущем времени:

Ужаснется царь босурманский злой,
И велит отбой в барабаны бить.

Вместо совершенного вида употребляется несовершенный вид глагола, хотя речь идет о законченном действии:

Ото всех концов света белого
Храбро воинство *собиралось*.

Подлежащее иногда удваивается:

Скоро, скоро *он* достигает *царь*
Славна Немана, быстрой реченьки.

По принципу фольклорных «общих мест» автор повторяет батальные формулы в своей поэме, слегка их варьируя:

Бил без отдыха сна не знаячи,
Росы маковой не вкушаячи,
Со добра коня не слезаячи¹.

Прибегает автор и к былинной гиперболизации:

До небес столпом пыль взвивается,
Из ноздрей коней пышет полымя.

Автор не только привлекает готовый народнопоэтический материал, но и пытается самостоятельно стилизовать язык под народный эпический склад. Вот отрывок из описания Бородинского боя, далекий от классицистской баталистики:

Ровно три раза наши хочет взять
Батареи он неприступные,
Ровно три раза устилаем мы
Бородинское поле чистое
Его трупами босурманскими.

Стремление к единству стиля заставляет автора в былинных тонах говорить о действиях Бонапарта («думу ду-

¹ В другом эпизоде добавлено:

Из стремен ног не выпинаючи.

мать стал, думу крепкую») и подчинять тому же принципу диалогическую речь.

Таким образом, Грамматин полнее и искуснее своих предшественников использует в литературе поэтическую лексику и фразеологию фольклора. Его поэма представляет некоторый шаг вперед в деле овладения народнопоэтическим стилем, что становится особенно заметным при сопоставлении «Освобожденной Европы» с непосредственно ей предшествовавшей поэмой Б. Федорова. Ближе других подходит Грамматин и к народному стиху. Нельзя, наконец, не отметить, что Грамматин освобождает поэму в народном стиле от шуточных элементов и закрепляет за ней серьезную, общественно значимую историческую тематику. Все это сообщает поэме Грамматина известное значение в истории «русской эпопеи».

Однако эта поэма, как и «Донской казак» Федорова, производит впечатление известной искусственности неорганичности. Грамматин, сведущий в народной поэзии литератор, довольно умело имитирует стиль и ритм фольклора, но художественная плоть его поэмы не одушевляется духом народной поэзии. «Былина» о недавнем историческом событии могла удалиться только при условии глубокого усвоения народной точки зрения на сюжет повествования. Грамматину это было недоступно. Отсюда — известный разрыв между формой и содержанием.

2

Своеобразным откликом на победоносное окончание войны 1812 года был анонимно напечатанный в 1814 году «Отрывок из повести о князе Мстиславе, великом победителе Половцев»¹. В небольшой поэме (9 страниц) автор использовал тему о победе кн. Мстислава Владимировича над половцами в виде исторической параллели к разгрому современных захватчиков. Через всю поэму проходит мысль о недавних событиях. Автор посвятил

¹ «Русский весник», 1814, кн. 5, стр. 3—11. Автором является Н. Кугушев. См. Ф. Я. П р и й м а. «Слово о полку Игореве» в литературной жизни начала XIX века. «Труды отдела древнерусской литературы», АН СССР, Институт русской литературы, т. X, М.—Л., 1954, стр. 241—242. Поэма перепечатана в анонимно вышедшем сборнике стихотворений К у г у ш е в а. «Праздное время инвалида», М., 1814.

свое произведение «храбрым русским воинам». В конце поэмы после «славы» древнерусскому князю и воинам добавлена «слава» Александру I, воинству и отечеству. В примечании содержится явный намек на только что разбитого врага: «После решительной победы, одержанной русскими князьями над половцами, сии наглые враги поклялись: Николи не воевать на Русь!».

Сюжетом поэмы является двухдневная битва русских с половцами, окончившаяся бегством «лютых злодеев». Это связывает данный «Отрывок» с линией исторической поэмы. Но по языку и ритмике она примыкает не к малой эпической поэме, в жанровом отношении идущей от классической эпопеи, а к поэме в фольклорном стиле, ближайшим образом — к произведениям Федорова и Грамматина. Из более ранних опытов здесь может быть названа «Грановитая палата» того же Кугушева, с которой рассматриваемый «Отрывок» совпадает своей метрической формой.

Оригинальной чертой поэмы является ее теснейшая стилистическая связь со «Словом о полку Игореве». Это заставляет вспомнить рассмотренный выше жанр стихотворных переложений «Игоревой песни». Разрабатывая родственный сюжет, автор «Отрывка из повести о князе Мстиславе» щедро черпает из богатейшей сокровищницы древнерусского памятника. Так, обращаясь к войску, Мстислав перифразирует речь Игоря:

Сядем, братья и товарищи!
На коней своих с поспешностью,
И на пир поскачем мы к половцам! ¹

.....
Мы под звуком труб родилися,
Под шатрами возлелеяны
И концом копья воскормлены.

Выражениями «Слова» отвечают и воины:

Мы расплещем Волгу быстрюю,
Дон — шеломами исчерпаем.

Но автор не отказывается и от былинной фразеологии. Не ограничиваясь заимствованиями, автор создает и собственные выражения в манере используемых им источников.

¹ Стих испорчен: лишнее *мы*.

Таким образом, рассмотренная поэма оказывается на скрещении двух жанровых линий. С одной стороны, это — историческая поэма, воссоздающая героику национально-освободительной борьбы русского народа. С другой стороны, «Отрывок из повести о князе Мстиславе» входит в традицию поэмы в народном стиле, занимая здесь особое место по своей тематической и фразеологической близости к «Слову о полку Игореве». Попытка дать исторический сюжет в национально-народной форме резко отделяет автора «Отрывка» от поэтов классицистского направления и ставит его в ряды романтиков, стремившихся создать «русскую поэму». Отсутствие у нашего автора «небылиц», сказочно-легендарной фантастики кладет грань между его поэмой и замыслами арзамасцев, сочетавших историческую истину с «романтическими» вымыслами. Еще больше рассматриваемый «Отрывок» с его героическим пафосом отличается от забавной сказочно-богатырской поэмы. В этом его связь с литературой Отечественной войны 1812 года.

3

В знаменательном 1812 году была написана и сказочная поэма Державина «Царь-девица», напечатанная несколько позднее — в 1816 году¹. По содержанию сказка Державина не имеет отношения к событиям 1812 года. Едва ли в произведении Державина можно видеть прямые политические иносказания. Комментарий Я. Грота, усматривающего в образе Царь-девицы намек на Елизавету Петровну, сомнителен². Скорее поэму следует рассматривать как игру поэтической фантазии, обратившейся к образам и мотивам народных сказок. Но самое обращение к этому материалу в 1812 году не случайно. Последний из могижан поэзии ушедшего века не мог остаться в стороне от национально-народных интересов, оживленных в литературе политическими и военными событиями.

Не был случайным этот поэтический опыт Державина и для его творческого развития. Народная поэзия, как уже говорилось, была предметом теоретических размыш-

¹ Державин. Соч., ч. V, 1816.

² Державин. Соч., т. III, 1870, стр. 95.

лений Державина в его «Рассуждении о лирической поэзии». Державин признавал необходимость использования литературой богатств народной поэзии. Он внимательно относился к подобным опытам других поэтов. В стихотворении «Памяти друга» (1803) он сочувственно отмечает наличие «русского духа» в поэме Львова «Добрыня». Произведения самого Державина дают немало примеров использования фольклорных источников.

Образ Царь-девицы заимствован поэтом из фольклора. Свой сюжет Державин разрабатывает по мотивам народных сказок, хотя прямых источников державинской поэмы исследователи не нашли: завидная невеста отовсюду привлекает женихов; она отделяется от них посредством трудных поручений; один претендент, в конце концов, добивается своего. Из фольклора идут и описательные мотивы: терем Царь-девицы был украшен солнцем, месяцем и звездами, на часах у нее стояли богатыри, а дом стерегли Полканы. Имя удачливого жениха, Маркобрун, взято из народной сказки о Бове.

Сказка Державина, в отличие от радищевского «Бовы», не затрагивает политических тем, если не считать замечания автора, что Царь-девица «лежа царством управляла», что могло быть понято как политический намек¹. Не удержался автор и от иронического намека на одописцев, льстящих царям:

8 Стиходеи ту ж бряцали
И на гусях милу ложь,—

говорит он по поводу общих похвал, расточаемых Царь-девице.

Будучи новым шагом в творчестве Державина, «Царь-девица» не дает чего-нибудь нового в истории «русской поэмы». Она сохраняет уже устаревший к этому времени тип сказочно-богатырской поэмы первого периода. Подобно поэтам старшего поколения, Державин прославляет свою сказку народно-фольклорными выражениями, примыкая не к Карамзину, а к Львову, местами даже к Радищеву (в его «Бове»). Это выражается в заметном снижении языка в сторону народного просторечия: Царь-девица своих бояр иногда «тазала», если «больно рассер-

¹ Ср. у Пушкина в «Золотом петушке»: «Царствуй лежа на боку».

чала»; от трудных поручений женихи «понадорвали... живот» и «стали в пень» и т. д.

В отличие от сказочно-богатырской поэмы, Державин не пользуется той или иной разновидностью народного стиха. Он пишет, как и Радищев «Бову», четырехстопным хореем, но, вопреки последнему, сохраняет рифму.

Так, вслед за Херасковым и Богдановичем отозвался на зов времени крупнейший представитель старшего поколения поэтов.

4

После поэм, так или иначе связанных с национальным подъемом 1812 года и вышедших около этого времени, традиция «русской поэмы» снова прерывается на ряд лет. Этот период — конец десятых годов — был, так сказать, «предназначен» для романтической эпопеи арзамасцев. С исторической закономерностью теперь, накануне «Руслана и Людмилы», должны были бы завершиться и войти в литературу «русские поэмы» Жуковского и Батюшкова. Но прежде чем перейти к эпическим замыслам арзамасцев, нам нужно рассмотреть одно произведение, которое замыкает допушкинский период в истории «русской поэмы», совпадая по времени появления с «Русланом и Людмилой». Ни хронологически, ни идейно-тематически оно уже не связано с поэмами эпохи 1812 года. Но оно является некоторым итогом той линии развития «русской эпопеи», которая была начата «Ильей Муромцем» Карамзина и «Добрыней» Львова. От исторических событий современности или прошлого автор возвращается к фольклорному материалу, к русским богатырям эпохи кн. Владимира. Речь идет о поэме Н. А. Цертелёва «Василий Новгородский» (1820), которую сам автор назвал «повестью в духе старинных русских стихотворений». Напечатана она была в виде приложения к его работе «Взгляд на русские сказки и песни»¹ и стоит в тесной связи с его воззрениями в области русского фольклора.

¹ Первоначально в «Сыне отечества», 1820, ч. 59, № 6; ч. 60, № 7, 8; затем отдельной книжкой: «Взгляд на русские сказки и песни и повесть в духе старинных русских стихотворений», СПб., 1820. Посвящение (А. С. Шишкову) подписано: Князь Цертелёв.

Собиратель и публикатор украинских и русских народных песен, Цертелев занимает свое место в фольклористике, и А. Н. Пыпин в «Истории русской этнографии» посвящает ему ряд страниц. Со своим «Рассуждением о древних русских стихотворениях» Цертелев выступил на собрании «Общества любителей словесности, наук и художеств» 15 июля 1819 года¹. Писал он и по литературно-теоретическим вопросам. Его книжка «Опыт общих правил стихотворства» (1820) свидетельствует, что концепция классицизма, определившая взгляды Цертелева, осложнилась у него некоторыми романтическими идеями. В работах, относящихся к области народной поэзии, каких-нибудь оригинальных взглядов на фольклор Цертелев не высказывает. Но у него намечается почти отсутствовавшее ранее разграничение богатырских повестей и сказок. Намекая, повидимому, на Радищева, Цертелев пишет: «Печаль и уныние, — как заметил один из наших писателей, — составляют главное свойство старинных русских песен, которое господствует не только в словах, но и в самой их музыке». Цертелев объясняет печальный тон русских песен татарским игом, жестокостью некоторых государей и внутренними мятежами². Предпринимая собрание и издание памятников народной поэзии, Цертелев выступает против искажения народных песен, допуская редакционную правку только в отношении испорченных песенниками текстов. По его суждению, произведения народного творчества воплотили в себе «дух русской поэзии» — как он предполагал назвать подготавливавшееся им к печати собрание народных песен³. Касаясь вопроса о взаимоотношении литературы и фольклора, Цертелев пишет, что «опытный стихотворец часто заимствует из них (сказок, песен и пословиц. — А. С.) смелые и живые изображения, резкие и точные метафоры»⁴. В этой атмосфере и родился у Цертелева замысел поэмы в фольклорном стиле.

¹ «Благонамеренный», 1820, ч. XI, № 14, стр. 123.

² «О произведениях древней русской поэзии. Сочинение князя Цертелева. Санктпетербург, в типографии К. Греча», 1820, стр. 22.

³ «Северный Архив», 1822, ч. III, № 16, стр. 326.

⁴ Кн. Цертелев. Известия о издании старинных русских стихотворений. «Сын отечества», 1820, ч. LXI, № 18, стр. 278. То же в «Благонамеренном», 1820, № 8, стр. 141.

Своеобразие этой поэмы заключается в том, что она на одну треть состоит из цитат, вкрапленных автором в свой текст. По словам Цертелёва, это было сделано с целью «представить в нескольких страницах достаточный образец русской народной поэзии» для людей, «не имеющих времени и охоты рыться в толстых и скучных собраниях русской старины»¹. Однако автор пытался не только контаминировать отрывки подлинных текстов, но и творить в их духе. Таким образом, Цертелёв последовательнее всех своих предшественников пошел по пути стилизации литературного произведения под народно-эпическое. В результате стилизация у Цертелёва стала имитацией, в которой авторский текст по замыслу неразличимо сливается с инкрустированными в него подлинными кусками фольклорных произведений*.

Цертелёв развивал богатырскую линию сказочно-богатырской поэмы. В прошлом эта поэма или сочетала в некотором нерасчленимом единстве и сказочные и былинные элементы, или, что чаще, становилась только сказочной поэмой. Цертелёв, отбрасывая элементы сказки, пишет поэму-былину. В этом ее историко-литературный интерес**.

Цертелёв еще раз, после Карамзина, Львова, Н. Радищева, вводит в поэму основных былинных богатырей. Вокруг «ласкового князя Владимира» мы видим Илью Муромца, Добрыню, Чурилу. Однако названные богатыри уступают свое место вновь прибывшему Василию, сыну боярина Новгородского, который и становится героем поэмы. Но героико-патриотический характер русского эпоса не понят и не воссоздан в поэме Цертелёва. Литератор консервативного лагеря, он не мог проникнуть в подлинный «дух» русской народной поэзии, хотя и писал о нем. В стилизации Цертелёва нам нередко встречаются и нарушения стиля и прямые срывы. Однако в целом ему удалось выдержать манеру былевой поэзии.

Шаг вперед делает Цертелёв в овладении ритмикой народной поэзии. Уступая в этом отношении Востокову (не в его поэмах, а в небольших опытах), с которым Цертелёв и теоретически не соглашался², наш автор пы-

¹ «Взгляд на русские сказки и песни», стр. 18.

² Цертелёв. Замечания на вторую часть опыта г. Востокова о русском стихосложении. «Сын Отечества», 1818, № 44.

тается тонизировать стих. К этому его обязывали введенные в поэму отрывки подлинных фольклорных текстов: надо было приспособляться к ним. Тем самым Цертелев подготавливал почву для дальнейших достижений в этой области. В этом его заслуга перед русской поэзией*.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ В КОНЦЕПЦИИ АРЗАМАСЦЕВ

1

В десятые годы жанр «русской эпопеи» привлекает усиленное внимание той группы поэтов, которая с 1815 года организационно объединяется в «Арзамасе»**. Оба крупнейших поэта-арзамасца, Жуковский и Батюшков, стремятся создать «русскую поэму», обдумывают ее структуру, собирают материалы, составляют планы. Поэтика нового жанра подвергается теоретическому обсуждению. И тем не менее замыслы оставались неосуществленными. Напечатанная В. Л. Пушкиным в 1819 году стихотворная сказка «Людмила и Услад» имела весьма отдаленное отношение к арзамасской концепции романтической эпопеи и никак не могла заменить ненаписанных поэм Жуковского и Батюшкова. Не осуществил идеи поэтов «Арзамаса» и самый молодой арзамасец — А. С. Пушкин. Правда, обращение его к сюжету Бовы, в интересе к которому юноша-поэт совпал с Батюшковым, сближало его искания с эпическими опытами арзамасцев, однако сам Пушкин связывал свой замысел с более ранним типом сказочно-богатырской поэмы — с «Бовой» Радищева. В те же годы арзамасец «Сверчок» начинает работать над поэмой, которую старшие члены «Арзамаса» имели некоторое основание рассматривать как решение выдвинутой ими проблемы, но и эта поэма, как увидим ниже, далеко вышла за пределы арзамасской поэтики («Руслан и Людмила»).

Интересы поэтов арзамасского круга не ограничивались жанром «русской поэмы». Диапазон их эпического творчества был довольно широк, особенно если иметь в виду не только законченные опыты, но и замыслы. Poleмические настроения арзамасцев толкали их к использо-

ванию жанра комической поэмы. К 1811 году относится поэма В. Л. Пушкина «Опасный сосед», направленная против реакционеров-архаистов. На ту же тему Батюшков собирался писать сатирическую поэму «Дунциада». Желание написать «Беседиаду» было и у самого Жуковского. Фрагментами этой ненаписанной поэмы можно назвать стихотворные части протоколов «Арзамаса», писанных Жуковским. Позднее, в период создания русских сказок, Жуковский напечатал первую часть сатирической сказочной поэмы «Война мышей и лягушек», самостоятельно использующей мотивы античной «Батрахомиоматии» и некоторых западноевропейских произведений, близких по сюжету. Культ «легкой поэзии» у арзамасцев проявился в их обращении к жанру стихотворной новеллы («сказки»). Самым значительным явлением этого рода надо признать сказку Батюшкова «Странствователь и домосед» (1815) — единственный завершённый им эпический опыт. В бумагах Жуковского сохранилось начало написанной вольными ямбами сказки «Сокол», по сюжету восходящей через Лафонтена к Боккаччо¹. Сказку необычного типа под заглавием «Вельмира» (здесь не предполагалось обычных сказочных персонажей) начал писать Жуковский в 1812 году². Не был ли подсказан сюжет «сказки» событиями этого года? В жанре описательной поэмы Вяземский пишет «Первый снег» (1819), придавая этому произведению демонстративное для защищаемых им литературных позиций значение в связи с понятием н а р о д н о с т и, которым он предлагает обозначить «русскую краску», отмечающую картины природы и быта в поэме. Принцип «местного колорита», входивший в поэтику романтизма, делает понятным интерес поэтов этого направления к жанру описательной поэмы. Описательную поэму «Весна» предполагал писать и Жуковский, о чем можно судить по сохранившемуся плану. К тому же жанру, видимо, должна была примыкать и задуманная Батюшковым поэма «Таврида». О широте эпических исканий у арзамасцев свидетельствует наме-

¹ «Бумаги В. А. Жуковского», СПб., 1887, стр. 22. Ср. В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, П., 1916, стр. 492—494.

² Так датирует И. Бычков. «Русский архив», 1900, № 10, стр. 194.

рение Батюшкова писать «поэму в прозе», вроде романов Шатобриана. К более позднему времени относятся большие эпические произведения Жуковского, в которых поэт разрабатывает сюжеты мировой поэзии («Наль и Дамаянти», «Рустем и Зораб» и др.). В плане интересов Жуковского к мировому фольклору и в связи с его русскими сказками эти «переводы» заслуживают большого внимания, тем более что, по словам самого переводчика, они были не только «вольными», но и «своевольными»¹. Однако рассмотрение их вывело бы нас за пределы изучаемого периода и жанра.

Впрочем, за пределы изучаемого жанра выводят нас и все другие перечисленные выше эпические опыты арзамасцев. При более или менее значительных элементах новизны, которую не могли не проявить здесь представители нового литературного направления, самые жанры поэмы — и комической, и новеллистической, и описательной — не были их изобретением.

В обзоре эпических опытов Жуковского мы не упомянули произведение, которое к замыслу «русской поэмы» стоит ближе других. Это — «Двенадцать спящих дев». Право усматривать здесь известную связь дал сам Жуковский, упомянувший в послании «К Воейкову» среди образов задуманной «русской поэмы» двенадцать дев, которые идут навстречу герою и поют ему «песнь приветствия». Поэма «Двенадцать спящих дев» писалась Жуковским в тот период, когда он задумал поэму «Владимир». Действие отнесено в древнюю Киевско-Новгородскую Русь. Одним из персонажей поэмы является киевский великий князь. Местами в поэме возникают картины древнерусского быта, окрашенные историческим колоритом. Так, отправляясь в путь, Вадим получает от отца «доспехи ратны», «меч кладенец», «щит и шлем булатный». Местами встречаем в поэме и народнопоэтические выражения: «думает думу», «вздумал, загадал», «борзый конь», «поле чистое». Но Жуковский не случайно назвал «Двенадцать спящих дев» «старинной повестью в двух балладах». Произведение Жуковского не «романтическая эпопея», а «романтическая поэма», где автор лирически отождествляется с героем, а герой становится

¹ В. А. Жуковский. Полн. собр. соч., ред. А. С. Архангельского, т. II, П., 1918, стр. 509.

символическим воплощением морально-психологического идеала.

Таким образом, тип «русской поэмы», как он рисовался арзамасцам, надо реконструировать по их теоретическим высказываниям и по сохранившимся чертежам не построенного здания.

2

Некоторые предпосылки для арзамасской концепции «русской поэмы» можно найти в ранней статье Александра Тургенева «Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории», напечатанной в 1804 году¹ как отклик на статью Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств»². Основная идея статьи Александра Тургенева близка к высказываниям Андрея Тургенева, содержащимся в его речи, на которую мы ссылались выше. «Пора духу русскому, — писал Александр Тургенев, — находить пищу в русском»³. По его мнению, нашим художникам «давно бы пора... вместо разорения Трои, представить разорение Новагорода». Русские поэты в этом отношении оказались догадливей художников: «Между тем как давно уже зевает публика наша в Титовом милосердии, — Дмитрий Самозванец ей никогда не наскучит»⁴. Но Тургенев не ограничился выражением надежды на «счастливую перемену», которая должна выразиться в обращении русской литературы к отечественной истории. Он выступил за соблюдение историчности в произведениях с исторической тематикой: «...разве история наша суха и не довольно богата историческими характерами и происшествиями, чтобы мы имели нужду прибегать к басням, которые наши летописцы, не исключая и Нестора, или заимствовали из других или выдумывали из ложного патриотизма?»⁵.

Однако в концепции арзамасцев идея «историзма» претерпела существенное изменение. Приоритет в поста-

¹ «Северный вестник», 1804, ч. II.

² «Вестник Европы», 1802, № 24.

³ «Северный вестник», 1804, ч. II, стр. 270.

⁴ Там же, стр. 268.

⁵ Там же, стр. 270.

новке вопроса о новом жанре поэмы принадлежит Жуковскому, который еще в 1810 году с достаточной полнотой изложил свой взгляд на романтическую эпопею в связи с задуманной им поэмой о кн. Владимире. Поэма будет «не героическая, — писал Жуковский А. И. Тургеневу, — а то, что немцы называют *romantisches Heldengedicht*, следовательно я позволю себе смесь всякого рода вымыслов». Это заставило Жуковского остановить свой выбор на Владимире вместо Святослава, которого предлагал в герои поэмы Тургенев. «Сказка и предания, — пишет Жуковский, — приучили нас окружать Владимира каким-то баснословным блеском, который может заменить самое историческое вероятие. Читатель легче верит вымыслам о Владимире, нежели о Святославе»¹. Такое понимание и вкладывает Жуковский в определение «романтический». Ссылка на немцев имеет в виду ближайшим образом Эшенбурга, который дал определение жанра *romantisches Heldengedicht*, или *Rittergeroë**. Молодой Жуковский в период интенсивных литературных занятий конспектирует «Entwurf» Эшенбурга, в частности, главу о *Heldengedicht*, где дается определение и романтической эпопеи².

Но Жуковский, используя определение Эшенбурга, применяет его к потребностям русской литературы своего времени, к задачам создания «русской поэмы». Сближаясь в наличии фантастического элемента с поэмами Ариосто и Виланда, русская «романтическая эпопея» должна была опираться на материал русской народной поэзии, на отечественные «сказки и предания». Тем самым Жуковский сближался с традицией русской поэмы на фольклорном материале.

Значительным новшеством Жуковского по отношению к теории Эшенбурга и по отношению к признанным образцам романтической эпопеи является введение в задуманный жанр исторического элемента. Жуковский в том же письме Тургеневу пишет, что «на ряду с баснею» он постарается «ввести истину историческую», а с вы-

¹ «Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу». М., 1895, стр. 61.

² «Бумаги В. А. Жуковского», стр. 163. Ср. В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, П., 1916, стр. 288—289.

мыслими — «соединить и верное изображение нравов, характера времени, мнений»¹.

Изложенные взгляды Жуковского преемственно связаны с замыслом «русской эпопеи» у Львова. Но в первый период «русская эпопея» мыслилась как поэма забавная, сказочно-богатырская, свободная от исторических заданий. От этой установки отошел в своих последних замыслах только Радищев, работавший над героико-исторической поэмой. Теперь, во второй период, в эпоху формирования романтизма в русской литературе в связи с возникновением принципа романтического историзма «русскую поэму» стали понимать как синтез народнопоэтических и национально-исторических элементов. Вместе с этим происходила трансформация жанра от забавного к серьезному. «Русская поэма» становилась «важным» родом литературы. Если сказочно-богатырская поэма первого периода не претендовала на то, чтобы заменить высокую эпическую поэму, то поэма арзамасцев должна была стать романтической эпопеей, противопоставленной эпопее классицизма*.

Теоретические взгляды Жуковского на романтическую эпопею складывались в процессе обдумывания им поэмы «Владимир», упоминание о которой встречается уже в «Журнале» 1805 года². Подготовительные работы Жуковского над поэмой много дают для уяснения его замысла и поэтики романтической эпопеи как своеобразного этапа в развитии русской поэмы в народном духе.

Одним из важнейших условий для создания поэмы Жуковский считал основательное изучение истории. В письме к А. И. Тургеневу, относящемся к 1810 году, Жуковский развивал свои взгляды на роль истории для поэзии: «Для литератора и поэта история необходимее всякой другой науки». Ее значение не только в том, что она «возвышает душу» и «расширяет понятие», но и в том, что она «предохраняет от излишней мечтательности, обращая ум на существенное» (т. е. на существующее, действительное. — А. С.)³. Жуковский называл «Историю» Карамзина, читанную им в рукописи, «золотыми

¹ «Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу», стр. 61.

² Там же, стр. 7.

³ В. А. Жуковский. Полн. собр. соч., П., 1918, т. III, стр. 516.

россыпями, которые открыты для национальной поэзии»¹. План исторических изысканий в связи с задуманной поэмой был намечен Жуковским очень широко. Он просит А. И. Тургенева прислать ему ряд книг по истории, перечисляя источники, имеющиеся в его распоряжении: Нестор, Никонова летопись, Русская Правда, Духовная Владимир Мономаха и др. Многочисленные заметки по истории, хранившиеся в бумагах Жуковского, свидетельствуют, что он усердно выполнял намеченный им план исторического самообразования. При этом он стремился не столько к усвоению фактических подробностей, сколько к пониманию общего хода исторического процесса, к приобретению «философического взгляда на происшествия в связи». В этом подходе к истории сказался романтический историзм Жуковского.

Изучая для «Владимира» исторические источники, Жуковский не мог обойти, конечно, древнерусской литературы и народной поэзии. Он считал необходимым познакомиться, с одной стороны, со «Словом о полку Игореве», с другой — с народными русскими песнями и сказками. О большой интенсивности занятий Жуковского «Словом» свидетельствовал его перевод этого памятника. Во «Владимире», как это видно из послания Жуковского «К Воейкову», должны были быть какие-то заимствования из «Слова о полку Игореве», что стало традицией для поэмы в народном духе. К русскому фольклору Жуковский, вместе с предромантиками, подходил в свете идеи о народной поэзии как выражении национального духа. Известно, что проникновение Жуковского в мир русской народной поэзии имело весьма ограниченные пределы. С одной стороны, он не проводил четкой границы между русским и нерусским фольклором, используя в своем творчестве самые разнообразные источники. С другой стороны, Жуковский в свои обработки народного материала вносил много такого, что шло от эстетических норм, свойственных поэзии социальных верхов². Однако нет оснований отказывать Жуковскому в особом интересе к русской народной поэзии. В 1816 году

¹ «Труды отдела новой русской литературы». АН СССР, Институт литературы, I, М.—Л., 1948, стр. 311.

² Ср. отзыв Н. Полевого о «Сказке о царе Берендее» в «Московском телеграфе», 1833, март, стр. 105.

Жуковский в письме к А. П. Юшковой (Зонтаг) высказал свое отношение к русскому фольклору. Он просил свою корреспондентку, вместе с ее близкими, собирать для него, Жуковского, «русские сказки и русские предания» путем записывания их от деревенских рассказчиков. Опасаясь, что эта мысль покажется странной, Жуковский подчеркивал значительность начинания: «Не смейтесь. Это — национальная поэзия, которая у нас пропадает, потому что никто не обращает на нее внимания».

Жуковский видит ценность этой национальной поэзии в том, что она выражает народное мировоззрение и отражает прошлое народа: «В сказках заключаются народные мнения; суеверные предания дают понятие о нравах их и степени просвещения, и о старине». Жуковскому было свойственно стремление к документальности в собирании фольклора. Он просил записывать сказки, «сколько можно, теми словами, какими они будут рассказаны». Собранный таким способом материал Жуковский предполагал со временем литературно использовать¹. Спустя почти двадцать лет, перед самым началом систематического собирания памятников народной словесности П. В. Киреевским и другими фольклористами новой формации, Жуковский повторил те же мысли в письме к Н. А. Маркевичу*. В суждениях Жуковского о русской народной поэзии можно видеть отзвуки тех идей, которые были высказаны его другом Андреем Тургеневым в рассмотренной выше речи последнего на заседании «Дружеского литературного общества».

Разнообразные русские источники, привлеченные Жуковским для «Владимира», по собственному признанию автора, должны были дать ему знакомство с «народными понятиями» и с «образованием русского характера», что являлось необходимым условием для создания задуманной поэмы².

Наряду с русскими источниками для своей поэмы Жуковский обращается к широчайшей эпической традиции мировой литературы, перечисляя произведения, с которыми он считал необходимым познакомиться в процес-

¹ «Уткинский сборник», I, Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой, М., 1904, стр. 89.

² «Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу», стр. 59, 67.

се работы над «Владимиром». Здесь представлены разнообразные жанры эпической поэзии: от эпопей Гомера до романтических поэм Вальтер Скотта. В разнообразном репертуаре мировой эпической поэзии Жуковский искал не столько жанрового канона, сколько мотивов, которые могли бы помочь русскому поэту в создании «русской поэмы».

Особенно большое значение для реконструкции замысла «Владимира» и, главное, для уяснения поэтики романтической эпопеи имеют сохранившиеся в бумагах Жуковского планы задуманного произведения. Намечая в героиню романтической эпопеи былинного кн. Владимира, Жуковский отводит ему в своем произведении то место, какое он занимает в народном эпосе, — центра притяжения эпического действия и средоточия эпических героев: «...главным действующим лицом, — писал поэт, — будет не он, а я его сделаю точкою соединения всех посторонних действий, для сохранения единства»¹. Вокруг Владимира Жуковский объединяет довольно пестрый по составу круг героев. Первое место здесь принадлежит основным былинным богатырям: Добрыне Никитичу, Илье Муромцу, Алеше Поповичу, Чуриле. Рядом с ними выступают героини русских сказок: в плане поэмы Жуковский упоминает Еруслана как одного из владимировых богатырей и Полкана в качестве врага русских; в послании «К Воейкову» поэт называет еще Бабу-Ягу, Царь-девицу², шестиглавого змея, русалку, лешего. К героям сказочного фольклора примыкают персонажи, заимствованные из сборников, подобных «Русским сказкам» Левшина: Громобой, волшебница Добрада, Змиулан, Зилант и др.³. Но вместе с этим Жуковский предполагал ввести в поэму некоторых исторических лиц: Ярослава, Рогдая и др. Наибольшее место в плане поэмы отводится Добрыне, который должен был стать основным героем поэмы, что подтверждается и посланием «К Воейкову».

Сюжетной основой поэмы являются события государ-

¹ «Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу», стр. 61.

² Царь-девица упоминается, впрочем, и в одной черновой заметке к поэме. «Письма», стр. 67.

³ См., напр., имя Громобоя, полкового воеводы великого князя Святослава Игоревича, в «Русских сказках» Левшина, ч. V, стр. 31.

ственного значения: нападение на Киев врагов и борьба, кончившаяся их поражением. В одной из более поздних записей Жуковский называет врагов, осадивших город, печенегами, придавая тем самым сюжету исторический характер и устраняя обычный былинный анахронизм (татары при Владимире). Однако в плане поэмы враги Киевской Руси даны в сказочной обрисовке: Киев осаждает Полкан Невредимый со своими богатырями Змиуланом, Тугарином и Зилантом. Так Жуковский следует правилу романтической эпопеи, которое он сформулировал сам: «На ряду с баснею постараюсь ввести истину историческую».

Общественно-политическая линия сюжета охватывала следующий круг событий: в отсутствие Добрыни на Киев нападают враги; Владимир принимает меры к защите города; Ярослав и Радегаст делают вылазку во вражий стан; Алеша вступает в поединок с Карачуном; видя «отчаянное состояние Киева», Владимир решается дать сражение и выйти на единоборство с Полканом; приготовившись к бою, войска выходят за город, и Боян запевае песню; Владимир готов к поединку, но в эту минуту появляется Добрыня, получающий разрешение сразиться вместо князя с Полканом; единоборство богатырей переходит в общее сражение, оканчивающееся победой русских. Таким образом, в основу сюжета поэмы Жуковский кладет исторический факт защиты древнего Киева от внешнего врага. Здесь романтическая эпопея, как уже указывалось, отходит от типа ранней сказочно-богатырской поэмы, чуждавшейся в сюжете исторических событий. Не случайно в списке произведений, составленном Жуковским в связи с работой над «Владимиром», отсутствуют образцы сказочно-богатырской поэмы.

Но «романтический» характер эпопеи предполагал легендарно-фантастическую обработку исторической темы. Это устанавливало грань между новым жанром поэмы и классической эпопеей, где «чудесное» носило совершенно иной характер.

Общественно-политическая линия сюжета сплеталась с линией романической, вернее, — с несколькими линиями. Одна из них связана с Владимиром, собирающимся сочетаться браком с новгородской княжной Милолижкой, привезенной в Киев Радегастом и Ярославом. Эта сюжетная линия разрешается отказом Владимира

от Милолики в пользу Радегаста. Более значительное место занимает романическая сюжетная линия, связанная с главным героем. Добрыня, посланный за мечом-самосеком, конем Златокопытом¹ и водою юности, попадает в очарованный лес. Но ему удается разрушить очарование, а попутно освободить Илью с его любовницей Зиленой. Добрыня выполняет свое поручение и освобождает Ксению, свою невесту. Сюжетная линия Добрыни завершается появлением Ксении и их браком. Без достаточной конкретизации в плане остались и некоторые дополнительные романические эпизоды. Таким образом, романический элемент в романтической эпопее должен был занимать значительное место, пожалуй — равноправное с элементом гражданским. Тем самым новый жанр поэмы резко расходился с типом русской классической эпопеи, где роль романических эпизодов была второстепенной. Ближе здесь была связь с ранней сказочно-богатырской поэмой, в которой романическая сюжетная линия выдвигалась на первый план.

Таков был сюжетный состав задуманной поэмы. Обилие материала обуславливало значительный объем произведения. Десять пунктов плана соответствовали, очевидно, десяти предположенным песням. Судя по всему, композиция должна была носить традиционный эпический характер. Автор разворачивал сюжет одновременно в нескольких «планах», перенося читателя по мере необходимости с одного поля действия на другое. Не малое место должны были занимать описания обстановки, бытовых явлений. Так, например, в плане читаем: «Приготовление к празднеству брачному»; «Богатырские игры»; «Очарованное жилище Лицины»². Вероятно, подобные описательные мотивы Жуковский и предполагал в первую очередь использовать для «верного изображения нравов, характера времени, мнений».

Труднее всего реконструировать стилистический замысел Жуковского. Конспективные записи плана не определяют стиля будущей поэмы, хотя такой оборот, как «Добрыня едет путем-дорогою», и может наводить на мысль, что автор не пренебрег бы лексикой и фразеоло-

¹ «Повесть о коне Златокопыте и о мече Самосеке» имеется в «Русских сказках» Левшина (в цикле «Повесть о дворянине Заолешанине, богатыре, служившем князю Владимиру»).

² Ср. «Гризна в честь Святослава» в более поздней записи,

гией народной поэзии. Подтверждением этого может служить намерение Жуковского в процессе работы над поэмой познакомиться с древним русским языком и языком народным¹. Другим показателем является послание «К Воейкову», в котором Жуковский, характеризуя поэтический мир, воссоздаваемый им в задуманной поэме, бросает и несколько стилистических штрихов, соответствующих этому миру. Жуковский использует и фольклорные выражения (Владимир «солнышко-краса», «леса дремучи», «сине море», «сыра земля», «за тридевять земель»), и стилистические мотивы «Слова о полку Игореве» («О, ветер, ветер! что ты вьешься?»)², и архаизмы («басурманов *тмы*, как пруги»), и необычные для литературного языка народные слова («Красою белые *колпицы*, двенадцать дев...»). Ср. у Даля пословицу: «Бела как *колпица*»). Показательно, что Жуковский в письме к А. Тургеневу защищает народное слово *горшок*, употребленное поэтом в послании «К Воейкову» («братский с табаком горшок»): «Критика твоя на *горшок* кажется мне несправедлива; я не стою за красоту стихов своих, но здесь эта черта характерная — она изображает *обычай* народа; уж это одно делает благородным слово *горшок*. Сверх того оно прикрашено эпитетом *братский*»³. Жуковский подходит к лексике литературного произведения с точки зрения национального колорита. Позднейшие сказки Жуковского свидетельствуют, что некоторые элементы народного стиля могли найти доступ в его поэзию. Такая стилистическая форма, видимо, была обязательна для арзамасской «русской поэмы» так же, как и для «русской эпопеи» в замыслах Львова и его современников.

Не оставил Жуковский прямых указаний и на предполагаемую метрическую форму «Владимира». Идея «русской поэмы» ставила перед автором задачу применения народного стиха. Но ритмика Жуковского при всем своем богатстве и разнообразии складывалась вне традиций русской народной поэзии. Впрочем, предпринятый Жуковским в те же годы перевод «Слова о полку Игореве», сделанный по типу народного стиха, нашел бы, возможно, отражение и в ритмике «Владимира».

¹ См. «Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу», стр. 67.

² Это было отмечено Грамматиным в одном примечании к его переводу «Слова о полку Игореве» (изд. 1823, стр. 88).

³ «Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу», стр. 106.

Замысел «Владимира» занимает свое место среди законченных произведений Жуковского, связанных с материалом русского фольклора.

Относящаяся к 1805—1808 годам и в свое время не напечатанная комическая опера Жуковского «Богатырь Алеша Попович или страшные развалины» совершенно лишена фольклорного колорита, уступая в этом отношении державинскому «Добрыне» и ряду других комических опер предшествующей эпохи. Некоторые народнопоэтические мотивы Жуковский вводит в свои ранние исторические повести*. Значительнее элементы русского фольклора в позднейших сказках Жуковского. «Владимир» должен был занять место где-то посередине между «Алешей Поповичем» и сказками**.

Изложенное понимание эпического замысла Жуковского подтверждается упоминавшимся посланием его «К Воейкову». И по посланию в центре поэмы стоит борьба древней Руси с внешним врагом, а в роли основного героя выступает «Добрыня, богатырь могучий». Романическое начало в послании представлено не названной по имени русской «девицей-красой», которая, подперев голову рукою, смотрит из терема вслед богатырю и в стиле плача Ярославны обращается к ветру с просьбой отвезть пернатую стрелу от друга. Сохраняется и мотив очарования героя во дворце Царь-девицы. По сравнению с планом поэмы в послании «К Воейкову» усиливается народнопоэтический колорит. Жуковский заменяет фигуры вымышленных Зилен и Змиуланов привычными образами русской народной сказки:

Там бьется с Бабою-Ягой;
Там из ручья с живой водой,
Под стражей змея шестиглава,
Кувшином черпает златым;
Там машет дубом перед ним
Косматый людоед Дубыня;
Там заслоняет путь Горыня;
И вот внезапно занесен
В жилище чародеев он:
Пред ним чернеет лес ужасный!
Сияет блеск вдали прекрасный;
Чем ближе он — тем дале свет;
То тяжкий филина полет,
То вранов раздастся рокот;
То слышится русалки хохот;
То вдруг из-за седого пня
Выходит леший козлоногий...

Для 1814 года послание Жуковского было значительным достижением. Недаром Кюхельбекер усмотрел в послании «К Воейкову» стихи, отмеченные печатью народности¹.

3

Второй крупнейший представитель индивидуалистического романтизма в русской литературе Батюшков также ограничился теоретической постановкой вопроса и планом задуманной поэмы. Однако замысел Батюшкова и особенно его теоретические суждения дают ценный материал для поэтики романтической эпопеи. До сих пор они недостаточно привлекали внимание исследователей, а иногда неверно трактовались.

Батюшкову, как известно, принадлежала заслуга пропаганды так называемой «легкой поэзии» в ее различных жанрах. Однако, защищая этот род поэзии, Батюшков не отказывался и от важных жанров литературы. Основная идея его «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) заключалась в утверждении, что наряду с важными жанрами должны занять полноправное и столь же почетное место различные виды легкой поэзии. Литературные жанры, по давней традиции признаваемые важными, Батюшков не отвергал. В частности, рядом с такими легкими жанрами эпической поэзии, как стихотворная повесть Богдановича, сказки Дмитриева, баллады Жуковского, для Батюшкова сохранял все свое значение жанр эпопеи. Батюшков уделил немалое внимание этому жанру в своих работах, в особенности в статье «Нечто о поэте и поэзии» (1815).

Батюшков предписывает эпическому поэту такую «питическую диэтику»: «...удались от общества, окружи себя природою: в тишине сельской, среди грубых, неиспорченных нравов читай историю времен протекших, поучайся в печальных летописях мира, узнавай человека и страсти его, но исполнись любви и благоволения ко всему человечеству: да будут мысли твои важны и величественны, движения души твоей нежны и страстны, но всегда покорены рассудку, спокойному властелину их»². В этих наставлениях эпическому поэту Батюшков совер-

¹ «Мнемозина», 1824, ч. 2, стр. 37.

² К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч., ред., статья и комментарии Д. Д. Б л а г о г о, «Academia», 1934, стр. 343.

шенно обошел обязательное и основное требование классицистской поэтики: следование правилам и образцам жанра. И это не случайно. Несколькими строками выше Батюшков высказал свое отношение к правилам и образцам в искусстве. Он не отрицает их полезности, но признает их относительность: «...изучение правил, беспрестанное и упорное наблюдение изящных образцов — недостаточны». Батюшков направляет внимание эпического поэта непосредственно на предмет эпопеи: историю времен протекших и человека с его страстями. Жизненные впечатления, жизненный опыт необходимы поэту в обеих основных темах эпопеи: и героической и романтической. Батюшков призывает эпического стихотворца «подобно Тассу, любить и страдать всем сердцем; подобно Камоэнсу, сражаться за отечество, обтекать все страны, вопрошать все народы, дикие и просвещенные, вопрошать все памятники искусства, всю природу, которая говорит всегда красноречиво и внятно уму возвышенному, обогащенному опытами, воспоминаниями»¹.

В своей концепции эпопеи Батюшков далеко отходит от классицизма и выступает представителем романтической школы. С этих позиций Батюшков судит об эпических поэтах прошлого. Как романтик он может рядом с Гомером поставить Ариосто, провести аналогию между «Освобожденным Иерусалимом» и песнями скальдов и бардов. Как романтик он не побоится заметить, что эпопеи Гомера, Ариосто, Клопштока, «столь различные по изобретению и формам», — «равно драгоценны». Оценка романтика слышится в признании у Тассо и Ариосто большого количества мест, «где язык есть прямое выражение души...»². Арзамасцем-романтиком Батюшков выступает в своих отрицательных суждениях о русских эпопеях классического стиля*.

Таким образом, признавая жанр эпопеи и высоко ценя его разнообразные образцы, Батюшков в своем понимании этого жанра свободен от догматизма «классиков» и стоит на позициях романтической эстетики.

Эти предпосылки сделали приемлемой для Батюшкова ту идею романтической эпопеи, которую выдвинул Жуковский. Одобряя М. Н. Муравьева за выбор отдален-

¹ К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч., 1934, стр. 343.

² К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч., т. II, СПб., 1886, стр. 152.

ной исторической эпохи для его повести «Оскольд», Батюшков в этом «прекрасном опыте» видит доказательство в пользу арзамасской концепции «отечественной поэмы» и побуждает Жуковского остановить свой выбор на древнейшем периоде русской истории, дающем простор для «творческого воображения» поэта¹. Не только утверждение необходимости поэмы для роста русской литературы, но и признание намечаемого поэтом жанра звучит в словах Батюшкова, обращенных к Жуковскому: «Пиши своего В о л о д и м и р а»².

Представление о данном жанре поэмы связано у Батюшкова с кругом идей, сближающих его с Жуковским. Известно, что молодой Батюшков пренебрежительно относился к древней русской истории, которая, по его словам, «делается интересною только со времен Петра Великого»³. События 1812 — 1815 годов заставили Батюшкова более глубоко задуматься над вопросами истории и историческими судьбами родного народа. В «Письме о сочинениях Муравьева» Батюшков высказывает общие положения о большом значении истории для поэзии и выражает надежду, что «История» Карамзина, появления которой он нетерпеливо ожидает, будет иметь «непосредственное влияние на умы и более всего на словесность»⁴. Одно из основных достоинств муравьевского «Оскольда» он видит в том, что эта повесть «возбуждает в памяти нашей цепь великих отечественных воспоминаний»⁵.

Ростом исторических интересов Батюшкова объясняется возникновение у него замысла поэмы «Рурик». Это, по видимому, должна была быть историческая поэма в собственном смысле слова, ибо именно для такой поэмы «надобны, — как писал Батюшков Гнедичу, — книги, надобны карты географические, надобны сведения, надобно, надобно, надобно...»⁶. Трудно сказать, в какой мере замысел «Рурика» конкретизировался в творческом сознании Батюшкова, хотя сам поэт засвидетельствовал и свое длительное внимание к задуманной

¹ Б а т ю ш к о в. Письмо к И. М. М. А. о сочинениях г. Муравьева, изданных по его кончине. «Сын отечества», 1814, ч. XVI, № 35, стр. 102—103.

² Б а т ю ш к о в. Соч., т. III, стр. 99.

³ Письмо Гнедичу 1 ноября 1809 г. Соч., т. III, стр. 56.

⁴ «Сын отечества», 1814, ч. XVI, № 35, стр. 106, примеч.

⁵ Т а м же, стр. 100.

⁶ Письмо Гнедичу в мае 1817 г. Соч., т. III, стр. 439.

поэме («она давно в голове») и глубокую заинтересованность сюжетом («он сидит у меня в голове и в сердце»). Причиной творческой неудачи (Батюшков в том же письме грубовато определил ее выражением: «не лезет») в данном случае, помимо общего характера дарования поэта — лирического, а не эпического — и общей природы романтического метода — субъективного, а не объективного, — был недостаток у Батюшкова сведений по истории и географии древней Руси. Быть может, это было одной из причин возникновения у Батюшкова другого эпического замысла.

Свидетельство об этом новом замысле мы встречаем в том же письме Батюшкова. Поэт просит Гнедича прислать ему известные в то время материалы по русскому народному творчеству: «Славянские сказки» Новикова (т. е. переизданные Новиковым левшинские «Русские сказки». — А. С.), «Древние русские стихотворения» издания Ключарева (т. е. сборник Кириши Данилова. — А. С.), «Бову Королевича», «Петра золотые ключи», «Ивашку белую рубашку» и «всю эту дрянью». Из дальнейших слов ясно, что этот материал нужен не для «Рурика», а для другого произведения: «Авось когда-нибудь и за это возьмусь»¹. Этот замысел существенно отличался от задуманной исторической поэмы. Именно он сближался с типом романтической эпопеи арзамасцев. Слова Пушкина в письме к Вяземскому от 16 марта 1816 года («Обнимите Батюшкова за того больного, у которого год тому назад завоевал он Бову Королевича») дают исследователям основание предполагать наличие у Батюшкова замысла поэмы на этот сюжет. Но, повидимому, этот сюжет остался неразработанным и скоро заменился другим, для которого Батюшковым был составлен план. Это — поэма «Русалка», документированная письмом к Вяземскому от 23 июня 1817 года.

В этом письме Батюшков связывает новый замысел поэмы со знаменательным историко-литературным предприятием: «Хочу... приняться за поэму Русалку и за словесность русскую». Последнее Батюшков понимал как создание «маленького курса» по истории русской словесности с целью познакомить «людей светских» с «собственным (то есть национально-русским. — А. С.) богатством»².

¹ Письмо Гнедичу в мае 1817 г., Соч., т. III, стр. 439.

² Б а т ю ш к о в. Соч., т. III, стр. 453.

Батюшков, как известно, выступил против «исключительной любви к французской словесности» и вообще против «исключительной страсти к какой-либо словесности»¹. В согласии со своими передовыми современниками он признает необходимость обращения к национальному поэтическому наследию. Еще в письме 1809 года, где было высказано пренебрежение к русскому средневековью, Батюшков, отклоняя от себя возможный упрек в отсутствии патриотизма, утверждал необходимость любви к родине: «Любить отечество должно. Кто не любит его, тот изверг». Но Батюшков выступает за настоящий патриотизм, который исключает любовь к невежеству, к нравам и обычаям, «от которых мы отдалены веками и, что еще более, целым веком просвещения»². В этом кругу мыслей возникает у Батюшкова и упомянутый план «курса словесности русской». В плане курса Батюшков допетровской литературе отводит незначительное место и вовсе забывает о фольклоре, хотя к этому времени существовали уже опыты изложения русской словесности, уделявшие значительное внимание и тому и другому. Однако желание Батюшкова раскрыть пренебрегаемые богатства родной литературы и показать ее национальное своеобразие, связав это с особенностями национального характера («Что всего свойственнее русским?»), свидетельствует об укреплении у Батюшкова интереса к проблеме народности литературы.

Отсутствие в плане курса русской словесности упоминания о фольклоре заставляет вспомнить пренебрежительное выражение, которым Батюшков обобщил запрашиваемые им у Гнедича народно-сказочные материалы: «всю эту дрянь». Но не забудем, что в перечне Батюшкова фигурируют, с одной стороны, материалы типа левшинских сказок, с другой — лубочная литература. Попавшие в этот перечень «Древние российские стихотворения» воспринимаются Батюшковым, видимо, как произведения той же категории. Что же касается народной поэзии в собственном смысле слова, то к ней у Батюшкова было иное отношение. В этюде «Вечер у Кантемира», написанном в

¹ «Письмо о сочинениях Муравьева». «Сын Отечества», 1814, ч. XVI, № 35, стр. 91—92. Ср. более раннее критическое суждение Батюшкова о «привязанности к галлам» в письме Гнедичу 1811 г., Соч., т. III, стр. 118.

² Письмо Гнедичу 1 ноября 1809 г., Соч., т. III, стр. 57—58.

1816 году, Батюшков вкладывает в уста сатирика следующее суждение о народных песнях, разделяемое, несомненно, и им самим: «Мы, русские, имеем народные песни: в них дышит нежность, красноречие сердца; в них видна сия задумчивость, тихая и глубокая, которая дает неизъяснимую прелесть и самым грубым произведениям северной музыки». Высокое суждение русского сатирика о народной поэзии вызывает удивление его собеседника-иностранца, аббата В.: «Чудесно, по чести невероятно!». Объясняется это удивление ниже, в реплике того же лица: «Но, почтенный защитник севера, вы знаете, что народные песни — лепетание младенцев!». На это Кантемир возражает: «Младенцев, которые со временем возмужают». Смысл этого прогноза становится ясным из предшествующей реплики сатирика: «Скажите: если грубые дети севера умеют чувствовать и изъясняться столь живо и приятно, то чего нельзя ожидать от людей образованных?»¹. Образованные люди — это русские поэты, усвоившие мировое культурное наследие, но не утратившие национальных основ своей «северной» поэзии. От сочетания богатых природных данных искусства простого народа с высокой культурой, выработанной человечеством, можно ожидать значительных результатов. Так преломляется у Батюшкова мысль эпохи о связи литературы с фольклором.

План «Русалки», сохранившийся в бумагах Батюшкова, позволяет уточнить жанровую природу задуманной им поэмы.

Согласно арзамасской поэтике, Батюшков относит действие поэмы в древнюю Русь: оно происходит во времена Оскольда, который, как «товарищ Руриков» (слова самого поэта)² был близок к герою его другого поэтического замысла. Разделяя арзамасский принцип сочетания исторической истины с поэтическим вымыслом, Батюшков вводит в поэму оба эти элемента. В качестве исторического сюжета намечался поход Оскольда на Царьград. Но основное место в плане поэмы занимала сказочно-поэтическая сюжетная линия: очарование героя поэмы Озара, сына Добрыни, русалкой. В поэме Батюшкова должны были найти отражение народные предания и ве-

¹ Б а т ю ш к о в. Соч., т. III, стр. 232.

² «Сын отечества», 1814, ч. XVI, № 35, стр. 103.

рования, однако ее связи с русским фольклором оставались, повидимому, весьма незначительными. Образ русалки и увлечение ею молодца не характерны для народной сказки или песни. Скорее всего здесь можно говорить о литературно-театральных впечатлениях, через которые преломились у Батюшкова народные поверья (оперы Н. Краснопольского). В период возникновения этого замысла Батюшков, повидимому, недостаточно был знаком с русским фольклором. Проникновения в мир русской народной сказки в плане «Русалки» не чувствуется. Жуковский значительно ближе, чем Батюшков, подходит к сфере русского фольклора, полнее и шире из него черпает*.

В целом поэма Батюшкова «Русалка» должна была стать его откликом на литературно-политическую борьбу за «народность» литературы. У него было свое отношение к этой борьбе. В одной из его записей мы читаем: «Шишков. Его мнения. Он прав, он виноват»¹. В последних словах содержится, очевидно, признание правоты Шишкова в его защите народности языка и литературы, но одновременное отрицание шишковского понимания этой народности.

4

Мысль о необходимости создания поэмы и понимание ее жанра в духе романтической «русской эпопеи» были общими для поэтов арзамасского круга. Об этом свидетельствуют обращенные к Жуковскому настояния друзей, побуждавших поэта скорее закончить задуманную им поэму.

Особенно близко к пониманию замысла Жуковского подошел Воейков, который обращался в стихах к поэту:

Напиши поэму славную,
В русском вкусе повесть древнюю:
Будь наш Виланд, Ариост, Баян!²

Здесь в сжатой формуле дана вся поэтика романтической эпопеи. Виланд и Ариост называются как авторы *Romantisches Heldengedicht*. Боян ставится в их ряд как создатель древнерусской героической песни и основопо-

¹ Б а т ю ш к о в. Соч., т. II, стр. 338.

² «Вестник Европы», 1813, ч. LXVIII, № 5 и 6, стр. 28.

ложник национальной поэзии. В соответствии с этим выдвигается требование «русского вкуса», определяющее стиль поэмы. Указание «повесть древняя» относит сюжет к «романтической эпохе». «Русский размер», принятый Воейковым для послания, диктует поэту выбор соответствующей метрической формы. Жуковский признал, что Воейков «осмью стихами» своего послания, написанного в той «книге с белыми листами», которая должна была стать рукописью «Владимира», предрек «весь сокровенный жребий» автора задуманной поэмы, то есть верно угадал его замысел («К Воейкову»).

У Вяземского, литературные взгляды которого оказались более характерными для следующего десятилетия, мы не найдем прямых высказываний по поводу изучаемого жанра. Больше того, в статье 1817 года («О жизни и сочинениях В. А. Озерова») он высказывает довольно традиционный взгляд на эпопею, плохо вяжущийся с его романтическими принципами. Однако и Вяземский высоко оценивает русскую народную поэзию. В заметке того же 1817 года «О собирании русских народных песен», написанной по поводу сделанного Гетце перевода на немецкий язык собрания русских народных песен, Вяземский, поддерживая обращение немецкого автора к русским собирателям с просьбой о снабжении его дополнительными материалами, заявляет, что «в богатстве и изяществе» народных стихотворений «русские не уступают ни одному из других народов»¹. Это раннее высказывание Вяземского о народных песнях подтверждает наличие у арзамасцев интереса к народной поэзии.

Однако несмотря на все это, попытки арзамасцев создать «русскую поэму» потерпели крах.

Напечатанная в 1819 году стихотворная сказка В. Л. Пушкина «Людмила и Услад»² ни в какой мере не могла заменить ненаписанной романтической эпопеи. По сюжету она примыкает к традиции стихотворной сказки и, подобно «Причуднице» Дмитриева, восходит к французскому источнику. Дмитриев верно определил хорошо знакомый ему по собственному опыту метод работы

¹ П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 22—23.

² «Труды Общества любителей российской словесности», ч. XVII, М., 1819.

В. Л. Пушкина над французской сказкой: «...он совершенно обрусил ее, назвав одного из рыцарей Печенегом, а другого — Киевским князем»¹. Это «обрусение» дано по довольно примитивному шаблону. Действие происходит в Киевской Руси. В борьбу вступают русский витязь Услад и печенег. Предметом спора является красавица. Шуточный элемент сюжета состоит в том, что собака витязя проявила в отношении к хозяину верность, которой не обнаружила красавица в отношении к витязю: когда ей был предоставлен свободный выбор героя, она предпочла печенега Усладу. Таким развитием сюжета определяется шутливый тон рассказа. В общей трактовке жанра В. Л. Пушкин ближе к Карамзину, чем к Жуковскому:

Лжец и сказочник, все то ж;
Знают все, что сказка ложь.

Неудача арзамасцев в известной мере объясняется характером дарования обоих крупнейших поэтов «Арзамаса», Жуковского и Батюшкова, дарования лирического, а не эпического. Еще большее значение имел творческий метод индивидуалистического романтизма, свойственный обоим названным поэтам. И Жуковскому и Батюшкову, для которых художественные образы были не столько отражением объективной действительности, сколько выражением романтической мечты, трудно было овладеть миром исторического прошлого и народной поэзии. Но основной причиной неудачи арзамасской «русской поэмы» явилась узость общественно-политической позиции данной группы дворянских поэтов. Их понимание народности литературы, их проникновение в сферу народного творчества, их литературный «фольклоризм» были классово-ограниченными. Развивая линию дворянского предромантизма, они оставались на той же линии. Необходимым был отход от нее, необходимо было сближение с линией гражданского, боевого, социального, по выражению А. М. Горького, романтизма. Только это могло бы создать благоприятные условия для развития поэмы в народном стиле и эпической поэзии вообще. На этот путь стал молодой Пушкин.

¹ «Сочинения Ивана Ивановича Дмитриева», 1895, т. II, СПб., стр. 234.

К периоду работы поэтов-арзамасцев над планами «русской поэмы» относится один из ранних эпических опытов Пушкина — отрывок из поэмы «Бова» (написано в 1815 г.), непосредственно связанный с теми исканиями в области эпической поэзии начала XIX века, к которым были причастны и арзамасцы. Впрочем, «Бова» Пушкина существенно отличается от того, что было задумано арзамасцами, особенно Жуковским, и скорее продолжает линию сказочно-богатырской поэмы. Пушкин остается в рамках сказочного сюжета, не имеющего никакого отношения к «истине исторической», столь важной для «русской поэмы» в арзамасской концепции. Со сказочно-богатырской поэмой Пушкина связывает и противопоставление им своей сказки канонизированному жанру эпической поэмы от Гомера до Шихматова («Рифматова»). Пародийная оглядка на эпопею высокого стиля вызывает и насмешливые отзывы о прославленных эпиках Камюэнсе, Мильтоне, Клопштоке, даже о Гомере, и узаконенное «пою» («про Бову *пою* царевича»), и столь же обязательное «призывание», с которым поэт обращается к ...автору фривольной «Девственницы». От карамзинского «Ильи Муромца» идет и метрическая форма «Бовы» — «русский размер». Сам Пушкин точно определил жанровую генеалогию своей поэмы. Один образец уже назван: «Орлеанская девственница» Вольтера. Другой указан Пушкиным в том же «призывании»: русский революционный поэт Радищев в его стихотворной сказке «Бова». Поэма Пушкина задумана как политическая сатира в форме народной сказки.

Имена Вольтера и Радищева определяют не только жанровый, но и идейный генезис пушкинского «Бовы». Уже первая сцена — государственный совет у царя Дадона — полна политической иронии:

Все собранье призадумалось,
 Все в молчаньи потупили взор.
 То-то, право, золотой совет!
 Не болтали здесь, а думали!¹

¹ «Бова» и другие поэмы Пушкина цитируются по Полн. собр. соч., изд. АН СССР.

Политическими намеками звучат и многие другие строки сказки: о Бендокире Слабоумном, о Дадоне, «тиране неусыпном», о «много-мыслящих» советниках царя, о победах и поражении Наполеона.

В этой политической заостренности поэмы Пушкин связан с обоими своими учителями: и с Радищевым и с Вольтером. Но ближайшим его образцом была не пародийно-историческая поэма Вольтера, а «повесть богатырская стихами» Радищева. В «Орлеанской девственнице» нет той ориентации на фольклор, которая положена в основу одноименных сказок обоих русских поэтов. В близком к «Бове» по времени создания «отрывке» из описательно-дидактической поэмы «Сон» Пушкин вспоминает сказки своей «мамушки»

О мертвецах, о подвигах Бовы.

Обращение к сказке, слышанной от крепостной няньки, как источнику литературного произведения связывало молодого Пушкина с традицией русской сказочно-богатырской поэмы, а по сюжету — непосредственно с Радищевым. Показательно, что Пушкин, по примеру Радищева, обращается к сказке, приобретшей широкую популярность в демократической среде. Это определило те — пусть пока еще весьма недостаточные — элементы народности, которые нашли выражение в ранней поэме Пушкина. Подобно Радищеву, юный поэт схватил общий дух народной сатирической сказки, что проявилось особенно отчетливо в сказочно-гротескном описании государственного совета, завершившегося повальным сном.

Но при определении степени народности пушкинского «Бовы» нужно учесть и другое. Следуя Радищеву, Пушкин не ставит задачей стилизовать свою сказку под народную, за исключением метрической формы, которая к этому времени прочно ассоциировалась с народными сюжетами в литературе. Что же касается языка поэмы, то он лишен нарочитой народнопоэтической окраски. Скорее Пушкин, подобно Радищеву, делает установку на лексику и фразеологию бытового просторечия: «осиплым голосом», «все от мала до великого», «греховодником», «не запомню сколько лет спустя», «люди добрые» (в обращении), «мир крещеный», «собрав бородачей совет», «все сидели — будто вкопаны», «пригорюнившись», «с милой женкой», «дай бог помочь», «нужды нет, что...»,

«громко крикнул», «к чорту королевича!», «ему в живых не быть» и т. д. Это уже значительный языковой пласт, придающий стилистическую окраску поэме. Пушкин прибегает и к тому приему, которым охотно пользовался Радищев в целях сатирического заострения языковой манеры сказки: включение в сниженную речь слов и выражений высокого значения. У Пушкина читаем: «в ничтожество *низверженный*», «облегчили *тяжесть скипетра*», «*тьень рекла*», «*херувимов жарить пушками*», «*табак... к носу рыцарей подъежметя*» и др.

Если, говоря о радищевской линии в истории «русской поэмы», мы затруднялись найти прямого ее представителя, то теперь в поэме молодого Пушкина мы видим продолжение этой линии. Тем самым автор «Бовы» выходит за рамки карамзинизма, за рамки арзамасской концепции «русской поэмы».

Однако и по своей художественной незрелости и по своему жанру ранняя поэма Пушкина не отвечала задачам романтической «русской эпопеи». Через некоторое время автор незаконченного «Бовы» снова обращается к никем еще не осуществленному эпическому замыслу: начинается работа Пушкина над поэмой «Руслан и Людмила».

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ ПУШКИНА

1

Вопрос о жанре «Руслана и Людмилы» был поставлен критикой сразу же после появления пушкинской поэмы*.

Что «Руслан и Людмила» не может быть отнесена к числу эпических поэм традиционного типа — это было очевидно. Когда один критик среди образцов, которым, по его мнению, следовал Пушкин, назвал «Одиссею»,¹ известный «Житель Бутырской слободы» выразил удивление по поводу столь смелого сопоставления поэмы об Еруслане Лазаревиче с образцовой для классицистов эпопеей². Действительно, «Руслан и Людмила» явилась от-

¹ «Сын отечества», 1820, ч. LXIII, № 31, стр. 231.

² «Вестник Европы», 1820, ч. CXII, № 16, стр. 294—295.

рицанием эпической поэмы эпохи классицизма. Правда, точный учет всех жанровых соотношений пушкинской поэмы заставляет признать слишком примитивным прямое, как это иногда делалось, противопоставление «Руслана и Людмилы» классической эпопее, чуть ли не «Россияде». Многочисленные комические, сказочно-богатырские, «легкие» поэмы ко времени «Руслана и Людмилы» в достаточной мере обеславили эпическую поэму классицизма. Пушкину не было нужды ломиться в открытые двери. Однако одна из граней «Руслана и Людмилы» полемически соприкасается с эпопеей старого типа. Продолжавшие появляться в печати поэмы реакционеров-архаистов требовали отпора со стороны романтиков. В этом смысле «Руслан и Людмила» продолжает линию арзамасских сатир и эпиграмм, направленных по адресу Шихматова и других «певцов Петровых».

Естественнее было связать «Руслана и Людмилу», шуточный тон которой сразу обращал на себя внимание, с традицией комической, шуточной, забавной поэмы. Определение шуточная поэма появляется в некоторых отзывах о «Руслане», в том числе и в обширном отзыве Воейкова¹. Последний обосновывает свое определение ссылкой на отдельные шуточные мотивы и выражения поэмы без указания на конкретные образцы комического жанра. Когда же один из критиков попробовал связать «Руслана и Людмилу» с основными русскими произведениями этого рода — «Елисеем» Майкова и «Энеидой, вывороченной наизнанку» Осипова, — Н. Полевой с негодованием отверг это сопоставление, считая, очевидно, изящную шутовскую пушкинскую поэму существенно отличной от «низкого», грубого комизма названных произведений². В самом деле, «Руслан и Людмила» прямо не связана ни с одной из двух разновидностей комического эпоса: ни с ирои-комической, ни с бурлескной поэмой. У Пушкина нет воспевания «низкого»

¹ «Сын отечества», 1820, ч. LXIV, № 34, стр. 13. Ср. «Благонмеренный», 1820, ч. XI, № 18, стр. 405.

² Полевой указывает статью «Замечания россиянина, живущего ныне в Париже, на Антологию Сен-Мора», напечатанную в «Mercure du XIX siècle» (1824, кн. 77, стр. 505 и сл.) и перепечатанную в «Вестнике Европы» без редакционных оговорок, из чего Полевой заключает о согласии редакции с суждениями неизвестного автора. Примечание Полевого к статье об «Евгении Онегине» в «Московском телеграфе», 1825, № 5, стр. 47.

сюжета в тоне героической эпопеи, как это было в ироикомиической поэме. Нет здесь и «высокого» сюжета в трагестированном изложении, как это практиковалось в поэме-бурлеск. В «Руслане и Людмиле» совершенно иные отношения между «высоким» и «низким», между серьезным и шутивным. Не соблазнился Пушкин и возможностью разработать отдельные эпизоды в манере того или иного из шуточных жанров; так, комическая линия Фарлафа нигде не приводит Пушкина к пародийно-героическому тону и, наоборот, героический эпизод борьбы с печенегами не содержит и намека на трагестирование. Этим кладется грань между «Русланом и Людмилей» и комической поэмой старого типа. Не потому ли и сам Пушкин, обозревая свой творческий путь в последней главе «Евгения Онегина», заменил ценою ухудшения рифмы «Елисея» — «Апулеем» (рифмует с «лицея»), что не хотел натолкнуть читателя на неточные представления об историко-литературных связях?

Зато с другим типом забавной поэмы — с так называемой легкой поэмой и, в частности, с «Душенькой» Богдановича — «Руслан и Людмила» имеет ряд точек соприкосновения, что было отмечено уже современной Пушкинскому критикой*. Легкая поэзия как жанрово-стилистическая категория нашла блестящее выражение в «Руслане и Людмиле». Арзамасец Батюшков раскрыл понятие и значение легкой поэзии («Речь о влиянии легкой поэзии на язык»). Ее защита и пропаганда вели к значительному расширению границ «поэтического», к отрицанию иерархии литературных жанров, к известному «снижению» поэзии. «Легкие» жанры утверждались в своих правах наряду с жанрами «высокими», «важными». Но сам Батюшков не вышел в легкой поэзии за пределы «малых форм». Поэма ему не удалась. Правда, к этому времени русская поэзия располагала несколькими «легкими» поэмами (они названы в примечании на стр. 631: поэмы Панкратия Сумарокова, А. Буниной и др.), написанными по следам «Душеньки». Прав был Батюшков, назвавший стихотворную повесть Богдановича «первым и прелестным цветком легкой поэзии на языке нашем»¹. Однако после Богдановича легкая поэма не дала чего-нибудь выдающегося и не сумела завоевать себе значительного и прочного места

¹ К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч., «Academia», 1934, стр. 364,

среди других жанров эпической поэзии. Поэма Пушкина была решающей победой легкой поэзии. «Руслан и Людмила» — это легкая поэзия в «большой форме». Своей поэмой Пушкин утвердил права легкой поэзии в больших жанрах.

Современная критика единогласно оценила легкость языка и стиха пушкинской поэмы. Но категории «легкости» определяет не только язык и стих «Руслана и Людмилы». Ей подчинены и многие другие элементы этого произведения. Категория «легкости» была общим признаком жанра. Забавное смешение реальности с фантастикой, юмор в обрисовке персонажей и ситуаций, лирические интимности автора-повествователя, изящество всей работы — все это в «Руслане и Людмиле» явилось развитием и утверждением принципов легкой поэзии, наметившихся в «Душеньке» Богдановича, особая симпатия к стихам которого, засвидетельствованная самим Пушкиным, нашла творческое выражение главным образом в грациозно-шутливой, волшебной-сказочной поэме молодого поэта.

Но черты легкой поэмы — это только одна, и к тому же не основная, грань «Руслана и Людмилы». В исходном своем замысле и главнейших своих особенностях поэма Пушкина связана с традицией «русской эпопеи». Это сразу же стало ясно современной Пушкину критике, применивший к «Руслану и Людмиле» наименование богатой поэмы¹. «Житель Бутырской слободы» по поводу вновь появившегося произведения об Еруслане Лазаревиче вспомнил поэму о Бове, имея в виду, очевидно, напечатанную ранее первую песнь поэмы Радищева. С различными образцами этого жанра «Руслан и Людмила» сопоставлялась и в научной литературе о поэме². Наблюдения, сделанные ранее исследователями, можно было бы значительно пополнить. Так, в «Илье Муромце» Карамзина герой в недоумении видит красавицу, усыпленную Черномором³, а затем пробуждает ее волшебным перстнем. Мотив свадебного пира при дворе кн. Влади-

¹ «Сын отечества», 1812, ч. LXIV, № 34, стр. 13; «Благонамеренный», 1820, № 18, стр. 406; «Невский зритель», 1820, № 7, стр. 70.

² См. А. Л. С л о н и м с к и й. Первая поэма Пушкина. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», АН СССР, 3, М.—Л., 1937, стр. 193.

³ Имя Черномор встречается и в плане поэмы Жуковского.

мира должен был послужить зачином поэмы Львова «Добрыня». Львовым же был назван Еруслан Лазаревич в качестве одного из возможных героев «русской эпопеи». Если Воейков, упрекнув Пушкина за шуточный тон по отношению к горюющей Людмиле, противопоставил ему Богдановича, который «иначе поступил в подобном случае»¹, то критик мог бы с гораздо большим основанием припомнить Радищева, который предвосхитил этот эпизод «Руслана и Людмилы» в своем ироническом изображении сетований Мелетрисы. Некоторые сцены «Руслана и Людмилы» возникли, вероятно, не без воздействия Н. Радищева, «богатырские повести» которого Пушкин знал, ошибочно приписывая их Радищеву-отцу. Отдельные мотивы сближают «Руслана и Людмилу» с «Бахарияной» Хераскова. И здесь в чудесной пещере Фелане служат двадцать нимф, и все пожелания героини получают удовлетворение. Во время своих странствований герой попадает на ратное поле, хранящее следы огромного побоища*.

Не продолжая разыскания сходных мотивов, мы не можем не прийти к выводу, что при всей распространенности подобных мотивов в разноязычной волшебнорыцарской литературе непосредственным их источником для Пушкина была русская сказочно-богатырская поэма. Это подтверждается и близостью общей манеры изложения там и здесь. Черты «забавной» поэмы, свойственные «Руслану и Людмиле», ближайшим образом идут от сказочно-богатырского жанра. Отсюда идет и противопоставление себя Гомеру как представителю высокой эпической традиции:

Я не Омер: в стихах высоких
Он может воспевать один
Обеды греческих дружин
И звон и пену чаш глубоких.

Подобно авторам сказочно-богатырских поэм, Пушкин классическому поэту противопоставляет один из снижающих авторскую манеру глаголов:

Бренчу про витязя младого

(ср. у А. Радищева: «*Возбрянчи, моя ты арфа*»). Той же традиции автор следует и в шуточно-пренебрежительной

¹ «Сын отечества», 1820, ч. LXIV, № 36, стр. 103.

оценке собственного произведения «мой труд игривый», «мой легкий вздор» и т. п. Шутливо-иронический тон находит в «Руслане и Людмиле» такие формы выражения, которые стали устойчивой традицией для сказочно-богатырской поэмы. Так, выше мы отмечали встречающийся здесь прием комического переноса в волшебный мир повседневно-бытовых деталей. Это находим и у Пушкина:

В досаде скрытой Черномор,
Без шапки, в *утреннем халате*,
Зевал сердито на *криваги*.

Комический эффект у Пушкина, как и в сказочно-богатырской поэме, нередко достигается стилистически противоречивым сочетанием выражений высокого стиля с просторечными, например:

Но кто трубил? Кто *чародея*
На *сечу грозну* вызывал?

и сразу резкое снижение:

Кто *колдуна перепугал?*

Однако, будучи многим связана со старой сказочно-богатырской поэмой, «Руслан и Людмила» ближайшим образом вырастает из концепции и планов романтической эпопеи арзамасцев. Это было вполне естественно для «арзамасца»-Пушкина, для того Пушкина, который своими учителями признавал Жуковского и Батюшкова. В «Руслане и Людмиле», если воспользоваться выражениями самого Пушкина, объединяются «времен минувших небылицы» и «старинны были». Действие поэмы относится ко временам кн. Владимира. Однако по сравнению с планом поэмы Жуковского в «Руслане и Людмиле» произошло важное смещение сюжетных мотивов. В то время как во «Владимире» на первом месте было нападение на Киев внешних врагов, к которому уже в дальнейшем развитии действия присоединялись всякие личные приключения героев, в пушкинской поэме с самого начала действие приобретает авантюрный характер и лишь с приближением развязки осложняется вмешательством национального врага. Это было связано с общим различием в соотношении исторической и романтической линий у Жуковского и у Пушкина. В плане «Владимира» наблюдается равновесие обеих линий, в «Руслане и Людмиле» — преоблада-

ние романического содержания. В этом отношении поэма Пушкина ближе стоит к замыслу «Русалки» Батюшкова. Однако если не объем, то удельный вес историко-героического начала в «Руслане» значителен. Показательно, что автор сказочно-волшебной поэмы вводит в свой сюжет общественно-политический мотив, утверждая тем самым необходимость историко-героического начала в данном жанре.

Связь поэмы Пушкина с арзамасской концепцией романтической эпопеи признавали сами арзамасцы, которые с обостренным вниманием следили за работой молодого поэта. Они ждали от «Сверчка» той «русской поэмы», которая не удалась ни Жуковскому, ни Батюшкову.

2

Но, будучи в той или иной мере связана с предшествующими опытами «русской поэмы», «Руслан и Людмила» не стала простым синтезом разнообразных литературных источников, сведенных воедино юным гением. Буржуазное литературоведение без оснований преувеличивало значение предшествующей книжной традиции для поэмы Пушкина, отрицая ее связь с фольклором*. Как бы ни решался вопрос о непосредственных источниках пушкинской поэмы, она по самому своему жанру была литературным произведением, созданным на основе народных сказок, на фольклорном материале. Связь «Руслана и Людмилы» с разнообразнейшими опытами обработки народнопоэтических сюжетов в допушкинской литературе, от Чулкова до Жуковского, состоит не в том, что Пушкин «заимствовал» для своей поэмы те или иные мотивы из произведений своих предшественников, а в том, что он, используя их опыт, пошел значительно дальше их и наметил новые перспективы в деле сближения литературы с народным творчеством. «Руслан и Людмила» создавалась как «русская эпопея», которая хотела быть поэмой, построенной на национально-народных основах. Ярчайший свет на историко-литературное значение «Руслана и Людмилы» проливает высказывание Пушкина, относящееся, правда, к более позднему времени, но возникшее, быть может, в связи с подготовкой второго издания поэмы. «В зрелой словесности, — писал Пушкин в 1828 году, — приходит время, когда умы, наскуча одно-

образными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и странному просторечию, сначала презренному»¹. Первая печатная поэма Пушкина и была таким обращением «к свежим вымыслам народным». Современные Пушкину критики — одни осуждая, другие одобряя — так именно и восприняли новую поэму. Они не только включили «Руслана и Людмилу» в традицию «богатырской» поэмы, о чем мы уже говорили, но и связали ее непосредственно с народной сказкой.

«Житель Бутырской слободы» отчетливо ощущал фольклорные источники пушкинской поэмы. Черномора он воспринял как литературное воплощение образа «мужичка сам с ноть, а борода с локоть»², в Наине увидел сказочную ведьму³, волшебную шапку Черномора, надетую Людмилой, отождествил с русской шапкой-невидимкой. Упомянув, наконец, богатырскую голову, под которой лежит меч-кладенец, критик обобщает: «Живо помню, как все это, бывало, я слушал от няньки моей». А вот теперь, на старости лет, критик «сподобился вновь то же самое услышать от поэтов нынешнего времени»⁴. Он не возражает против собирания литературных памятников «младенчества народа». Но он не допускает введения этого материала в литературу. Имея в виду не только «Руслана и Людмилу» (о поэме он судил по напечатанным в журналах отрывкам), но и ранее опубликованного «Бову» Радищева, критик приходит в ужас от того, что «в стихотворениях XIX века заблестали Е р у с л а н ы и Б о в ы на новый манер». Он полагает, что просвещенный или хоть немного сведущий человек не может терпеть, «когда ему предлагают новую поэму, писанную в подражание Еруслану Лазаревичу». Своим выступлением он надеется предостеречь поэтов от увлечения «новым родом русских сочинений», как это недавно случилось с новым жанром романтической баллады. Воспроизвести эти суждения было необходимо для того, чтобы стало очевидным, как настоя-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. XI, стр. 73.

² Ср. также народную сказку «Иван крестьянский сын и мужичок сам с перст, усы на семь верст». А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. I, стр. 315.

³ Ведьмой называет Наину и сам Пушкин (см. начало VI песни).

⁴ «Вестник Европы», 1820, ч. СХI, № 11, стр. 218—219.

чиво критик бьет в одну точку: он видит, что новое произведение вводит в литературу народнопоэтический материал, и решительно с этим несогласен.

Народно-фольклорный характер «Руслана и Людмилы» был ясен и критику «Невского зрителя». И он выступил против такого направления литературы. Рассуждения его близки к тем, которые только что прошли перед нами в статье «Жителя Бутырской слободы». Признавая за поэмой известные достоинства (легкость и плавность стихов, отдельные поэтические красоты), критик высказывает сожаление, что дарование поэта «не избрало для себя более благородного и возвышенного предмета». Предмет «Руслана и Людмилы», по мнению критика, мог быть интересным только для того времени, когда ум и знания были еще «в младенчестве», и мог нравиться только «более грубому и необразованному народу». Таким образом, и этот критик воспринимает поэтическое содержание «Руслана и Людмилы» под знаком «старины и народности», отвергаемых им в качестве материала для литературы с точки зрения «просвещенного» вкуса. Критик удивляется, что «при нынешнем состоянии просвещения» старинная сказка об Еруслане Лазаревиче находит себе подражателей. Опасаясь, что теперь «у нас расплодятся и Бовы Королевичи и Ильи Муромцы», критик осуждает дорогу, избранную автором «Руслана и Людмилы»¹.

Представители прогрессивно-романтического лагеря (например, Кюхельбекер) также усматривали связь «Руслана и Людмилы» с народным творчеством, но, в отличие от критиков-староверов, признавали это заслугой Пушкина.

В таком понимании пушкинской поэмы критика была близка к истине. Поэма молодого Пушкина многими своими сторонами связана с русским фольклором. Эта связь справедливо подчеркнута в новейшем исследовании о «Руслане и Людмиле» (см. указ. выше книгу Д. Д. Благого). В «Руслане и Людмиле» мы встречаемся с рядом сказочно-былинных мотивов, частично уже отмеченных в критической и научной литературе (мертвая и живая вода как средство возратить жизнь Руслану; обещание князем Владимиром полцарства и дочери в супруги тому, кто ее отыщет; волшебный сон, в который погружена

¹ «Невский зритель», 1820, № 7, стр. 68.

Людмила; популярнейший былинный мотив об единоличной победе богатыря над полчищами врагов и т. д.).

Но поэма Пушкина была бы только повторением, пусть блестящим и своеобразным, но все же только повторением того, что уже было до него, если бы поэт ограничился разработкой мотивов народного творчества. Между тем на современников «Руслан и Людмила» произвела неотразимое впечатление новизны, которое должно быть объяснено.

В своей поэме Пушкин сделал огромный шаг вперед по сравнению с предшествующими опытами «русской поэмы» в овладении подлинной народностью. «Именно народность поэмы, — пишет Д. Д. Благой, — явилась тем новым и свежим, что прежде всего обратило на себя внимание современников»¹. Если предшествующие поэмы в фольклорном стиле не могли стать в силу узости социальной основы, на которой они вырастали, поэмами в народном духе, то Пушкин неизмеримо глубже и полнее своих предшественников, хотя и не в полной мере, овладевает в «Руслане и Людмиле» духом народной поэзии. В этом отношении, как уже было отмечено исследователями, показательно ретроспективное утверждение, высказанное Пушкиным в позднейшем прологе к поэме:

Там русской дух... там Русью пахнет!

Давно признано, что юношеская поэма Пушкина значительно уступает в народном колорите небольшому прологу, отмеченному печатью художественной зрелости. Пушкин не сразу сумел проникнуть в мир народной поэзии. Но «Руслан и Людмила» в творчестве Пушкина стоит в начале того пути, который приведет к песням о Разине, к сказкам, к «Русалке»... Потому Пушкин и позволил себе присоединить к «Руслану и Людмиле» во втором издании столь блестяще выдержанную в народном стиле страницу, что принципиально, по замыслу пролог не отличался от всей поэмы. Различие было только в художественном качестве, совершенстве, умении. Нельзя отказать в меткости суждению некоего О., который писал по поводу второго издания «Руслана и Людмилы»: «Сим прологом, или, говоря языком наших сказоч-

¹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826), АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 225.

ников — присказкою, поэма приняла форму более оригинальную, более русскую. Мы даже думаем, что это должно помирить с поэтом самых неукротимых приверженцев классицизма: они, может быть, согласятся, что после такого вступления поэту нельзя было начать первую песнь затверженным пою и обращением к видимым и невидимым; им, то есть реченным приверженцам, остается одно: оспорить у произведения Пушкина название поэмы, назвать его просто русскою сказкою, или произнести о нем какое-либо иное решение в этом роде»¹. Аналогичную оценку прологу дал и рецензент «Сына отечества». Он даже пожалел, что «элегический» эпилог поэмы «не соответствует прологу», и высказал пожелание, чтобы Пушкин закончил свою поэму «так же, как начал, то есть напоминанием о былях и небылицах старой Руси, в виде присказней! Это бы дало его поэме форму новую и совершенно русскую»². Таким образом, пролог к «Руслану» раскрывал тенденции, нашедшие выражение в поэме Пушкина, но, с другой стороны, обнаруживал и непоследовательность в осуществлении здесь этих тенденций. К пониманию этого пришел, видимо, и сам Пушкин, который, по свидетельству М. И. Глинки, высказывал мысль о необходимости некоторой переработки поэмы³.

Новизна разрешения проблемы народности литературы в «Руслане и Людмиле» определялась тем, что Пушкин от народности формы, что было основным для «русской эпопеи» старого типа, перенес внимание к народности содержания, доселе остававшейся недоступной большинству поэтов. В «Руслане и Людмиле» Пушкин творчески воссоздал жизнеутверждающее мироощущение русской народной сказки. Как и здесь, в пушкинской поэме борьба темных и светлых сил оканчивается победой последних. Над злобой и коварством торжествуют добро и правда. В фольклорной светотени Пушкин дает героев своей сказки. Глубоко человечен образ старого князя Владимира, в котором черты любящего и страдающего отца сочетаются с чертами мудрого и справедливого главы своего народа. Трусливому и коварному Фарлафу, мрач-

¹ «Северная пчела», 1828, № 45.

² «Сын отечества», 1828, ч. CXVIII, № 6, стр. 192.

³ См. М. И. Г л и н к а. Записки. «Academia», 1930, стр. 194.

ному и злобному Рогдаю, изнеженному и сластолюбивому Ратмиру противопоставлен храбрый и верный Руслан. Перед нами отнюдь не герой рыцарской поэмы в духе Ариосто, а русский витязь, русский богатырь, в облике которого нашли отражение характерные черты сказочного и былинного героя русского фольклора. Как герой русской сказки Руслан верен своей красавице и совершает ради ее освобождения разнообразные подвиги. Как герой русской былины он отважно сражается с неприятельскими полчищами. В «Руслане и Людмиле», как и в народной сказке или былинке, читатель ощущает серьезное и сочувственное отношение автора к одним героям, к их судьбе и резко отрицательное, насмешливое отношение к другим. Рассказывая, автор живет и переживает вместе со своими персонажами, восхищаясь доблестью и благородством, негодуя на трусость и злобу. Принимая, подобно народному сказителю или бахарю, близкое эмоциональное участие в ходе событий, автор пишет о результате первого боя:

Ни враг, ни *наш*¹ не одолел!

Эпизод заканчивается волнующей картиной ночи на поле брани:

За горами кровавых тел
Бойцы сомкнули томны очи,
И крепок был их бранный сон;
Лишь изредка на поле битвы
Был слышен падших скорбный стон
И русских витязей молитвы.

Серьезность авторского отношения к героям и событиям не мешает ему то и дело допускать шутку, которая в одних случаях звучит мягким юмором, а в других становится насмешливой сатирой. И здесь Пушкин хорошо уловил народную манеру, ту «лукавую насмешливость скomorохов», о которой он писал позднее. Это было новым шагом в понимании народного юмора.

Проникновение в дух народной поэзии дало Пушкину возможность освободиться от тех элементов имитации, которыми нередко страдали предшествующие поэмы в «русском стиле».

Метод пушкинского творчества в «Руслане и Людмиле» не ускользнул от внимания некоторых тогдашних

¹ Подчеркнуто мною. — А. С.

критиков. «Поэма Руслан и Людмила, — читаем в «Невском зрителе», — могла бы почесться народным старинным рассказом, если бы борьба Черномора и голова брата его — существовали хотя бы в изустных преданиях. Поэт сотворил их сам, подражая только оним, и представил никем нечитанные и неслыханные чудеса»¹. Детали рассуждения тут неточны и даже неверны. «Житель Бутырской слободы» с большей проницательностью признал фольклорный источник образа Черномора, а «богатырская голова» прямо взята Пушкиным из сказки об Еруслане Лазаревиче. Но критик «Невского зрителя» подметил творческий характер обработки народных мотивов в «Руслане и Людмиле» («сотворил их сам, подражая только» изустным преданиям). Более тонко ту же мысль выразил Н. Полевой: «...Пушкин не подражатель, но творец: его собственные незанятые приобретения — описание русской старины в «Руслане и Людмиле»².

Проиллюстрируем метод литературной обработки фольклорного материала в «Руслане и Людмиле» некоторыми примерами. Так, мотив мертвой и живой воды, который в сказке, интересующейся только результатом действия, обычно дается с новеллистическим лаконизмом, Пушкин разворачивает в цельную картину, рисующую и место действия и подробности действия:

В немой глуши степей горючих,
За дальней цепью диких гор,
Жилища ветров, бурь гремучих,
Куда и ведьмы смелый взор
Проникнуть в поздний час боится,
Долина чудная таится,
И в той долине два ключа:
Один течет волной живою,
По камням весело журча,
Тот льется *мертвою* водою;
Кругом все тихо, ветры спят...

Здесь нет имитации сказочного мотива, однако прочная ассоциация с ним у читателя, знакомого с русскими сказками, неизбежно возникает, особенно после предыдущей картины, рисующей хорошо знакомый русскому

¹ «Невский зритель», 1820, № 7, стр. 70.

² Полевой. Толки о Евгении Онегине, соч. А. С. Пушкина «Московский Телеграф», 1825, № 15. Особное прибавление.

фольклору образ витязя, который лежит «мертвый в чистом поле» и вокруг которого ходит его конь. Так же «литературно» обрабатывает Пушкин и былинный мотив единоличной победы богатыря над вражеским войском, хотя в детализованной по сравнению с былинами картине слышны отзвуки традиционно-фольклорных мотивов:

Где ни просвищет грозный меч,
Где конь сердитый ни промчится,
Везде главы слетают с плеч
И с воплем строй на строй валится.

Так и персонажи «Руслана и Людмилы» не являются простым воспроизведением сказочно-былинных героев; это самостоятельно созданные поэтом лица. Однако элементы характеров, как мы отмечали, взяты поэтом из народной поэзии. Руслан в обрисовке Пушкина далеко отстоит от несколько примитивного героя народной сказки. Но в то же время это и герой русской сказки, введенный в литературу. В самом методе изображения характеров Пушкин, развивая достижения романтизма того времени, отходит от известного примитивизма, свойственного фольклору. Современная Пушкину критика (например, Воейков), придирчиво разбиравшая «Руслана и Людмилу», не могла отказать автору в мастерстве лепки характеров. Новейший исследователь путем детального анализа образов поэмы показывает, что Пушкин создал «не прямолинейно-условные классицистические схемы, не бесплотные тени и призраки, а полножизненные лица, каждое из которых наделено своим особенным, подчас довольно полно и богато развитым характером, определяющим линию его поведения и обуславливающим его жизненную судьбу»¹. Но в то же время Пушкин вносил в литературу и принципы фольклорной характерологии: ясность линий, четкость контуров, законченность характеров, определенность переживаний.

Нет необходимости доказывать оригинальность сюжета пушкинской поэмы. Это общепризнано. Используя многие мотивы народных сказок и других произведений, Пушкин подчинил их самостоятельно изобретенному сюжету.

¹ Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина, стр. 209.

Вообще весь поэтический мир, созданный Пушкиным в его поэме, творчески оригинален. Однако он находится в кровном родстве с миром народной сказки.

Стремление поэта проникнуть в мир народной поэзии сообщило пушкинской поэме тенденции демократизма, чуждые «русской эпосе» дворянского предромантизма и романтизма. И это почувствовала современная Пушкину критика, особенно уже упоминавшийся нами «Житель Бутырской слободы». Известно его уподобление новой поэмы, нарушившей литературные «приличия», гостю с бородой и в армяке, вторгшемуся в дворянское собрание. Такое отношение к «русской поэме» Пушкина со стороны реакционного лагеря явилось одним из лучших доказательств ее демократичности. Упреки в «грубости», «простонародности» были единодушно предъявлены Пушкину и за отдельные сюжетные мотивы (пощечина голове, бой в воздухе и др.), и за характер фантастики, и за язык. Критик «Невского зрителя» понял, что демократический характер нового произведения распространяется и на его фантастику, которая в корне отличается от традиционного «чудесного» и почерпнута автором из народных представлений.

Народность «Руслана и Людмилы» коренным образом отличалась от «народности» поэм Карамзина, Дмитриева, Хераскова, В. Л. Пушкина и других дворянских поэтов. Даже Львов и поэты-радищевцы, которым мир народной поэзии был доступен в большей степени, не сумели воссоздать его в своих поэмах. Один только А. Н. Радищев явился подлинным предшественником Пушкина в идейном и творческом проникновении в стихию русского фольклора.

Симптоматично отношение к «Руслану и Людмиле» со стороны поэтов дворянского сентиментализма, авторов первых сказочно-богатырских поэм. Как видно из письма Карамзина к Дмитриеву, последний сравнивал поэму Пушкина с бурлескной «Энеидой» Осипова. Очевидно, вольный, «простонародный» тон «Руслана и Людмилы» напоминал салонному поэту грубую, «площадную» шутку комической поэмы. Карамзин защищал Пушкина от такого сближения, но и он пренебрежительно назвал «Руслана» поэмкой¹.

¹ «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 290.

«В этой поэме все было ново, — писал Белинский о «Руслане и Людмиле»: — и стихи, и поэзия, и шутка, и сказочный характер вместе с серьезными картинами»¹. Подчеркнутыми словами Белинский метко определил один из основных признаков новизны пушкинской поэмы. Для «Руслана и Людмилы» характерно сочетание исторического, героического, серьезного начала со сказочным, комическим, шутливым. При этом новаторским является сам способ сочетания этих начал.

«Руслан и Людмила» — поэма сказочно-богатырская. «Времен минувших небылицы» до краев наполняют богатую выдумкой поэму Пушкина. И в то же время это поэма историческая. Сквозь фантастику сказки в «Руслане и Людмиле» при ближайшем рассмотрении проступает довольно прочная историческая основа. В поэме Пушкина, по верному наблюдению Д. Д. Благого, «было то, чего не было во всей предшествующей ему литературе от трагедий Сумарокова до якобы исторических повестей Карамзина — имелись, правда, еще мало развитые, но несомненные элементы подлинной историчности»². Исследователь ссылается на отмеченные печатью исторического колорита картины древнерусского пира, битвы киевлян с печенегами, на многочисленные историко-бытовые детали. Тем самым Пушкин отвечал желанию Жуковского с вымыслами соединить в поэме «верное изображение нравов, характера времени, мнений». Ощущение известной историчности в отдельных образах и мотивах «Руслана и Людмилы» было не чуждо и современной Пушкину критике. Так, Воейков, преувеличивая, полагал, будто Владимир «изображен здесь так точно, как представляет его нам правдивая история»³. Но, конечно, эта историчность не была еще реалистическим воспроизведением в искусстве подлинной исторической действительности. Она была романтической попыткой воссоздать общий дух и и колорит национальной старины.

В «русской эпопее» до Пушкина исторический мате-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 361 (разрядка моя. — А. С.).

² Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина, стр. 217.

³ «Сын отечества», 1820, № 35, стр. 80.

риал и сказочно-богатырская фантастика существовали раздельно. В поэмах типа карамзинского «Ильи Муромца» мы тщетно стали бы искать отражения исторических фактов. В исторических поэмах, связанных с событиями 1812 года, отсутствует волшебнo-сказочный элемент, если не считать стилизованной былинной гиперболизации. Так было и у Радищева, исторические эпопеи которого резкой гранью отделены от его сказочной поэмы.

Мысль о необходимости наряду с поэтической легендой дать историческую истину выдвинули арзамасцы. Но практически эту идею впервые осуществил Пушкин. В «Руслане и Людмиле» исторические и фантастические мотивы сплетаются в некоторое художественное единство. Но от этого не страдает ни историчность, ни сказочность поэмы. Примером тонкого сплетения и одновременно разграничения исторической правды и народнопoэтического вымысла являются рядом расположенные батальные сцены, из которых первая реально рисует сражение двух войск, а вторая — по-былинному изображает бой одного богатыря с многочисленной ратью врагов.

Стоявшая перед Пушкиным как автором романтической эпопеи задача сочетания народнопoэтического вымысла с исторической истиной, привела к появлению здесь наряду с комическим элементом героического начала, нарастающего к концу поэмы. Повествование о борьбе с печенегамн начинает звучать в тонах поэмы героической, чуть ли не эпопеи:

Но только свет луны двурогой
Исчез пред утренней зарей,
Весь Киев новою тревогой
Смутился! Клики, шум и вой
Возникли всюду. Киевляне
Толпятся на стене градской...
И видят: в утреннем тумане
Шатры белеют за рекой;
Щиты, как зарево, блистают,
В полях наездники мелькают.
Вдали подъемля черный прах,
Идут походные телеги,
Костры пылают на холмах.
Беда: восстали печенеги!

Это серьезное по тону повествование, где славянизмы (*градской, подъемля, прах*) служат средством создания соответствующего стилистического колорита, переходит

ниже в скорбно-патетическое изображение народного бедствия; черты высокого стиля при этом нарастают:

Но между тем какой позор
Являет Киев осажденный?
Там, устремив на нивы взор,
Народ, уныньем пораженный,
Стоит на башнях и стенах,
И в страхе ждет небесной казни¹;
Стенанья робкие в домах,
На стогнах тишина боязни².

В эпическом стиле нарисована батальная сцена, от которой исследователи с полным основанием ведут линию к картине Полтавского боя в героической поэме «Полтава». Любопытно, что начало решающих событий и в «Руслане» и в «Полтаве» Пушкин обозначает одинаковым оборотом: «И день настал». Но дело, конечно, не в этом, быть может, случайном «самоповторении», а в общности стилистической манеры, свойственной батальным эпизодам и в той и в другой поэме. «Толпы врагов», «потекли», «полетели», «туча стрел», «равнина кровью залилась», «груды кровавых тел», «бойцы сомкнули томны очи» — все это традиционные мотивы и выражения эпопейной баталистики. Применяет Пушкин и ставшую традиционной для эпического описания синтаксическую схему: *там — там — там...* («Там русский пал, там печенег...»). Нельзя отказать в меткости замечанию Воейкова: «Сам Тасс не описал бы лучше того грозного утра, когда русский богатырь один напал на целое войнство печенегов. Стихи Пушкина кипят и волнуются, как смятенный стан неприятелей, гремят, как меч Руслана, поражающий все, что ему противится»³. Впрочем, Воейков прав только в отношении общего колорита отмечаемой им сцены. Что же касается ее источников, то она восходит не к итальянской эпопее, а к русскому былевому эпосу, где единоличная победа богатыря над полчищами врагов была «общим местом».

Героическое начало находит свое выражение и в ряде других мест поэмы. Так, описание геройского подвига

¹ Ср. в «высоком» стиле «Медного всадника»: «Народ зрит божий гнев и казни ждет» (параллель отмечена Д. Д. Благим).

² Ср. там же: «Стояли стогны озерами».

³ «Сын отечества», 1820, № 36, стр. 112.

Руслана, защитившего Киев от опасного врага, без перемены тона и стиля переходит в изображение победного въезда героя в город:

Ликует Киев... Но по граду
Могучий богатырь летит;
В деснице держит меч победный;
Копье сияет как звезда;
Струится кровь с кольчуги медной;
На шлеме вьется борода;
Летит, надеждой окриленный,
По стогнам шумным в княжий дом.

Эти обширные выписки из хорошо известного текста приведены нами для того, чтобы показать, как строго выдерживает автор героический тон в изложении исторической сюжетной линии. Но этот тон нередко сохраняется и в изложении событий частной жизни героев. Так, рассказ о пробуждении Людмилы посредством волшебного кольца не приводит автора к изменению серьезного тона, выдержанного в предыдущей сцене. Такое изложение финала возможно было потому, что во всем сюжете преобладает серьезное начало. Когда мы освобождаем сюжетный остов поэмы от всех детализирующих его мотивов, мы убеждаемся в его серьезности (подчеркнем, что речь идет о литературно-эстетической категории), которая, подобно исторической основе поэмы, как-то скрадывается обилием шутивно-комических мотивов, получающих свои права в разработке сюжета.

Однако героическое начало в «Руслане и Людмиле» отнюдь не возвращает нас к классической эпопее. Пушкинской поэме — подчеркнем еще раз — присущ шутивно-иронический тон, чуждый эпопее классического стиля. Но это не позволяет «Руслана и Людмилу» отождествлять с забавной сказочно-богатырской поэмой.

Современная критика довольно единодушно отметила шуточный характер новой поэмы. Но, как это ни странно, критика почти столь же единодушно осудила шуточность «Руслана и Людмилы», как будто до этого не было ни «Душеньки», ни «Елисея», ни сказочно-богатырской поэмы, ни многого другого в забавном роде. Это тем более удивительно, что критика единогласно поставила новую поэму в связь с канонизированной традицией западноевропейской волшебнo-рыцарской поэмы и в первую очередь с общепризнанным образцом ее — «Неистовым Ро-

ландом». Если «Руслан и Людмила» — поэма в духе Ариосто, как полагали критики, то почему ее автор не имеет права писать в шутивно-ироническом тоне?

Недоумение и сопротивление критики объясняются тем, что Пушкин применил шутивно-иронический тон в поэме иначе, чем это было до него. Классическая теория допускала комическую поэму наряду с героической, но именно наряду, как особый, самостоятельный литературный вид. Смешение комического с героическим в поэме не допускалось, как это не допускалось в трагедии, в оде. Обе основные разновидности комической поэмы — ироико-комическая поэма и поэма-бурлеск — были полностью подчинены категории комического. Героический элемент, входивший в них — в первом случае со стороны формы, во втором — со стороны содержания, дегероизировался. Ямщик Елисей не становился героем от того, что он воспевался в тонах героической эпопеи. Эней с самого начала вступал в поэму-бурлеск как травестированный герой. Это тоже была шутка. Поэтому ни в том, ни в другом жанре шутка не коробила людей, воспитанных в правилах классицизма, сколь бы груба она ни была. Другой популярный жанр забавной поэмы, «легкая» поэма, потому и могла быть так названа, что она создавалась вне категории высшего. Иная по характеру шутки, она была шутивла от начала до конца, что не исключало из нее отдельных лирически-серьезных мотивов. Но героика для нее была противопоказана. Некоторые шаги к смешению шутивного с серьезным сделала сказочно-богатырская поэма. Недаром она слагалась в противовес классической эпопее. Но, во-первых, эти шаги были еще слишком робки и не могли изменить общий характер данного жанра как забавного. Во-вторых, по типу сочетания шуточного и серьезного сказочно-богатырская поэма опиралась на опыт поэмы комической в ее обеих разновидностях.

Пушкин в поэме стал на путь сочетания серьезного и шутивного, важного и забавного, героического и комического в пределах одного жанра. Нужно ясно представить себе тогдашний образ мыслей в области теории жанров, чтобы понять революционизирующий характер пушкинской поэмы в этом отношении. Это был демонстративный отказ от утвержденной классицизмом иерархии жанров. Это было дерзким нарушением жанровых границ, бдительно охранявшихся классицизмом.

Если оставить в стороне образы только комические (Фарлаф) и только серьезные (Владимир), то можно установить, что в трактовке различных образов «Руслана и Людмилы» шутливое с серьезным сочетается в разных пропорциях. Ближе других к равновесию обоих начал стоит образ Людмилы, в целом серьезный и положительный, но часто вызывающий авторскую улыбку. Вспомним шутливое описание попыток Людмилы покончить с собой, данное в соответствующей стилистической окраске:

Моя прекрасная Людмила,
По солнцу бегая с утра, —

фамильярно пишет автор о героине, от тоски не находящей себе места, —

Устала, слезы осушила...

Недаром Воейков нашел, что Пушкин «некстати шутит» над чувствительностью Людмилы¹. Других критиков шокировал кулак, занесенный героиней над Черномором, и ее визг, оглушивший арапов². Таким образом, читатели почувствовали снижающую иронию в обрисовке центрального женского образа.

Но еще большее недоумение и несогласие вызвали элементы шутки в обрисовке Руслана. Критик «Невского зрителя» особенно возмущался поединком в воздухе между Русланом и Черномором и, в частности, занятием витязя: он выщипывал волосы из бороды Черномора³. Не без легкой иронии дан Руслан и в некоторых других сценах. Так, на свадьбе он от любви «не ест, не пьет». Критики верно почувствовали снижающе-шуточный характер детали в обращении героя с богатырской головой:

Щекотит ноздри копием.

И тем не менее образ Руслана не утрачивает героического ореола.

Пушкинская манера сплести в один клубок серьезное с шутливым, важное с забавным, героическое с комическим ярко выступает и в эпизоде возвращения Руслана в

¹ «Сын отечества», 1820, № 36, стр. 103.

² «Невский зритель», 1820, № 7, стр. 72.

³ Там же.

Киев с бесчувственной Людмилой. Даже в наиболее серьезной¹ и героической шестой песне автор нет-нет да и снизит тон мимолетной шутилкой вставкой. Настроив читателя на патетический лад описанием победы Руслана над печенегами и его славного прибытия в Киев, автор разряжает атмосферу ироническим введением фигуры Фарлафа, который один оставался при Владимире, «чуждаясь славы».

Соединение различных эстетических категорий, сочетание разнообразных тонов рассказа вызывало сближение противоположных стилистических тенденций, что критикой осуждалось как смешение стилей. Воейков, который одним из немногих, хотя и не без оговорок, приветствовал переходы Пушкина из тона в тон¹, осуждает автора за невыдержанность стиля. Цитируя стих: «В пустыню кто тебя занес?» — Воейков замечает: — «Занес — говорится только в шутилке, а здесь, кажется, он не приличен»². В стихе: «от ужаса *зажмуря очи*», — по его же мнению, — «славянское слово *очи* высоко для простонародного русского глагола: *жмурить ся*. Лучше бы автору *зажмурить глаза*»³. Тот же критик находит низким слово *басурман* в героическом описании боя Руслана с печенегами. Критик «Невского зрителя» отметил и выражение «*заварился бой*», которым вносится оттенок снижающей фамильярности в героический стиль батального описания (ср. в отличие от этого в «Полтаве»: «*И грянул бой*») ⁴.

Таким образом, сочетание в одном произведении, в одном повествовательном потоке, в одном жанре тех идеологических и эстетических начал, которые ранее мыслились и существовали раздельно, было одним из главных новшеств «Руслана и Людмилы» и явилось выражением романтического отрицания незыблемости жанров. В этом смысле «Руслан и Людмила» была действительной роман-

¹ «Описывая, наш поэт везде свободно, легко и, если позволено так выразиться, резвясь, переходит от ужасного к нежному, от важного к шутилке, от печального к веселому». «Сын отчества», 1820, № 36, стр. 107.

² «Сын отчества», 1820, № 37, стр. 149.

³ Там же, стр. 150, П. К. — в (А. А. Перовский-Погорельский) в том же журнале не согласился с этим замечанием Воейкова, находя, что в простонародном русском языке слово *очи* так же употребительно, как и слово *глаза* (№ 42, стр. 83).

⁴ «Невский зритель», 1820, № 7, стр. 76.

тической поэмой. «Ныне сей род поэзии, — пишет Воейков, — называется романтическим»¹. То же говорит и критик «Благонамеренного»². Остолопов, а за ним и другие, как мы видели, подводят под это определение «Руслана и Людмилы» теоретическое обоснование. Историческое значение поэмы Пушкина верно определил Белинский: «Тогда-то возгорелась ожесточенная война на перьях между классицизмом и романтизмом и начался крутой поворот в литературных понятиях и воззрениях... Карамзинский период русской литературы кончился...»³.

Принцип романтического «смешения» жанров нашел выражение и еще в одной области, в которой «Руслан и Людмила» с полным основанием производила впечатление новизны. Это — лирический элемент в поэме. Ко времени Пушкина этот элемент в эпическом роде не был, конечно, новостью. Авторские отступления в эпической поэзии были узаконены итальянской волшебной-рыцарской поэмой. Но от его использования не отказались и авторы эпоей. Был знаком прием лирических отступлений и русской поэме XVIII века. Однако, если классическая эпопея допускала авторские отступления в форме сентенциозных рассуждений по поводу изображаемых событий, то в различных типах забавной поэмы эти отступления приобретали характер чисто личных высказываний автора от себя и даже о себе. В «Руслане и Людмиле» Пушкин идет предельно далеко по пути внесения личного элемента в лирические отступления, по пути лирической откровенности, без стеснения рассказывая о самом себе, вплоть до интимных переживаний. С другой стороны — и это было еще большей новостью — подобные лирические интимности и фамильярности внедрялись в серьезные и даже «важные» темы произведения. Таковы, например, отступление в пятой песни о лукавом сне Лиды или вступление о «нежном друге» поэта к героической шестой песни. Критик «Невского зрителя» находил, что поэт «очень часто любит говорить о себе и обращаться то к красавицам, то наставникам, то артистам и проч.». Критик подметил, что эти отступления переносят нас из древности в новейшие времена, и признал это несообразностью⁴. Действительно, через «я»

¹ «Сын отечества», 1820, № 34, стр. 13.

² «Благонамеренный», 1820, № 18, стр. 406.

³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 265.

⁴ «Невский зритель», 1820, № 7, стр. 75.

поэта современность врывается в поэму. Каждая песнь, кроме первой, начинается лирическим вступлением, которое возвращает читателя от сказочной старины в реальную современность. Ту же функцию выполняет и лирический эпилог. Вместе с тем это было утверждением прав автора на его ведущую роль в произведении. Теперь уже не абстрактный «поэт» в его идеальном облике, как это было в эпоху классицизма, а конкретный автор с его неповторимой индивидуальностью выступает в поэме. Тем самым подготовлялась почва для «лирической» поэмы эпохи романтизма, с одной стороны, и для «лирического» романа в стихах — с другой. Однако это еще не то лирическое отождествление автора с героем, которое станет характерным для романтической поэмы.

Авторский лиризм в «Руслане и Людмиле», находящий выражение не только в отступлениях, но и в эмоциональной окраске ряда эпизодов и картин, сочетается в некое неразрывное единство с той легкой иронией, которая то там, то здесь звучит в поэме Пушкина. И это было новым для русской поэмы, как отметил еще Белинский.

4

Перенос акцента с народности формы на народность содержания привел к существенной перестройке и внешней формы «русской поэмы» у Пушкина. Своеобразие «Руслана и Людмилы» по сравнению с предшествующими поэмами в фольклорном стиле заключалось в том, что произведение Пушкина не было поэмой в фольклорном стиле.

С момента своего возникновения сказочно-богатырская поэма стала на путь более или менее значительной стилизации под народное творчество. Предметом подражания становились здесь прежде всего внешние формы фольклора: стих и язык. И в предромантическом представлении о «русской эпопее», и в «арзамасской» концепции «русской поэмы» русский народный стих мыслился как необходимое условие национального колорита в поэзии. В подавляющем большинстве разнообразных опытов данного жанра это условие соблюдалось. Принципы русского народного стиха понимались и применялись различно, но метрическая форма поэмы трактовалась именно как национально-самобытная. Менее отчетливо ставился вопрос

о языке, или «слоге», нового жанра поэмы. Обособиться от привычных форм литературного языка было труднее, чем порвать с ямбами. Практически дело на первых порах сводилось к довольно незначительному «прослаиванию» обычного языка литературы народнопоэтическими словами и выражениями. Но постепенно стилизация становилась все более и более последовательной. В обоих этих отношениях, и в стихе и в слого, показательным итогом длительного процесса явилась поэма Цертелева. Скромные литературные достоинства этого произведения позволяют нагляднее понять выразившиеся в нем тенденции развития жанра. Не мудрствуя лукаво, автор «Василия Новгородского» от стилизации перешел к имитации. Про эту поэму нельзя уже сказать, что она написана «в духе» народной поэзии. Она является простым подражанием одному из жанров фольклора. Путь стилизации привел к своему неизбежному концу.

Но почему неизбежному? В одной из предыдущих глав было подчеркнуто, что народность литературы не сводится к фольклоризации. Теперь, анализируя пушкинский опыт поэмы на фольклорном материале, мы можем более точно определить место и значение фольклорных стилизаций в истории литературы. Всякая стилизация носит в себе нечто неорганическое, искусственное. Всякая стилизация есть приурочивание, приспособление к какому-то иному, в других условиях сложившемуся стилю. В этом была неизбежная ограниченность и фольклоризации в литературе. Это не значит, что стилизация ни в каком случае не дает в литературе положительных результатов и ни при каких условиях не получает историко-литературного значения. Достаточно назвать хотя бы пушкинские «Подражания Корану». Если же стилизаторское начало здесь покажется недостаточным, то можно вспомнить — как раз в интересующем нас жанре поэмы — лермонтовскую «Песню про царя Ивана Васильевича». Это — блестящее доказательство творческих возможностей стилизации. Но стилизация может занимать в литературе только подсобное место, не выступая на магистральный путь литературного развития. Такое значение могла иметь и действительно имела и фольклоризация в литературе, в частности — поэма в фольклорном стиле. Она сыграла свою роль в разрешении проблемы народности литературы. В этом и заключалось ее историко-лите-

ратурное значение. Но поэма, как и литература в целом, должна была найти путь органического развития, должна была в этом органическом развитии разрешить проблему народности.

Если в «Бове» Пушкин по традиции стал на путь воспроизведения «народной» формы хотя бы в области метрики, то в «Руслане и Людмиле» он отказался от стилизации и тем более имитации. Автор «Руслана и Людмилы» творчески подходил к осознанию той идеи, которую он теоретически сформулировал несколько позднее, в 1826 году: народность литературы заключается не в тематике («в выборе предметов из отечественной истории») и не в языке («в словах»), а в мировоззрении, складывающемся в своеобразных национально-исторических условиях жизни народа¹. Принципиальное значение «Руслана и Людмилы» заключалось в том, что это был первый значительный шаг в области поэмы от фольклорности к народности. Это не поэма «в русском стиле», но это русская поэма.

В этом направлении Пушкин и разрешал стилистическую проблему в «Руслане и Людмиле». Гениальный автор «Руслана и Людмилы» очень легко мог бы подхватить традицию поэмы в фольклорном стиле и шутя превзошел бы Грамматиных и Цертелевых. Позднее Пушкин не раз прибегал к фольклорным стилизациям. Особенно настойчиво задачу овладения народнопоэтическим стилем он поставил в сказках. Среди последних есть и прямые стилизации. Но сам же Пушкин в известном разговоре с В. И. Далем раскрыл «экспериментальную», если можно так выразиться, задачу своих сказок: «А как это сделать, — надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке»². В этом смысл его советов, обращенных к писателям. В полемических заметках по поводу «Евгения Онегина» Пушкин писал: «Читайте простонародные сказки, молодые писатели — чтоб видеть свойства русского языка»³. В другой заметке он рядом со сказками ставит песни: «Изучение старинных песен, сказок

¹ Заметка Пушкина «О народности в литературе». Пушкин. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. XI, стр. 40.

² «Пушкин в воспоминаниях современников». Ред. А. Л. Дымшица и Д. И. Золотницкого, Гослитиздат, 1950, стр. 455.

³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. XI, стр. 72.

и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка»¹. В своих сказках Пушкин и хотел овладеть тайнами русского общенародного языка. Но это для него было только шагом к использованию богатств общенационального языка во всех других жанрах, в литературе вообще. В эпоху «Руслана и Людмилы» Пушкин не мог еще с такой отчетливостью поставить проблему национального литературного языка, однако с гениальной интуицией он подходил именно к этой проблеме. Он хотел говорить в своей поэме «по-русски». Вспомним, что в той заметке 1828 года, которую мы привлекли для ретроспективного освещения замысла «Руслана и Людмилы», Пушкин говорит не только о «свежих вымыслах народных», но и о «странном просторечии», введение которого в литературу может послужить средством ее обновления. Этим и объясняется почти полное отсутствие в «Руслане и Людмиле» тех фольклорных слов и оборотов, которые к этому времени были прочно освоены поэмой в народном стиле. Поэма Пушкина написана литературным языком, который молодой мастер стремился обогатить и приблизить к живой речи путем расширения его словарного состава и фразеологии за счет общенародного языка.

Изредка Пушкин использует народнопоэтические выражения, в частности эпитеты: «ясны очи», «чистое поле», «Владимир-солнце», «вещий Баян» (ср. «Боян бо вещий...» в «Слове о полку Игореве»), но рядом с ними поэт употребляет и им самим, в соответствии с конкретной ситуацией, созданные эпитеты. Так, Владимир глядит в «пустое» (а не чистое) поле, где только что скрылись витязи, отправившиеся на поиски Людмилы. Берег Днепра поэт называет «отлогим» (в фольклорном стиле он был бы «крутым»). В языке, как и в сюжете, Пушкину нужна была не фольклорность, а народность. Современная Пушкину критика переполнена примерами «низких» слов и выражений, к которым ухо, воспитанное в традициях поэзии как «языка богов», было особенно чутко*. Нам уже приходилось отмечать «низкие» элементы в стиле «Руслана и Людмилы», контрастирующие со словами и выражениями высокого слога. С большой проницательностью определил стилистическую установку Пушкина В. П. Гор-

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. XI, стр. 147.

чаков: «Конечно, не им началась речь русская, но Пушкина юная муза своим увлекательным словом дала ей право гражданства в быту общественном и простотою наряда заставила русских домашних маркизов смотреть равнодушно на пудру и фижмы, полюбить повязку Людмилы, подивиться отваге Руслана»¹. В раннем опыте Пушкина указанные тенденции, естественно, не могли найти последовательного и целостного выражения. Традиции «карамзинского» стиля еще тяготели над автором «Руслана и Людмилы», только еще становившимся на путь их преодоления. «Основной фразеологический фонд «Руслана и Людмилы», — пишет академик В. В. Виноградов, — тесно примыкает к стихотворным канонам карамзинской школы. Правда, глубокое внедрение в него «грубой» просторечно-бытовой и народнопоэтической лексики заметно снижало средний уровень стилистической «элегантности», к которой стремились последователи Карамзина. Но пределы «простонародности» в языке «Руслана и Людмилы» еще очень тесны»². Однако эта «теснота» не могла подавить новых элементов поэтического языка поэмы, которые создавали общее впечатление его народности, столь единодушно засвидетельствованное современниками.

Отказывается Пушкин от стилизации и в метрической форме. Пушкин, несомненно, был в курсе споров вокруг вопроса о стихосложении русской поэзии: «Много говорили о настоящем русском стихе», — писал он по поводу ритмических исканий Радищева. В тридцатые годы, после опыта своих сказок и других произведений в народном стиле, где поэтом были использованы и формы фольклорной ритмики, он высказывает весьма радикальное предположение о народном стихе: «Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным»³. Собственные опыты Пушкина в области народного стиха восходят ко времени, непосредственно следовавшему за окончанием «Руслана и Людмилы» — к

¹ В. П. Горчаков. Выдержка из дневника. «Книга воспоминаний о Пушкине», ред. М. А. Цявловского, М., 1931, стр. 115.

² В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 207.

³ «Путешествие из Москвы в Петербург». Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, изд. АН СССР, стр. 263.

замыслу «Вадима»¹. Однако «русская поэма» Пушкина написана четырехстопным ямбом. Это соответствовало стилистическим принципам. «Руслана и Людмилы»: и в области метрики Пушкин не хотел выходить за рамки литературных форм.

Четырехстопный ямб «Руслана и Людмилы» принято считать чуть ли не революцией, произведенной Пушкиным в жанре поэмы. Это мнение может быть принято только с существенными оговорками. Четырехстопный ямб был введен в поэму задолго до Пушкина, еще в конце XVIII века², на что нам уже приходилось указывать: поэмы Люценко и Нарезного, историческая повесть в стихах Хераскова («Царь или спасенный Новгород»), эпические поэмы Шихматова. Другим жанром, где четырехстопный ямб нашел место, была комическая поэма (Осипов-Котельницкий, Наумов, Люценко). Целиком или частично тот же размер применялся, как мы видели, и в сказочно-богатырской поэме. Все это, естественно, подготавливало метрическую форму «Руслана и Людмилы». Особенно большое значение имела поэма Радищева-сына «Альоша Попович», которую, как мы знаем, Пушкин приписывал Радищеву-отцу, что не могло не возбуждать у нашего поэта особого интереса к этой поэме. Но и при всем том четырехстопный ямб «Руслана и Людмилы» имел большое значение для дальнейшей истории русской поэмы. Своим блестящим применением этого размера в эпической поэзии Пушкин закрепил его за русской поэмой, что и было доказано дальнейшим развитием этого жанра.

5

Уже настойчивые стремления и попытки крупнейших представителей индивидуалистического романтизма создать поэму свидетельствовали, что и Жуковский и Батюшков искали выхода за пределы психологической лирики, за грани романтического субъективизма. В «Руслане и Людмиле» Пушкин этот выход осуществил. Известная надпись Жуковского на портрете, подаренном

¹ См. Б. Томашевский. Из Пушкинских рукописей. «Литературное наследство», М., 1934, 16—18, стр. 274—275, 279—280.

² Написанная четырехстопным ямбом поэма 1769 г. (Протопова) была явлением случайным.

Пушкину в день окончания последним «Руслана и Людмилы», свидетельствует, что поэма «победителя-ученика» воспринималась «побежденным учителем» как осуществление замысла, с которым он, учитель, не справился¹. Но надпись Жуковского объективно имеет более глубокий смысл, чем тот, который был вложен в нее автором. «Победа» Пушкина над Жуковским состояла не только в том, что ученик справился с непосильной для учителя задачей, но и в том, что поэт, теснейшим образом связанный с передовым общественным движением своего времени, по-новому подошел к проблеме, выдвинутой арзамасцами, и создал во многом новый тип поэмы. Преодолевая традиции индивидуалистического романтизма школы Жуковского — Батюшкова, Пушкин в своей сказочно-исторической поэме становится на тот путь, который в той или иной мере отвечал декабристской поэтике эпического жанра. Свидетельством этого явилась высокая оценка «Руслана и Людмилы», данная критиком-декабристом².

Отношение к эстетике «Арзамаса» у Пушкина было сложным. Автор «Руслана и Людмилы», как мы говорили, реализует не только общую концепцию романтической эпопеи, созданную арзамасцами, но частично и план поэмы, выработанный Жуковским. Пародия на «Двенадцать спящих дев» не есть пародия на арзамасский замысел «русской поэмы». Удар Пушкина направлен против слабых сторон поэмы Жуковского, против того, что отводило автора от прогрессивных тенденций плана национальной русской поэмы. Позднее в письмах к Вяземскому и Кюхельбекеру (1825) Пушкин протестовал против пародий на Жуковского. Еще позднее, в 1830 году, он признал «непростительной» свою юношескую пародию на «девственное поэтическое создание». Однако романтика «Двенадцати спящих дев» для Пушкина была «ложью», хотя и «прелестной»: между мистической фантастикой Жуковского и народнопоэтическими «небылицами» Пушкина обнаружился идейно-социальный разрыв. «Руслан и Людмила» стала поэмой,

¹ Такое истолкование надписи Жуковского имеется в научной литературе.

² Кюхельбекер в «Мнемозине» (см. ниже стр. 440, а также в главе о декабристах).

направленной против индивидуалистического романтизма Жуковского — Батюшкова.

С иной линией русского романтизма, с романтизмом гражданским, революционным, поэму Пушкина связывает прежде всего иная, чем это было в индивидуалистическом романтизме, постановка проблемы народности. В работах последнего времени, посвященных литературе начала XIX века, показано значение русского гражданского и прежде всего революционно-декабристского романтизма для разработки проблемы национального характера и его отражения в литературе. Поэма Пушкина стоит в прямой связи с требованием народности литературы, которым характеризовалось литературное движение эпохи. В этом заключалась теснейшая связь пушкинской поэмы с общественно-литературной обстановкой своего времени, ее актуальность. «Руслан и Людмила» была крупнейшим для тех лет творческим осуществлением идеи о национальной самобытности литературы и ее народных корнях. Пушкинская поэма во многом отвечала основным суждениям декабристов по вопросу о взаимоотношении литературы и фольклора. Недаром пропагандист декабристской поэтики, Кюхельбекер, дал положительную оценку первой поэмы Пушкина именно под знаком народности. Еще в начале работы своего товарища по Лицею над «Русланом и Людмилой» Кюхельбекер пишет послание «К Пушкину и Дельвигу (из Царского села)», в котором называет Пушкина «певцом доброго Руслана» и предрекает ему венец не только Ариосто, Петрарки, Парни, но и Бояна¹. Позднее в своем основном литературно-теоретическом выступлении — известной статье в «Мнемозине» — Кюхельбекер связывает преимущественно с первой поэмой Пушкина «великие надежды» на грядущий расцвет «поэзии истинно русской»². В год появления «Руслана и Людмилы» Ф. Глинка печатает послание «К Пушкину», воздающее хвалу поэту за народно-историческое содержание его поэмы³. С гражданским романтизмом, пропагандировавшим высокую тематику национально-освободительной борьбы, связывает Пушкина и введение в по-

¹ «Сын отечества», 1818, ч. XI, № 33, стр. 129—130. Послание было напечатано и в «Благонамеренном», 1818, ч. III, № 8, стр. 133—135.

² «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 42—43.

³ «Сын отечества», 1820, № 38.

эму героического эпизода битвы с печенегами. Все это позволяет утверждать, что уже своим литературным содержанием пушкинская поэма приобретала значение политического факта. Это и вызвало оппозицию реакционной критики против новой поэмы. С передовым общественным движением эпохи связаны и те демократические тенденции в «Руслане и Людмиле», которые были подмечены современниками.

Однако все это были не столько осуществления, сколько тенденции. И преобладание волшебного элемента над историко-героическим, и слишком значительная роль шутливо-иронического тона, и недостаток национально-русского колорита — все это не давало возможности «Руслану и Людмиле» стать декабристской поэмой в полной мере. Кюхельбекер поэтому и видел в ней скорее свидетельство о надеждах, которые она давала право возлагать на автора, чем разрешение задачи. А другой представитель гражданского романтизма, Катенин, осуждал поэму Пушкина за недостаток народности и историчности, с неудовольствием отмечая, что Пушкин окружил кн. Владимира какими-то «незнакомцами», вроде Ратмира и Фарлафа, удалив от него привычные фигуры древнерусских богатырей¹. Известен и позднейший отзыв Катенина о «Руслане», близкий к предыдущему: в поэме Пушкина «русская старина», по заключению критика, «обещана, но не представлена»².

6

Вскрыв национальные корни первой поэмы Пушкина, мы правильнее, чем это обычно делалось, можем поставить вопрос об отношении «Руслана и Людмилы» к аналогичным явлениям западноевропейской литературы.

Разговоры об «ариостизме» поэмы Пушкина начались с самого ее появления, в первых же критических отзывах о ней³. Тогда же был указан и ряд других образ-

¹ П. А. Катенин. Размышления и разборы. «Литературная газета», 1830, № 42.

² «Литературное наследство», 16—18, стр. 640.

³ После появления 2-го издания поэмы к этому вопросу вернулся Кс. Полевой, объясняя отсутствие народности в «Руслане и Людмиле» влиянием Ариосто на Пушкина. «Московский телеграф», 1829, ч. XXVII, стр. 226—227.

цов, с которыми можно было сопоставить «Руслана и Людмилу». Рядом с Ариосто были названы и другие авторы волшебного-рыцарских поэм: предшественник Ариосто — Боярдо, и последователь его — Фортигверри. Вспомнили, конечно, и крупнейшего немецкого автора поэмы, близкой по жанру: Виланда¹. Не были забыты и французы. Критик «Рецензента» указал на «Орлеанскую девственницу» Вольтера. Воейков нашел, что для обрисовки Ратмира «наш стихотворец взял перо сладострастного Парни»². Катенин литературную параллель к Наине усмотрел в образе влюбленной старухи из сказки Вольтера «*Ce qui plaît aux dames*»³. Позднее исследователи Пушкина повторили все эти сближения и расширили их круг. Вопрос обычно решался с позиций буржуазного компаратизма, и в этом была коренная порочность всех выводов*.

Методологически неверным было бы рассматривать «Руслана и Людмилу» как поэму, написанную «под влиянием» Ариосто, Виланда, Вольтера, Парни... Используя разнообразное наследие мировой литературы, молодой русский романтик привлекал те жанровые традиции, которые могли ему помочь в разрешении его задачи — создании оригинальной русской поэмы.

Творческое отношение Пушкина к традициям мировой литературы можно доказать путем такого сопоставления произведений, в котором наряду с чертами сходства не будут забыты и черты различия. Так, например, в композиции «Руслана и Людмилы» Пушкин эффектно использует манеру итальянской рыцарской поэмы, нашедшую применение у русских поэтов и до Пушкина (вспомним хотя бы «Бахариану»). Но автор «Руслана и Людмилы» отказывается от того художественного произвола, который дает основание называть композицию поэмы Ариосто запутанной, лишенной центра**. Академик В. В. Виноградов тонко проанализировал композицию «Руслана и Людмилы», показав строгую закономерность

¹ «Рецензент, критическая и литературная газета, издаваемая В. Олиным», 1821, № 5, стр. 17. Об этом писал и Воейков.

² «Сын отечества», 1820, № 36, стр. 98—99.

³ «Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине». «Литературное наследство», 16—18, стр. 640. Известно, что Пушкин начинал переводить сказку Вольтера. См. Н. О. Лернер. Рассказ про доброго Робера. «Пушкин и его современники», вып. 38—39, Л., 1930.

в последовательности и сплетении повествовательных нитей, на которые расчленяется единый сюжет поэмы. «Никаких хронологических и фабульно-тематических пропусков в последовательном раскрытии сюжета нет», — заключает В. В. Виноградов¹. Еще более резкой гранью «Руслана и Людмилу» от «Неистового Роланда» отделяет историзм, в той или иной мере свойственный поэме Пушкина и отсутствующий у Ариосто. Свободное обращение Пушкина с традиционными мотивами проявляется в следующей детали. Описывая волшебный сад, поэт сравнивает его с такими признанными образцами, как сады Армиды или царя Соломона, но тут же неожиданно и с некоторым вызовом переносит читателя в близкое прошлое: сад Черномора, оказывается, прекраснее тех, которыми «владел... князь Тавриды». Неудивительно, что и традиционный мотив очарования Пушкин трактует совершенно оригинально, исходя из пародируемого им русского образца (Ратмир и двенадцать дев).

Самостоятелен Пушкин и в отношении к поэмам Вольтера, с одной стороны, и Виланда — с другой. Так, Пушкину совершенно чуждо то пародирование истории, на котором построена «Орлеанская девственница». Еще значительнее различие между полнокровной, земной фантастикой «Руслана и Людмилы» и далеким от жизни романтизмом «Оберона», чуждым Пушкину; между обращенной к народности манерой Пушкина и аристократическими «рококо» Виланда.

Обращение русского поэта к иноземному материалу имело и другой смысл. Пушкину были доступны и интересны «свежие вымыслы народные» не только в русском фольклоре, но и в творчестве других народов. Отсюда — мотивы оссианизма, «северной поэзии» в «Руслане и Людмиле», а с другой стороны — «восточные» мотивы (ср. образ и сюжетную линию хана Ратмира, упоминание Пушкиным Шехеразады, связь чудесного в «Руслане» с арабскими и персидскими сказками, на что указал еще Воейков). Пушкин, который в дальнейшем глубоко вникнет в различные сферы мировой культуры, становится на путь познания их уже в «Руслане и Людмиле». Позднее М. И. Глинка нашел в пушкинской поэме вдохнове-

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 296—297.

ние не только для русских, но и для восточных картин своей оперы, оставаясь при этом гениальным основоположником русской музыки. Но основными традициями для «Руслана и Людмилы» явились русская поэма в ее различных жанрах и русская народная сказка. К национальным традициям восходят основные жанровые черты пушкинской поэмы. Так, ее жизнеутверждающий и свободолюбивый дух, позволяющий проводить аналогии с «ренессансными» настроениями, идет по существу не от Ариосто, а от русского сказочного и былевого эпоса, тоже жизнеутверждающего и свободолюбивого. В «Руслане и Людмиле» Пушкина над разнообразным в национальном и стилевом отношении материалом, попадающим в сферу авторского внимания, торжествует гений русского поэта.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

«СТАРИНА И НАРОДНОСТЬ» В ПОЭМЕ ПРОГРЕССИВНОГО РОМАНТИЗМА

1

Дворянская революционность как общественно-идеологическая основа пушкинского фольклоризма дала поэту возможность, продолжая Радищева, вступить на иной, более высокий по сравнению с предшественниками, путь в области «русской поэмы». Этот путь был открыт и для других поэтов декабристского движения. Но поэмы в народном стиле никто из них, как уже говорилось, не создал, если не считать Катенина, опыты которого в той или иной мере примыкают к жанру «русской эпопеи». Тем не менее поэтам декабристского круга принадлежит немало различных по жанру опытов поэтического использования фольклорного материала. Выдающееся место в истории «русской песни» принадлежит агитационным стихотворениям Рылеева и Бестужева, в которых поэты-декабристы сумели найти глубоко народную песенную форму для выражения революционного содержания.

Для истории «русской поэмы» особенно большое значение имеет получивший популярность в декабристской поэзии жанр национально-исторической баллады, который ярко представлен «думами» Рылеева. Историческая баллада гражданского романтизма явилась одной из важней-

ших разновидностей романтической баллады — жанра, для развития которого в эту эпоху сложились благоприятные условия.

Социально-идейная сложность романтизма обусловила существенные различия в трактовке жанра баллады представителями разных ветвей романтизма. Об этом свидетельствует хотя бы известная полемика вокруг баллады, связанная с выступлениями Катенина против Жуковского. В своей демонстративно противопоставленной переводу Жуковского переработке знаменитой «Леноры» Бюргера («Ольга») Катенин стремился повернуть русскую балладу на путь национальной самобытности. Связанный сюжетом подлинника, Катенин центр тяжести своей переработки перенес на язык, «простонародность» и «грубость» которого скоро стала предметом полемики. Наряду с «летучей сволочью», которая так шокировала читателей, замороженных «легким светлым хороводом» воздушных теней («Людмила» Жуковского), Катенин ввел в язык своего перевода постоянные эпитеты русского фольклора: «сырая земля», «белый свет», «белые руки», «красное солнце», «сырой бор». Показательно народнопоэтическое обращение матери к дочери, рекомендованное для песни еще Сумароковым: «мой свет» (дважды), на что героиня отвечает столь же народным обращением: «родима» (тоже дважды). Троекратным рефреном звучит восходящее к сказочному обороту двустипшие, которым Катенин рыцарскому коню придает облик русского «сивки-бурки»:

Конь бежит, земля дрожит,
Искры бьют из-под копыт.

Но это, повторяем, был перевод. Годом раньше Катенин написал оригинальную балладу из крестьянской жизни на тему «Ивиковых журавлей» Шиллера — Жуковского. Об этой балладе Н. И. Бахтин заметил: «Мы видим в «Убийце» весь быт крестьянский»¹. В один год с переводом «Леноры» Бюргера Катенин пишет другую балладу из крестьянской жизни («Леший») с сюжетом, построенным на фольклорной фантастике. Бахтин подчеркивает необычность и значительность народнопоэтической окраски балладной фантастики у Катенина². Для половины

¹ «Вестник Европы», 1823, № 3 и 4, стр. 203.

² Там же, стр. 201.

десятих годов, за десятилетие до пушкинского «Жениха», народно-русский колорит баллад Катенина был значительным явлением. Пушкин назвал Катенина первым, кто ввел «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные»¹.

«Простонародная» баллада встречается в русской литературе и после Катенина. Так, С. Т. Аксаков начал свою литературную деятельность балладой «Уральский казак» (1821) с сюжетом из народной жизни и с некоторыми чертами народности в стиле². В 1826 году, то есть до появления в печати пушкинского «Жениха» (1827), написал небольшую балладу с народно-бытовым сюжетом Веневитинов — «Домовой» (печ. 1829). Но особенно большое значение имели баллады Пушкина «Жених» (1827) и «Утопленник» (1829), которые сам поэт связывал с категорией «простонародности». Так, «Жених» был напечатан впервые с подзаголовком «простонародная сказка»³, а «Утопленник» — с подзаголовком «простонародная песня»⁴. Баллада «Жених», написанная Пушкиным в Михайловском, начинается с ряд произведений, в которых поэт постепенно овладевает и стилем народной поэзии. Но баллады Катенина и Пушкина были народно-бытовыми. Между тем общественно-литературная программа декабристов требовала обращения к исторической героике. Так возникает жанр историко-героической баллады.

Крупным этапом в его развитии явились «думы» Рыльева. Прямой линии к ним от баллад Катенина провести нельзя. Историческая романтика «дум» и поэм Рыльева складывалась в ином художественном русле, чем баллады и поэма («Мстислав Мстиславич») Катенина, в которых последний искал путей к своеобразному историческому и бытовому «реализму». Однако в деле утверждения национальных основ русской эпической поэзии Рылеев шел в направлении, близком Катенину. Степень

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, изд. АН СССР, стр. 220.

² С. Аксаков. Уральский казак (истинное происшествие). «Вестник Европы», 1821, ч. СХІХ, № 14, стр. 88—90. Баллада Аксакова в виде песни проникла в фольклор. См. «Песни русских поэтов», «Библиотека поэта», Л., 1950, стр. 487.

³ «Московский вестник», 1827, т. IV, № 13, стр. 3.

⁴ В оглавлении «Стихотворений» изд. 1829 г. баллада обозначена как «простонародная сказка».

народности рылеевских «дум» теперь никого не может ввести в заблуждение, как в свое время не ввела она в заблуждение того великого современника Рылеева, который лучше других понимал, что такое народность литературы. Известное суждение Пушкина о «думах» Рылеева весьма категорично: «Национального, русского нет в них ничего кроме имен» (письмо к Рылееву в мае 1825 г.). Но Пушкин судил здесь не как историк литературы, а как литератор, ушедший к этому времени в понимании народности литературы далеко вперед по сравнению с современниками и, в частности, с Рылеевым. С исторической же точки зрения цикл баллад, воскрешавший ряд героических событий и лиц отечественной истории в годы боевых выступлений «романтиков» против «классиков», необходимо признать заметным и значительным явлением; они произвели большое впечатление и на современников*.

Сам Рылеев, называя избранный им жанр «русским, родным изобретением», связывал с народными истоками и поэтическую функцию, и «самый вид», и название жанра. Он ссылается на живую традицию думы в современном украинском фольклоре: «Еще до сих пор украинцы поют думы о героях своих: Дорошенке, Нечае, Сагайдачном, Палее»¹. Все это заставляет отвергнуть утверждение компаративистов о зависимости «дум» Рылеева от «исторических песен» Немцевича и дает достаточные основания для соотнесения рылеевских «дум» с многочисленными в русской литературе того времени попытками черпать материал и формы из народной поэзии, в частности, с «русской поэмой». Своими «думами» Рылеев пытался ответить на одно из важнейших требований литературно-эстетической программы декабристов — использовать фольклор в борьбе за народность литературы. Но он не стал на путь стилизации литературного произведения под фольклорные образцы. Одностороннее сведение народности литературы к заимствованию «предметов» из отечественной истории, вызвавшее несогласие Пушкина, находило выражение как раз в «думах» Рылеева. Правда, Рылеев не отказывается от отдельных заимствований из народнопоэтических источников и из «Слова о полку

¹ К. Ф. Рылеев. Полное собрание сочинений, ред., вступит. статья и комментарии А. Г. Цейтлина, «Academia», 1934, стр. 120.

Игорева», но все это весьма спорадично. В исторических балладах Рылеева господствует тот стиль гражданского романтизма, который насыщал речь его героев лексикой и фразеологией политической поэзии эпохи декабризма; этим объясняются и довольно значительные в «думах» пережитки классицистского стиля.

Со своими «думами» Рылеев был не одинок. Жанр исторической баллады в эпоху романтизма получил широкое распространение. Рядом с балладой романтического содержания, где определяющими образцами явились сперва «Раиса» Карамзина (1791), а затем произведения Жуковского, складывается весьма устойчивая традиция баллады на исторические темы. В создании жанра приняли участие поэты различных идейно-политических направлений, что отразилось и на трактовке исторической тематики. Произведения рассматриваемого типа начинают появляться в канун Отечественной войны 1812 года, подводят непосредственно к «думам» Рылеева * и получают здесь стимул к дальнейшему развитию. Появляется и самое наименование «дума». Основной темой становится борьба Руси за национальную свободу, преимущественно — с татарами. В поэтической лексике и фразеологии слышатся отзвуки поэзии декабристов. Как и Рылеев, его последователи не ставят стилизаторских задач, хотя и не отказываются от некоторых народнопоэтических штрихов **.

Среди произведений, связанных с жанром рылеевских «дум», наибольший интерес представляют баллады других поэтов-декабристов. Последние, правда, не писали их в таком обилии, как Рылеев, но и не обошли этого жанра. Мы встречаем его в творчестве Кюхельбекера, Бестужева-Марлинского, А. Одоевского, Ф. Глинки. Культ национально-исторической баллады, связанной, как правило, с народными преданиями, отвечал декабристскому принципу народности литературы, а частично и стремлению обогатить литературу фольклором.

Кюхельбекер обращался к подобному жанру и до и после 1825 года. В «Мнемозине» и в «Полярной звезде» он поместил исторические баллады «Рогдаевы псы»¹ и «Святополк»². Историческая героиня Кюхельбекера не

¹ «Мнемозина», 1824, ч. III, стр. 13—22.

² «Полярная звезда», 1824, стр. 266—271 и «Мнемозина» 1824, ч. I, стр. 53—60. Перепечатано в «Радуге на 1833 год».

столь прямо обращена к политической современности, как у Рылеева. Но он и не так последовательно стилизовал свои баллады в духе старины, как Катенин в «Мстиславе». Кюхельбекер стремился осуществить в своих балладах ту литературно-эстетическую программу, которую он пропагандировал в «Мнемозине». Обращением к народно-историческим преданиям («Святополка» в подзаголовке он называет «сагой») и к национально-историческому колориту в языке Кюхельбекер хотел внести свою долю в дело создания самобытной русской литературы. Для стиля баллад Кюхельбекера показательно следующее место, сочетающее народнопесенный отрицательный параллелизм с колоритными славянизмами, причем не забыто и характерное для декабристской гражданской поэзии слово *тиран*:

Не вепрь, копьем навьлет пораженный,
В заглохший кроясь бор,
Грозит клыком и мечет раскаленный
На стаю гончих взор.
Под градом стрел в уход от них стремится
Кровавый Святополк;
Так в облаках зловещий вран кружится,
Так в дебри рыщет волк.
Бежит тиран, муж крови, раб боязни,
Являет тыл врагам;
С ним на коне несется ангел казни,
Смерть скачет по пятам.

В тридцатые годы Кюхельбекер печатает сказку и балладу, связанные с народными рассказами о разбойничестве. В этих произведениях по сравнению с более ранними его балладами можно заметить эволюцию в сторону «простонародности», с одной стороны, и фольклорности — с другой. Сказка «Пахом Степанов»¹ с нарочитой лексико-фразеологической простотой рисует картину из народного быта, например:

Целовальника нет дома,
Да проворная жена
Всех употчует одна
.
Спотыкнулся у порога
И немного под хмельком
Вышел из горчмы Пахом...

¹ «Библиотека для чтения», т. V, 1834, стр. 221—224 (под псевдонимом В. Гарпенко).

Баллада «Кудеяр»¹ из эпохи Ивана Грозного, заменяя сказочный хорей балладным амфибрахийем, осложняет демократическую простоту языка песенно-героическими элементами. Отсюда фольклорные и вообще народные штрихи в балладе. Сохранилась не попавшая в печать ранняя баллада Кюхельбекера «Лес», представляющая собой наиболее последовательный опыт фольклоризации в творчестве этого поэта:

Во сыром бору
Ветер завывает;
На борзом коне
Молодец несется.

Позади сидит
Красная девица;
Вороной скакун
Мчит их в лес дремучий.

Гой еси ты, конь,
Гой еси, ретивый!
В лес не мчи меня,
Не неси в дремучий!..

Однако сюжет связан скорее с балладными мотивами и остается романтически неясным². Своеобразно вводит Кюхельбекер народнопоэтический материал в свои драматические сочинения: мистерию «Ижорский» (полное изд. двух частей в 1836 г.) и драматическую сказку «Иван, купецкий сын» (в свое время не была напечатана). Указывая в предисловии к «Ижорскому», что «романтическая мифология, а русская в особенности» предоставляет поэту большие богатства, Кюхельбекер выводит на сцену стихийных духов в их народнопоэтическом облике: Кикимору, Шишимору, Буку и др. Черты, «обозначающие русский народный характер», драматург стремился придать и своим героям³.

¹ «Библиотека для чтения», т. XII, 1835, стр. 95—103 (под псевдонимом В. Гарпенко, с подзаголовком: «Рязанское предание»).

² В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы. Вступ. статья, редакция и примечания Ю. Тынянова, т. I, «Советский писатель», 1939, стр. 32.

³ В. К. Кюхельбекер. Драматические произведения. Редакция и примечания Ю. Тынянова, т. II, «Советский писатель», 1939, стр. 476.

Сибирские и кавказские впечатления дали материал для произведений на этнографическом материале другому поэту-декабристу, А. А. Бестужеву-Марлинскому. В 1828 году он пишет якутскую балладу «Саатырь»¹, используя бытовой и мифологический материал, комментируемый в примечаниях. Здесь же указывается, что содержание баллады «взято из якутской сказки»². Лексика слегка окрашена местными словами. Песни кабардинцев Марлинский вводит в повесть «Аммалат-бек», причем к первой из них делает примечание: «Вся песня переведена почти слово в слово»³. «Восточную песню» писатель дает в повести «Мулла Нур»⁴.

С балладой Бестужева сближается «якутский рассказ» декабриста Н. Чиждова «Нуча», напечатанный годом позже. Судя по примечанию, сюжет также заимствован из якутских сказок. Подобно Бестужеву, автор вводит в текст местные слова, начиная с заглавия (Нуча — якутское название русских), и дает этнографические примечания. Черты сибирского пейзажа навеяны «Войнаровским»:

Здесь пустая страна
И дика и страшна...⁵

В глуши сибирской ссылки жанром исторической баллады увлекался и А. И. Одоевский. По силе политического звучания его исторические пьесы не уступают «думам» Рылеева. Но героика окрашена здесь иными тонами — скорбным, трагическим, что объясняется, конечно, обстановкой разгрома и подавления декабристского движения, в которой создавались эти баллады. Как известно, тема «вольного Новгорода» берется Одоевским в ее печальном финале: утраты древним русским городом его политической свободы («Зосима», «Неведомая странница», «Кутья»,

¹ «Сын отечества», т. XIX, 1831, № 18, стр. 205—211.

² А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, «Советский писатель», 1948, стр. 21.

³ А. Марлинский (А. А. Бестужев). Избранные повести, Л., 1937, стр. 203—204, 209—210.

⁴ Фольклорные интересы Бестужева отразились в уже упоминавшихся агитационных песнях, в которых он сотрудничал с Рылеевым. Упомянем и его позднюю песню «Плывет по морю (на голос: Как по камешкам чиста реченька течет)».

⁵ Н. Чиждов. Нуча. Якутский рассказ. «Московский телеграф», 1832, ч. XIV, № 8, стр. 487—492.

«Старица-пророчица»). Исторические баллады Одоевского, как и думы Рылеева, не имеют прямой связи с фольклором. Но поэт трактует историческую тему в духе народных легенд, а иногда и прямо опирается на легенду («Зосима»). Больше, чем Рылеев, сближаясь с Кюхельбекером второго периода, Одоевский стремится, хотя и без нарочитой стилизации, к созданию народно-исторического стиля в своих балладах. Так, например, первые стихи «Зосимы» — с повтором предлога, с постоянными эпитетами, с «подхватом», с элементами архаизации — начинают тему в определенном стилистическом ключе, что сохраняется и дальше:

У Борецкой, у посадницы,
Гости сходятся на пир.
Вот бояре новгородские
Сели за дубовый стол,
Стол, накрытый браной скатертью.
Носят брашна...

То же находим и в других пьесах (например: «Гой еси ты, красный молодец» в «Старице-пророчице»). Симптоматично для стилистического замысла Одоевского народно-поэтическое склонение названия города: *Новагорода, в Новегороде*. Тем же замыслом определяется и ритмика этих баллад. Опять-таки без нарочитой стилизации Одоевский создает впечатление отхода от литературного стиха в сторону народного путем применения (обычно через стих) дактилических безрифменных клаузул*.

Жанр исторической баллады, основные черты которого мы бегло охарактеризовали, имеет для истории русской поэмы двоякий интерес.

Прежде всего этот жанр, нашедший особенно широкое распространение в творчестве поэтов прогрессивного, гражданского романтизма, явился выражением революционно-освободительного понимания идеи «старины и народности». Не будучи непосредственно связана с «русской поэмой», историческая баллада декабристов в своеобразных формах продолжала радищевскую традицию эпической позиции, опирающейся на национальные основы. Отойдя от прямой стилизации, авторы исторических баллад в свете своей концепции о значении фольклора для литературы искали в своем творчестве связей с народной поэзией.

Историческая баллада русского романтизма имела и другое значение в истории русской эпической поэзии: она явилась одним из тех национальных жанров, которые подготавливали русскую романтическую поэму, возникшую не в результате перенесения к нам «байронической» поэмы, а в процессе органического развития русской литературы.

2

Молодой Катенин выступил одним из пропагандистов романтической народности в русской литературе. Занимая особое место в литературном движении десятих-двадцатых годов XIX века, Катенин сближался с представителями гражданского, прогрессивного романтизма в России. В основе эстетических взглядов Катенина лежала идея национально-самобытной литературы. Она же определила и основные тенденции его художественной системы. Признавая, что «для знатока прекрасное во всех видах и всегда прекрасно», Катенин находил «одно исключение из сего правила»: «предпочтение поэзии своей, отечественной, народной». Написанное в этом духе хорошее сочинение «может достигнуть большего совершенства, нежели всякое другое: свое ближе чужого»¹. В ряде произведений Катенин стремился осуществить свои идейно-эстетические принципы. Его творчество вливалось в широкий поток литературы, искавшей обновления в национальных источниках. Не были жанровым открытием и эпические опыты Катенина. Однако автор «Мстислава Мстиславича» как поэт прогрессивного романтизма внес в интересующее нас литературное движение и, в частности, в изучаемый жанр нечто новое.

В журнальной публикации (1820) поэма Катенина носила такое заглавие: «Песнь о первом сражении русских с татарами на реке Калке под предводительством князя Галицкого Мстислава Мстиславича Храброго»². Точным обозначением своего сюжета со стороны исторической приуроченности Катенин, видимо, хотел подчеркнуть исторический характер своей поэмы. И действительно, это является первой отличительной чертой катенинского произ-

¹ Катенин. Размышления и разборы, статья I. «Литературная газета», 1830, № 4, стр. 30.

² «Сын отечества», 1820, ч. LIX, № 1, стр. 81—87.

ведения. В этом отношении поэма Катенина существенно отличается от романтической эпопеи в концепции арзамасцев. Этого было естественно ожидать от автора баллад, полемически направленных против балладной романтики Жуковского. В противовес «русской эпопее» разных типов «Мстислав Мстиславич» далек от сказочной фантастики или былинного гиперболизма. Катенин не только воспевает определенное историческое событие (битва русских с татарами на Калке), но и рисует его в реальных исторических контурах. При такой общей установке отдельные гиперболизированные образы в описании битвы воспринимаются не как былинные выходы за пределы реального, а как обычные поэтические тропы:

От тучи стрел
Затмился свет;
Сквозь груды тел
Прохода нет...

Татары, основной былинный враг, выступают в поэме, посвященной битве на Калке, без былинного анахронизма. Битва на Калке изображается у Катенина в ее историческом верном исходе: храбрая русская рать разбита несметной силой татарской. В исторической установке поэмы Катенина нашел выражение романтический историзм поэтов-декабристов.

Другой существенной особенностью поэмы Катенина явилась его трактовка борьбы за национальное освобождение. К этой теме давно уже обращалась поэма в фольклорном стиле, отчасти в силу своего материала (борьба русских богатырей с национальным врагом), отчасти под влиянием событий дня (поэмы об Отечественной войне). Но только Катенин по-декабристски переосмысливает тему борьбы за национальную свободу как тему борьбы за политическую свободу. Поэт полон веры в грядущее освобождение народа. Ради этой идеи в сущности и написана вся поэма. Автор не описывает битвы на Калке, и не она является сюжетом произведения. Ее печальный конец становится завязкой сюжета, который заключается в переживаниях и поведении Мстислава после поражения¹. Князь

¹ В критической статье о «Мстиславе» А. Бестужев замечает: «Описание сражения начинается концом его». «Сын отечества», 1820, ч. LX, № 12, стр. 249.

глубоко сокрушается о постигшем родную страну несчастьи, виновником которого он готов признать себя, и крепко надеется на конечную победу над врагом. Его горячая речь, обращенная к соотечественникам, пробуждает надежду и в них:

Так Мстислав Мстиславич храбрый Галицкий молвил,
На руки склонши главу, Даниил его слушал безмолвно.
Оtroки ж, веслами быстрые волны дружно взметая,
К берегу мчали ладью...

Так перед читателем возникает героическая фигура патриота и свободолюбца, могущего служить образцом гражданских доблестей для современников поэта.

Устраняя элементы сказочно-былинной фантастики, Катенин отказался и от каких бы то ни было следов «забавности». Он создал героическую поэму — и по сюжету, и по характерам, и по тону, и по стилю. В этом также заключается одно из важнейших отличий «Мстислава Мстиславича» от подавляющей части поэм на фольклорном материале, особенно от сказочно-богатырской поэмы старого типа. Героическая поэма Катенина отвечает жанровым принципам поэтики декабристов, выдвигавших необходимость высоких жанров в поэзии.

Оригинально разрешает в своей поэме Катенин и стилистическую проблему. Он стремится воспроизвести в литературном произведении особенности национально-народного стиля. Впрочем, специфически фольклорных выражений в «Мстиславе Мстиславиче» сравнительно не так много. Вот их, почти исчерпывающая, выборка: «ракитов куст», «белые лебеди», «по морю синему», «среди поля чистого», «от силы несчетных», «ретивым конем», «лютый зверь», «на сыру землю», «думать думу». Если к этому прибавить отрицательный параллелизм, которым начинается поэма, да некоторые заимствования из «Слова о полку Игореве», то придется признать, что какой-нибудь Андреев лет за десять до того значительно обильнее и разнообразнее использовал в своей поэме («Левсил, русской богатырь») приемы народной поэзии. И тем не менее надо признать, что Катенин более принципиально и более последовательно, чем поэты иных направлений, осуществляет в стиле принцип «старинности и народности». Только идет он в основном не по пути фольклоризации, а по пути архаизации стиля. К этому времени фольклоризация стиля

легко превращалась в шаблон, что отметил А. Бестужев, критикуя язык поэмы «Мстислав Мстиславич»: «На холме, как водится, ракитов куст»¹. В языке «Мстислава Мстиславича» славянизмы преобладают над фольклоризмами, и именно они создают стилистический колорит поэмы. При этом характерно, что Катенин не ограничивается традиционными славянизмами, в которых он неизбежно сближился бы с классической эпопеей (*глава, уста, очи, глад, огонь, зреть, внемлет, подвигнуть* и т. д.). Он ищет речений, способных передать древнерусский колорит: «рать русская храбрая», «как ток реки», «тут бранный конь», «там воев ряд», «на тьмы татар», «ратному шуму», «главы поганых сечь», «и голова со плеч», «нет срама мертвому», «костями лечь», «рудую обильной», «смертный омрак», «зять княжой», «вы, отроки», «крови русских реки» и др. Иногда подобные формулы в духе древнерусской письменности скопляются даже в целые тирады.

Эта окраска стиля дала основание для зачисления Катенина в лагерь архаистов. Да и сам он рассматривал славянские слова в качестве необходимого для высоких жанров стилистического средства. «Не только каждый род сочинений, — писал Катенин, — даже в особенности каждое сочинение требует особого слога, приличного содержанию... В комедии и сказке нет места славянским словам, средний слог возвысится ими, наконец, высокий будет ими изобиловать»².

Можно было бы подумать, что это старая-престарая теория трех «штилей», если бы не призывы Катенина «новыми усилиями присвоить себе новые богатства (подчеркнуто мной. — А. С.) в коренном языке нашем сокрытые»³. Катенин стремился придать русскому литературному языку национальное своеобразие. Важнейшим средством для этого является разработка богатств, заключающихся в коренном языке народа, но, по мнению Катенина, еще не усвоенных современным языком. Это принципиально отличало Катенина от архаистов школы Шишкова и делало его представителем романтического лагеря, хотя он и занимал здесь вместе со своей группой особую позицию. В отличие от шишковистов, защищавших славя-

¹ «Сын отечества», 1820, № 12, стр. 249.

² «Сын отечества», 1822, ч. LXXVII, № 18, стр. 176—177.

³ Там же, ч. LXXVI, стр. 249.

низмы во имя той старой, феодально-церковной идеологии, носителями которой эти славянизмы для них оставались, Катенин ценил славянизмы как древнерусское национальное наследство. Его славянизмы скорее следовало бы назвать древнеруссизмами. Об этом тонко заметил и сам Катенин в ответе на критику Полевого: «... в слоге высоком, — писал он по поводу таких слов, как ра мо и ла ни та, — сии старинные, коли угодно, славянские (подчеркнуто мной. — А. С.) названия придают речи красоту незаменимую»¹. Подходя романтически к древнерусскому колориту в языке, Катенин в единую систему наряду с архаизмами включал и фольклоризмы и народно-просторечные элементы. Из числа последних в «Мстиславе Мстиславиче» укажем следующие: «стремглаз по поднебесью... мечутся», «не уморился ли», «коли в нем проку нет», «рогатый бес», «убыло кручины», «молвил». Сюда следует отнести народно-просторечные сравнения:

*Решето стал щит железный,
Меч — зубчатая пила.*

Все это в совокупности и дает те «русские краски», которыми Катенин сознательно хотел писать свою эпическую картину*.

Самостоятельно поступает Катенин и в выборе метрической формы для своей поэмы. Он не отказывается от силлабо-тонической системы, но отвергает метрическую монотонию обычного литературного стиха и предельно разнообразит ритм своей поэмы. Четырнадцать метрически обособленных отрывков его поэмы написаны тринадцатью размерами** . Их смена у Катенина — не «формалистический» трюк, а средство ритмической выразительности. Позднее поэт писал: «Формы стихотворений важны не собственно по себе, а по связи своей с содержанием, с изменением его должен изменяться и наружный вид»². Кюхельбекер, который не вполне согласился с метрическим новшеством Катенина, нашел, что автор искусно «приноровил» размер к мыслям³. Но понимание художественной функции каждого отдельного ритмического «пятна» не объясняет ритмического колорита поэмы в целом. Един-

¹ «Московский телеграф», 1833, ч. LI, № 11, стр. 457.

² «Литературная газета», 1830, № 4, стр. 31.

³ «Невский зритель», 1820, ч. I, февраль, стр. 110—111.

ства здесь не нашел в свое время Кюхельбекер, усмотревший в поэме Катенина противоречивое сочетание трех систем стиха: русской народной, силлабо-тонической и метрической (гекзаметр). С точки зрения критика допустимо и может послужить к обогащению языка и словесности только сочетание размеров «одного и того же рода»¹. Однако Кюхельбекер не прав: Катенин в сущности не выходит за пределы силлабо-тонической системы. Как известно, русский гекзаметр принципиально отличается от метрического гекзаметра античной литературы и у нас выступает в силлабо-тонической обработке. Следовательно, метрической системы у Катенина нет. С другой стороны, в «Мстиславе Мстиславиче» нет и русского народного стиха. Песенный характер некоторым отрывкам Катенин придает или дактилическими окончаниями («Не белые лебеди» — двухстопный амфибрахий) или сокращением, против обычного для литературы, количества стоп в стихе (двухстопные хорей, ямбы и амфибрахии). Следовательно, единство системы стихосложения Катениным не нарушается. Но рядом с привычными для литературы четырехстопными и пятистопными ямбами и хорейми Катенин вводит необычные для поэзии трехсложные размеры (дактиль, амфибрахий и анапест) и охотно укорачивает ямбы и хорей. В этом, как и в стиле, можно видеть поиски национального колорита в стихосложении поэмы, хотя и без отказа от литературной его основы, как не отказывался от литературной основы наш поэт и в стиле своей поэмы. С народно-песенными традициями связывает «Мстислава» и применяемый Катениным белый стих, которым на одну треть написана поэма.

В целом замысел «Мстислава Мстиславича» вытекал из того тезиса, который Катенин защищал в своих «Размышлениях и разборах» — о «предпочтении поэзии своей, отечественной, народной»². Этим определяется и место произведения Катенина в истории «русской поэмы». Оно явилось единственным в творчестве поэтов прогрессивного романтизма опытом поэмы, где последовательно выдерживается народный стиль.

Подчеркивая своеобразное место «Мстислава Мстиславича» в истории изучаемого жанра, мы можем указать поэта, с которым Катенин имеет ряд точек соприкоснове-

¹ «Невский зритель», 1820, ч. I, стр. 113.

² «Литературная газета», 1830, № 4, стр. 30.

ния. Это — Радищев как автор эпопеи «Песни петые на состязаниях...». Обоих поэтов сближают героический характер жанра, стремление к историчности, разработка темы борьбы за национальную независимость, политическое осмысление сюжета, известная общность стилистических принципов, значительное сходство метрического строения поэм. В последнем отношении Катенина можно назвать прямым учеником Радищева, выдвинувшего положение, что в русской эпопее «удачно будет» смешение «в одном сочинении разного рода стихов», и объединившего в «Песнях петых на состязаниях...» несколько различных размеров, в том числе и те, которые использовал Катенин (двухстопный хорей, двухстопный амфибрахий, гекзаметр). Однако Катенин политически был далек от Радищева, и это помешало ему развить в «Мстиславе Мстиславиче» тенденции национально-героической эпопеи, определившие жанр «Песен петых на состязаниях...».

3

Попытка поэтического воссоздания русской «старины и народности» у Катенина не ограничилась «Мстиславом Мстиславичем». В один год с «Полтавой» Пушкина он пишет произведение из эпохи князя Владимира под названием «Старая быль»*, в котором на историческом примере пропагандирует декабристскую тематику в поэзии. Это подтверждается его посланием «А. С. Пушкину (при посылке «Старой были»)», где автор выражает заботу о достойном употреблении наследниками древнерусского певца того кубка, который был вручен последнему Владимиром в награду за неспетую песнь. Посвященная литературно-политической теме «Старая быль», несмотря на довольно большой объем, является скорее балладой, чем поэмой. Не случайно Катенин, придававший большое значение метрической форме, пишет «Старую быль» балладными амфибрахиями, следуя «Песни о вещем Олеге» в чередовании четырехстопных стихов с трехстопными, но сохраняя самостоятельность в строфике. Для нашей темы «Старая быль» интересна как показатель верности Катенина намеченному им в первой поэме историко-романтическому жанру. В то время, когда в моду вошла романтическая поэма, подчинившая своему жанровому канону и историческую тематику, Катенин отстаивал свои прин-

ципы исторической живописи. Попрежнему его язык насыщен древнеруссизмами, больше книжного, чем устно-поэтического происхождения, с «цитатой» из «Слова о полку Игореве» («Князь вымолвил слово златое») в качестве стилистического «ключа». Уменьше Катенина нарисовать романтически пленительную картину русской древности позволило Пушкину усмотреть в «Старой были» много «простодушия и истинной поэзии»¹.

В 1834 году отдельной книжкой выходит самое большое произведение Катенина «Княжна Милуша». Автор называет его сказкой, но оно обнаруживает ряд признаков поэмы: большой объем, широко развернутый сюжет, эпическая композиция, деление на песни и даже где-то в середине полушутливое-полусерьезное «пою». Новое произведение некоторыми сторонами примыкает к более ранним историческим произведениям Катенина. Перед читателем снова выступает русская старина. Снова «цитирует» автор «Слово о полку Игореве» («концом копыя вскормленный»). Обильнее, чем прежде, Катенин использует мотивы и обороты устной словесности, преимущественно сказочные и пословичные (например, «взялся за гуж, не жалуйся, что дюж или недюж»). В духе своей стилистической теории автор в сказочной поэме усиливает элемент народного просторечия («прилука молодцов»; «пятнадцать лет ей стукнет по зиме»; «русский молодчина»; «шась из избы») и резко ослабляет архаический элемент.

Однако новая поэма не является ни продолжением, ни развитием того жанра, который был осуществлен Катениным в «Мстиславе Мстиславиче» и поддержан в «Старой были». В резком несоответствии с жанровой природой своей ранней героической поэмы Катенин в «Княжне Милуше» разрабатывает сказочно-волшебный сюжет, с превращениями и обольщениями, с чародеями и волшебниками, с испытанием любви витязя к красавице. Решительно отличен от скорбно-патетического тона «Мстислава Мстиславича» шутливо-иронический тон «Княжны Милуши».

Своеобразие этой поэмы Катенина мы поймем, если обратим внимание на роль пародии в «Княжне Милуше».

Ряд пародийных выпадов в поэме направлен против подражаний «Руслану и Людмиле», а может быть, и про-

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, изд. АН СССР, стр. 221.

тив поэмы самого Пушкина: назвав имя князя Владимира, Катенин иронически добавляет: «с него у всех начало». Отмечая, что «теперь у нас... славят сплошь в стихах» Кавказские горы, Катенин высмеивает романтическое увлечение Кавказом и многочисленные подражания «Кавказскому пленнику» Пушкина. Вышучивает Катенин и героический жанр, приверженцем которого он был раньше. Пародийная установка поэмы Катенина проявляется даже в использовании фольклорных мотивов:

Где меч махнет, там улица, копытом
Где конь лягнет, там площадь...

Второй стих дает комическое переосмысление популярной былинной формулы.

Пародийный характер поэмы «Княжна Милуша» подтверждается основным стилистическим приемом Катенина: это — хорошо знакомый пародистам резкий срыв в сферу «низкого» стиля. Показательным примером может служить пейзажный зачин третьей песни:

Когда бы год ведущее светило,
Пот ребр точка небесного тельца,
Ко храмину той светлой подходило,
Где два его встречает близнеца...

Написав в таком пародийно-высоком стиле три строфы, автор обрывает:

Когда бы... все скажу коротким словом:
Весна была, я, может быть, бы сам
Помолодел...

Шутливо-пародийную сказку Катенин эпатажно заключает традиционной концовкой церковных жанров: «Аминь», звучащей особенно резко рядом с предыдущим восклицанием: «Честь барыням!».

Но если пародийный характер «Княжны Милуши» не вызывает сомнений, если легко устанавливаются объекты катенинской пародии, то не легко ответить на вопрос, в о и м я ч е г о пишет автор свою пародию, что он противопоставляет отрицаемым жанрам. Разгадка, повидимому, заключается в том, что Катенин н и ч е г о им не противопоставляет. Отставший от литературного движения второй половины двадцатых годов, автор «Мстислава Мсти-

Славича» оказался на распутье. Отсюда в «Княжне Милуше» — ирония и пародия, за которыми не чувствуется отчетливых литературных принципов. Горестное сознание этой бесперспективности звучит в лирических отступлениях автора. Переходный характер «Княжны Милуши» подтверждается дальнейшей эволюцией эпических жанров у Катенина: через два-три года после этой сказки он пишет построенную на совершенно иных, теперь уже реалистических, основах повесть в стихах «Инвалид Горев».

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭМА В НАРОДНОМ СТИЛЕ

1

В истории романтической эпопеи 1820 год явился знаменательной датой. Вышедшая в этом году поэма Пушкина «Руслан и Людмила», замыкая долгий период развития «русской эпопеи», стала наиболее значительным произведением данного жанра. Гораздо более скромное место в литературе занимает напечатанное в том же году произведение Катенина «Мстислав Мстиславич», однако и эта историческая поэма, с ее освободительно-героическим пафосом и с ее национально-русским стилем, явилась выражением весьма значительных тенденций развития русской литературы того времени. Можно, наконец, вспомнить и опубликованную в том же 1820 году поэму Цертелева «Василий Новгородский»; при всей несоизмеримости этого третьестепенного произведения с гениальным созданием молодого Пушкина, оно показательно как попытка максимального приближения «русской поэмы» к стилю и ритму народной поэзии. Однако после 1820 года русская эпическая поэзия под влиянием новой поэмы Пушкина «Кавказский пленник» (1822) получает новое направление: возникает жанр романтической поэмы, на два-три десятилетия становящийся господствующим эпическим жанром в русской поэзии.

Но спустя почти два десятилетия после «Руслана и Людмилы», в период отчетливо наметившейся деградации массовой романтической поэмы, появляется новая «русская эпопея», отмеченная печатью небывалого дотоле проникновения в дух и стиль народной поэзии. Это была «Пе-

сня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838) М. Ю. Лермонтова.

Пытаясь объяснить блестящий успех молодого поэта, обнаружившего способность глубоко проникнуть в дух и стиль народной эпической песни, исследователи привели в известность все факты знакомства Лермонтова с народным творчеством и все мало-мальски связанные с фольклором предварительные его опыты. И количественно и качественно они оказались не столь значительными, чтобы впечатление неожиданности лермонтовского шедевра рассеялось. Правда, среди этих опытов мы встречаем у Лермонтова замыслы, имеющие некоторое отношение к поэме в фольклорном стиле. Так, перед поэтом вырисовывался сюжет фантастически-сказочной истории молодого варяга, жившего при дворе кн. Владимира. В одной из своих тетрадей (датируется 1831 годом) Лермонтов подробно изложил фабулу задуманной поэмы¹. Некоторые ее мотивы восходят к традициям романтической эпопеи. Характерно самое отнесение действия к эпохе Владимира. Но, в отличие от «арзамасской» концепции поэмы и от «Руслана и Людмилы», историческая основа в плане предполагаемой поэмы у Лермонтова исчезает за обилием всякого рода фантастических происшествий. Кое-что напоминает здесь «Двенадцать спящих дев» Жуковского или даже сказочно-богатырскую поэму типа «Бахарияны». К этому периоду относится и другой замысел Лермонтова, записанный поэтом в той же тетради: «Написать шутивную поэму, приключения богатыря»². Здесь, повидимому, должны были возобладать «забавные» тенденции сказочно-богатырской поэмы. Вопрос о ритмико-стилистической форме этих не написанных поэм остается открытым. Но если судить по одновременным попыткам Лермонтова обработать народные сюжеты (баллада «Атаман», песни в «Вадиме»), больших достижений в овладении народной формой от юноши-поэта, за год до того высказывавшего сожаление, что у него «была мамушкой немка, а не русская», и он «не слыхал сказок народных», ожидать не приходилось. Не был прямой ступенью к «Песне про царя

¹ М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений, ред. Б. М. Эйхенбаума, т. V, «Academia», 1937, стр. 351—354, отрывок № 16.

² Там же, стр. 351.

Ивана Васильевича» и замысел поэмы о Мстиславе. Судя по сохранившемуся подробному плану, она должна была стать типично декабристской исторической поэмой, вроде написанного годом ранее «Последнего сына вольности». Необходима была существенная перестройка художественного метода и глубокое проникновение поэта в мир народной поэзии для того, чтобы стало возможным рождение «Песни про царя Ивана Васильевича». От юношеских опытов к зрелому произведению Лермонтов гигантски шагнул в своем художественном развитии.

Однако «Песня про царя Ивана Васильевича» была подготовлена не только личным творческим ростом поэта, но в еще большей мере развитием русской литературы. Это произведение Лермонтова явилось гениальным завершением продолжавшихся в течение почти полувека попыток создать «русскую поэму». Мысль о связи «Песни про царя Ивана Васильевича» с традицией поэмы в народном духе получила общее признание в научной литературе об этом произведении Лермонтова*. Но необходимо подчеркнуть, что автор «Песни про царя Ивана Васильевича» разрешил задачу вполне оригинально, новаторски, не повторив ни Радищева, ни Пушкина, ни кого-либо другого из своих предшественников.

Лермонтовская историческая поэма в народном стиле не была неожиданным явлением в русской литературе тридцатых годов. Проблема народности литературы, остро поставленная литературными деятелями периода дворянской революционности, продолжала оставаться актуальной и после подавления декабристского движения. Вокруг этой проблемы идет ожесточенная борьба различных идейных течений. Одним из свидетельств интереса к проблеме народности в русской литературе этого периода явились не прекращавшиеся и после «Руслана и Людмилы» попытки разрабатывать жанр поэмы в народном стиле. На протяжении ближайших полутора десятилетий можно насчитать не менее десяти произведений данного типа. Принадлежат они, как правило, поэтам малоизвестным и частично остались незаконченными, но как отражение в литературе сказочно-исторической поэмы Пушкина, с одной стороны, и как литературный фон, на котором выступает единственная в своем роде «Песня» Лермонтова, эти забытые ныне произведения представляют известный интерес, тем более, что полностью этот материал в нашем литера-

туроведении еще не приведен в известность¹. Начнем с перечня отдельных произведений, ближайшим образом связанных с «Русланом и Людмилой», с тем, чтобы потом перейти к их общей характеристике.

Первый опыт поэмы, отразившей воздействие «Руслана и Людмилы», принадлежит А. А. Шишкову, одному из первых подражателей и «Кавказского пленника» (в поэме «Дагестанская узница»), напечатавшему в 1824 году первую песнь и отрывки из второй песни поэмы «Ратмир и Светлана»².

В течение 1825—1830 годов посмертно публикуются законченные и незаконченные части из поэмы умершего в молодых годах М. П. Загорского*, возвращающегося к теме и заглавию первой сказочно-богатырской поэмы: «Илья Муромец»³. Попутно печатаются отрывки, относящиеся, видимо, к другому эпическому замыслу поэта — поэме о Мстиславе Владимировиче⁴. Смерть Загорского вызвала сочувственный отклик в журнале⁵ и сожаление Пушкина, не оставившего без внимания его поэму⁶.

Одним из наиболее интересных явлений данного круга можно признать две небольшие поэмы Макарова**, появившиеся в 1827 году: «Кривич-христианин и Ягая. Древ-

¹ Две из числа этих поэм (А. А. Шишкова и М. П. Загорского) рассмотрены в статье Б. В. Томашевского «Поэтическое наследие Пушкина» в сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М.—Л., 1941. Поэмы Шишкова, Алякринского и «Мечислана и Рослану» называет В. М. Жирмунский в книге «Байрон и Пушкин», 1924, стр. 210.

² «Ратмир и Светлана», повесть — в книге Ал. Шишкова. Восточная лютня, М., 1824.

³ 1. «Бой Богатыря с Саганом, печенежским царевичем, и что было с Саганом после поездки (отрывок из II песни поэмы: Илья Муромец)». «Новости литературы». 1825, кн. XIV, ноябрь, стр. 132 и сл.; здесь же напечатаны отрывки из IV песни («Описание сада») и из V песни («Нечаянное нападение Ильи Муромца на стан печенежский»). 2. «Илья Муромец. Богатырская повесть». Песнь первая. «Славянин», 1827, № 1, № 2. Варианты к I песни напечатаны в том же «Славянине», 1927, № 6.

⁴ «Нападение богатыря Мстислава на войска Хазарского хана (отрывок из повести)». «Новости литературы», 1825, ч. XIV, ноябрь, стр. 140—141.

⁵ А. Герман. На смерть М. П. Загорского. «Новости литературы», 1825, октябрь, стр. 76.

⁶ Пушкин писал П. А. Плетневу (в нач. дек. 1825 г. из Михайловского): «Неужто Илья Муромец Загорского? если нет, кто же псевдоним, если да: как жаль, что он умер!»

няя смоленская повесть»¹ и «Иван да Марья. История желто-лилового цветочка»².

На другой год после поэм Макарова тот же «Вестник Европы» печатает сценку «Пир Владимира Великого», композиционно построенную по типу романтических «отрывков»³, вошедших к тому времени в моду. Боровиковский, автор отрывка, рисует традиционную зачинную сцену былин, пытаясь сохранить их стиль и развивая мотив княжеского пира, не раз намечавшийся в «русской эпопее» до него*.

На следующий год мы читаем в «Московском телеграфе» подобный же «Отрывок из романтической поэмы: Владимир Великий» под заглавием «Днепровский берег»⁴. Автор его, Елагин, употребляет здесь понятие романтической поэмы в старом, «арзамасском» смысле слова**.

В 1831 году анонимно выходит обширная поэма «Мечислан и Рослана», с подзаголовком «русская сказка», автор которой не пожелал открыть своего имени и позднее, опубликовав еще некоторые свои стихотворения с подписью «Автор Мечислана и Росланы»⁵.

После пятилетнего перерыва появляются еще две поэмы, примыкающие к той же традиции. Одна принадлежит довольно плодовитому, но лишенному поэтического дарования Д. Кашкину, автору известной уже нам героической эпопеи «Александриада» и романтической поэмы «Корсары»: это — «Силослав, поэма, почерпнутая из волшебных сказок»⁶. Другая замыкает непосредственную традицию «Руслана и Людмилы», годом предшествуя лермонтовской «Песне про царя Ивана Васильевича»: это — «Рогнеда, романтическая поэма» Алякринского⁷. Автор пишет «романтическую поэму» в старом значении термина, по образцу «Руслана и Людмилы», но при этом более умеренно, чем Пушкин, вводит сказочный элемент***.

¹ «Вестник Европы», 1827, № 13, стр. 3—16.

² «Вестник Европы», 1827, № 16, стр. 276—281.

³ Там же, 1828, № 9, стр. 45—49.

⁴ «Московский телеграф», 1829, № 20, стр. 457—463.

⁵ «Мечислан и Рослана. Русская сказка», СПб., 1831.

⁶ Дмитрий Кашкин. Соч., т. I, М., 1836.

⁷ «Рогнеда. Романтическая поэма. Сочинение Ивана Алякринского. Москва. В типографии Н. Степанова», 1837. С. А. Венгерова называет поэму Алякринского грубым подражанием «Руслану и Людмиле». «Критико-биографический словарь», т. I, стр. 474.

Если поэма в «русском стиле» на всем протяжении своего существования до «Руслана и Людмилы» отличалась большим разнообразием, то теперь развитие поэмы на фольклорном материале идет под знаком поэмы Пушкина*. В общей системе связей показательность приобретают и многочисленные реминисценции из «Руслана и Людмилы». Уже первая из рассматриваемых поэм, «Ратмир и Светлана» Шишкова, с первых строк воспроизводит зачин «Руслана и Людмилы». Реминисценции из «Руслана» становятся обычными для последующих поэм. Повторяются имена: Рогдай (Загорский, Елагин, Алякринский), Ратмир (Алякринский), Людмила (он же). Воспроизводятся те же персонажи: чародей, похищающий красавицу или иным образом вмешивающийся в действие (Шишков, Загорский, Елагин, Алякринский, «Мечислан и Рослана»); старец, помогающий герою (Загорский, Алякринский, «Мечислан и Рослана»); Боян, поющий на пиру песнь (Загорский, Боровиковский). Вводятся аналогичные мотивы: герой побеждает полчище печенегов (Загорский, Елагин, «Мечислан и Рослана»); добывает меч-кладенец (Загорский, «Мечислан и Рослана»); красавицы стараются обольстить героя (Елагин, Кашкин, Алякринский, «Мечислан и Рослана») **.

Связанные с «Русланом и Людмилой» в ряде отдельных мотивов, эти поэмы сближаются с поэмой Пушкина и в общих жанровых очертаниях. Некоторые авторы продолжают применять определение *романтический* в старом, «арзамасском», значении слова (Елагин, Алякринский). Подобно Пушкину, поэты хотят сочетать исторические данные с народнопоэтическим вымыслом. Загорский, перефразируя вступительное двустишие «Руслана и Людмилы», обещает:

Скажу вам повесть старых дней
И дедов верное преданье¹.

Автор «Мечислана и Росланы» начинает поэму:

О старина, почтенная, святая,
Минувшее давно протекших дней!

В отличие от сказочно-богатырской поэмы старого типа, теперь в содержании и тоне преобладает серьезное на-

¹ Вариант: «Чудеса и были давних дней» ***.

чало. Так, например, герои «Ратмира и Светланы» собираются ехать в Царьград для принятия христианства. В обеих поэмах Загорского, судя по тому, что дошло до нас, на первое место выдвигались мотивы борьбы с национальным врагом (печенеги, хазары). Однако авторы пытаются с серьезной основой совместить элементы шутливости, что особенно последовательно проводит тот же Загорский, который вносит шутку в серьезное описание боя. По примеру Пушкина он пренебрежительно говорит о своем произведении: «пусть будет мой рассказ не связан», «я заболтался», «рассказывать свой вздор» и т. д. Алякринский позволяет себе шутки по адресу современников:

И нынешних богатырей
Усы, кривые сабли, шпоры
Красавиц привлекают взоры!

Если все эти черты подражательности, не имея значения сами по себе, показательны как свидетельство о сохранении традиции, то возникает вопрос: в какой мере хранители этой традиции усвоили тот тип романтической эпопеи, который осуществил Пушкин в «Руслане и Людмиле»?

В отношении метрико-стилистической формы все поэмы можно разбить на две приблизительно равные группы. В одной из этих групп (Шишков, «Илья Муромец» Загорского, Елагин, Алякринский, «Мечислан и Рослана») стилистической основой, как и в «Руслане», является современный литературный язык с некоторой примесью фольклоризмов и просторечных элементов. Вот пример из поэмы Загорского:

Младенец назван был Ильею,
Волшебница была кумою,
И нужно ль *сказывать* о том,
С каким *отменным* торжеством,
Крестины *правились*? Рекою
Вино струилось за столом...

Эти авторы приняли метрическую форму пушкинской поэмы — четырехстопный ямб с вольной рифмовкой¹.

¹ В вариантах «Ильи Муромца» Загорского имеются наброски в октавах. В «Мечислане и Рослане» четырехстопный ямб совмещается с пятистопным, а местами становится разностопным.

Другая группа поэм возвращается к популярному «русскому размеру» («Мстислав» Загорского, «Иван да Марья» Макарова, Боровиковский¹, частично Алякринский). В соответствии с метрической формой в этих поэмах усиливаются черты народнопоэтического стиля. Авторы широко используют хорошо нам знакомый ассортимент лексических и фразеологических «фольклоризмов»*. Здесь продолжается та линия стилизации, которая наиболее последовательное выражение нашла у Львова, Грамматина, Цертелева. Впрочем, теперь поэты не доходят до имитации фольклорных памятников; стилизуя, они пытаются самостоятельно творить в народном духе. Наиболее интересна и в ритмическом и в стилистическом отношении поэма Макарова «Кривич-христианин и Ягая». Автор пишет трехстопным безрифменным ямбом с дактилическими окончаниями:

Однажды поздно вечером,
Как солнышко садилось,
В лесу грибки собираючи
Да травку мороженую,
Колдунья непоседная,
Старуха плутоватая
Заметила соседнюю
Землянку небезлюдною...

Иногда Макаров начинает делить каждый такой стих на два — там, где стих по смыслу и синтаксису распадается на две самостоятельные части и образуется возможность дактилической клаузулы. Получаются краткие строки с той же ритмической инерцией:

В земляночке
Одно окно;
Но то окно
Косящето...

Эти же отрывки могут иллюстрировать и стилистический принцип Макарова, пытающегося сохранить народный язык без его прямой имитации.

Отмеченные выше точки соприкосновения изучаемого круга поэм с «Русланом и Людмилой» остаются на поверхности и не идут в глубину произведений. То основное, что делало поэму Пушкина новым явлением в истории

¹ Местами он применяет и четырехстопный ямб.

жанра — сближение с демократическими основами народного искусства — осталось недоступным для наших авторов. Причиной этого было отсутствие у них связи с передовым идейно-политическим движением эпохи. Правда, А. Шишков, соприкасавшийся с декабристскими кругами, делает своего героя идеологом свободы, свойственной человеку от природы. Ратмир рассказывает о себе и Светлане:

Питомцы юные природы,
Мы были чужды рабских уз,
Не зная имени свободы.

Мотивы и фразеологические обороты, получившие распространение в поэзии гражданского романтизма, иногда попадают и у других авторов. Так, автор «Мечислана и Росланы» восхваляет князя Гремислава, который водил храбрые дружины «за честь родной свободы». Но за единичными исключениями эти поэмы, в своем большинстве написанные после 1825 года, весьма невысоко стоят в идейном отношении и позволяют зачислить их авторов в лагерь консервативных романтиков последекабрьской эпохи.

Отмечая традиционное в установившемся жанре, мы вправе поставить вопрос и о возможных отзвуках в изучаемом материале литературного движения двадцатых-тридцатых годов.

Отвечая на романтическое требование «местного» колорита, наши поэты делают попытки продвинуться в этом направлении. Так, например, в «Мечислане и Рослане» девушки гадают под песню, представляющую, видимо, фольклорную запись, играют в горелки, заплетают плетень. Знаменательно почти полное исчезновение из поэм псевдославянской мифологии, заменяемой теперь взятыми из народных сказок ведьмами, лешими, домовыми, русалками, бабами-Ягами, колдунами. Макаров, сопровождая свою «Смоленскую повесть» фольклорно-этнографическими примечаниями, рассматривает ее как поэтическую обработку подлинной народной сказки, записи которой он, вместе с другими бумагами, лишился в 1812 году, и начало которой он приводит по памяти*.

Можно, наконец, говорить и о некотором усилении исторических мотивов в данном круге поэм, особенно в тех, которые появились после «Полтавы» Пушкина. Сре-

ди сказочно-былинных персонажей большое место начинают занимать лица исторические: Мстислав, Рогнеда, Рогвольд, Ярополк. Отсюда успех фигурирующего в ряде поэм Рогдая, имя которого встречается в «Истории» Карамзина. Намеченное Жуковским и внесенное Пушкиным историческое исправление былинного анахронизма (печенеги вместо былинных татар при Владимире) сохраняется всеми авторами. Последняя из этого цикла поэма («Рогнеда»); кладет в основу исторический сюжет. Некоторая зависимость поэм «Мечислан и Рослана» и «Рогнеда» от «Полтавы» подтверждается и прямыми реминисценциями из нее.

В те же годы можно встретить и не связанные прямо с традицией «Руслана и Людмилы» произведения, обращающиеся к народным источникам.

В 1836 году Н. Прокопович печатает «Повесть о том, как Садко богатый был в гостях у царя морского»¹. В примечании автор сообщает, что содержание своей «сказки» он заимствовал из «стихотворения» Кирши Данилова под названием «Садков корабль стал на море». Ссылается он и на другую былинку: «Садко богатый гость», и на летописное упоминание о Садке (по предисловию Калайдовича). Действительно, «Повесть» Прокоповича довольно точно следует содержанию первой из названных былин. Написана она четырехстопным хореем, что, несомненно, отражает воздействие хорейских сказок Пушкина. Неожиданным явилось влияние Пушкина в другом отношении: «Повесть» написана онегинской строфой. Тем самым Прокопович, вступая в круг довольно многочисленных подражателей Пушкина как автора «Евгения Онегина», делал попытку применить пушкинскую строфическую форму за пределами романа и повести в стихах. Естественно, что в переложении народной былинки автор использует фольклорные выражения. Сравним: «Вышел на берег крутой» (Прокопович) — «Выходил Садко на круты берега» (былина); «Гой еси! Садко богатый» (Прокопович) — «А и гой еси ты, купец, богатой гость!» (былина); «Гусли ты бери звончаты» (Прокопович) — «Поиграй, Садко, в гусли ты звончаты» (былина). Но, в общем, былинной стилизации в «Повести» нет. Скорее можно видеть здесь стремление подражать пуш-

¹ «Сын отечества», 1836, ч. CLXXV, № 2, стр. 197—206.

кинским сказкам (ср. такое же обозначение жанра в примечании) с их народной окраской стиля и с их легкой насмешливостью:

Видит — царь морской на печке,
Завалившись в уголок,
Вздернул ноги в потолок,
И покорны как овечки
Два леща да щуки две
Ищут в царской голове,
А меж тем другая рыба,
Очищая шелуху,
Ради царского спасибо
Лезет в царскую уху.
Гость Садко тому дивится,
Хочет тотчас воротиться...¹

В том же году «Московский наблюдатель» печатает два отрывка из «Сказания об Ольге», принадлежащего перу кн. Зинаиды Волконской². Значительную часть напечатанных отрывков составляют песни в народном стиле. Одна из них представляет «Слово» о войне Олега с греками, вложенное в уста гуслира Вадима, другая — «Надгробную песнь славянского гуслира». Первая написана пятистопным хореем с дактилическими безрифменными окончаниями. Вторая — десятисложник, распадающийся на два полустушия с тонической основой и дактилическими клаузулами (основной размер «Добрыни» Львова). Подражая стилю народной песни, автор избегает прямой имитации*. Для стилистических тенденций «Слова» показательны наличие здесь формы «уток сизых» (ср. в «Песне» Лермонтова «топором на-востренным»), что свидетельствует о сознательной ориентации автора на русский фольклор. Влияние «Слова о полку Игореве» сказывается в анимизации природы («дремучего леса» и «Днепра-реки»), реагирующей на события. В народном духе стилизована и проза, которой написано «Сказание» (оно осталось неоконченным).

Подобное включение песен в прозаические произведе-

¹ Н. Я. Прокопович писал и в других жанрах. Годом раньше он напечатал бытовую повесть в стихах «Своя семья». «Московский наблюдатель», 1835, ч. II, стр. 5—33.

² «Отрывок из сказания об Ольге». «Московский наблюдатель», 1836, август, кн. I. «Второй отрывок из сказаний об Ольге. Похороны Олега». Там же, октябрь, кн. I. Здесь же дана и «Норманская народная песнь».

дения практиковалось тогда довольно часто. В повести Е. Аладьи́на «Кум Иван» (1825) читаем такие строки об Иване Грозном:

Как раздумаюсь, разгадаюся
О царе Младом — нашем Батюшке,
Иоанне царе, свет-Васильевиче!
Не мешайте мне, ветры буйные,
Ветры буйные полунощные,
Думу думати, царя славити...

.
Не сизой орел из поднебесья
Разгоняет врозь стаю воронов:
То наш белый царь, будто божий гром,
На лютых татар низвергается..¹

Обозревая литературный фон, окружающий «Песню» Лермонтова, нельзя обойти молчанием увлечение жанром сказки, ближайшим своим источником имевшее сказки Пушкина. Одним из первых и наиболее значительных явлений этого порядка был «Конек-горбунок» Ершова (1834). А в 1835 году Языков, печатая «Сказку о пастухе и диком вепре», начинает ее с констатации широкого успеха данного жанра:

Дай, напишу я сказку! Нынче мода
На этот род поэзии у нас.

Тот же факт отметил и Белинский: «Ну — и пошла писать наша *народная* литература! — восклицал он в рецензии 1835 года, — Сказка за сказкою!»². При обзоре этого материала у Белинского закономерно возникает ассоциация со сказочно-богатырской поэмой. Сказки тридцатых годов могут рассматриваться как своеобразное продолжение сказочно-богатырской поэмы. Будучи произведениями, так или иначе связанными с фольклором, эти сказки в таком широком плане соотносятся с «Песней про царя Ивана Васильевича». Любопытно, что Гоголь, характеризуя жанр «сказки» в своей «Учебной книге словесности», к разновидностям этого жанра относит и «Руслана и Людмилу» и «Песню про купца Калашникова», усматривая однако существенные различия между этими разновидностями:

¹ Е. А л а д ь и н. Кум Иван. Русская быль. «Новости литературы», 1825, октябрь, стр. 29.

² В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. I, стр. 162.

такие сказки как «О царе Берендее» Жуковского или «О царе Салтане» Пушкина представляют, по Гоголю, «просто пересказ почти слово в слово народной сказки»; в «Руслане и Людмиле» поэт, взяв народный мотив, «возлелеял» сказку своим воображением, усвоил ее себе вполне и развил как поэму; а «Песня про купца Калашникова» — «создание значительное, когда содержание создано все поэтом, но в духе народном отгаданы дух и время»¹. Так осознавали современники жанровые связи лермонтовской «Песни». Мы коснемся ниже значения сказок Пушкина для решения вопроса о литературном фольклоризме в творчестве Лермонтова. Но в целом, как было уже отмечено, жанр сказки представляет для «русской поэмы» боковое ответвление.

Как раньше, так и теперь «русская поэма» живет в окружении обильного репертуара «русских песен». Среди авторов песен мы встречаем и поэта пушкинского круга Дельвига, и уже известных нам авторов поэм Цертелева, Федорова, Макарова, и подражателей Пушкина в жанре романтической поэмы Ободовского, Ознобишина, Иноземцева и поэта-песенника Цыганова и многих других. Своеобразное место здесь занимают выходцы из демократических низов. Большинство из них — Слепушкин, Суханов, Кудряшев, Веревкин и другие — охотно писали в жанре песни. Но наиболее значительным в этой области было, конечно, песенное творчество Кольцова. Песенная поэзия, разрабатывая мотивы, образы, стиль народной лирической и балладной песни, вносила свою долю в дело сближения литературы с народным творчеством. Сборники Цыганова (1834) и Кольцова (1835) всего двумя-тремя годами предшествуют обращению Лермонтова к замыслу эпической народной песни и едва ли остались вне внимания поэта, уже до этого осознавшего ценность народной поэзии для литературы.

Выходя за пределы поэзии, мы встречаем в тот же период большое количество опытов обработки фольклорных мотивов в прозе (Гоголь, Вельтман, Сомов, Даль и др.).

Однако несмотря на обилие стихотворных произведений в народном духе, продолжавших печататься в про-

¹ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VIII, 1952, стр. 483.

межуток времени между «Русланом и Людмилой» и «Песней про царя Ивана Васильевича», впечатление новизны, оставляемое лермонтовской «Песней», сохраняется в полной силе. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» была новым явлением в истории «русской поэмы».

2

Со своей исторической песней в народном духе молодой поэт оказался в самом центре литературных разногласий и споров вокруг проблемы народности литературы, разгоревшихся в тридцатые годы.

С поисками народности литературы и с постановкой самой проблемы народности «русская поэма» была связана на всем протяжении своего существования. После 1825 года, в связи с вопросом о путях дальнейшего развития России, пережившей острый политический кризис, в связи с ярким проявлением в русской литературе национального своеобразия, борьба за которое велась на протяжении многих лет, в связи с победами реализма, восторжествовавшего прежде всего в творчестве Пушкина, борьба вокруг проблемы народности обостряется. Не излагая соответствующих фактов, ограничимся указанием на две основных враждебных линии, которые выявились в этой борьбе.

Одна из них, как известно, была связана с реакционно-дворянской идеологией в эпоху разгрома революционного движения и наиболее открытое выражение нашла в лозунге о «православии, самодержавии и народности», как якобы исконных и неизменных особенностей русской национальности и государственности. Бывший арзамасец Уваров, когда-то не чуждый прогрессивных тенденций в понимании народности литературы, теперь вкладывает в это понятие реакционное содержание, оправдывая им сохранение отсталых форм общественно-политического строя России.

Но пропаганда «официальной народности» не могла не вызвать противодействия со стороны прогрессивных общественно-литературных кругов. Естественно было ожидать, что хранители и продолжатели декабристских традиций будут отстаивать и развивать прогрессивное понимание народности. Это мы и находим у Пушкина и Бе-

линского. Родоначальник новой русской литературы не только творчески реализовал принцип народности искусства, но и наметил правильную теоретическую постановку этого вопроса в своих статьях и заметках, появившихся в печати, правда, уже после смерти автора, но в движении эстетической мысли представлявших шаг от декабристов к Белинскому. Великий критик глубоко осознал связь проблемы народности литературы с задачей социально-политического освобождения народа. Революционно-демократическим пониманием народности проникнуты статьи Белинского эпохи сороковых годов.

Постановка проблемы народности литературы определяла отношение к фольклору, что в свою очередь имело существенное значение для жанра поэмы в народном стиле. Мы видели, как отражались на «русской эпопее» первые шаги в деле собирания и истолкования народного творчества. Тридцатыми годами XIX века датируется значительный шаг вперед в развитии у нас научной фольклористики. Соответствующие факты хорошо известны: пушкинские записи песен и сказок, статьи Белинского о народной поэзии, собирание фольклора Киреевским, сборники Сахарова и Снегирева, диссертация Бодянского. В деятельности этих собирателей и истолкователей народного творчества нашли выражение различные общественно-политические взгляды. Идейная борьба шла и в этой области. Так, отношение Белинского к народному творчеству определялось тем революционно-демократическим пониманием народности литературы, которое формировалось в работах критика-демократа. Наоборот, фольклористика Киреевского имела своей идейно-политической основой реакционные убеждения славянофилов.

С тем или иным решением проблемы народности литературы, с тем или иным отношением к фольклору было связано и понимание роли устного народного творчества в развитии художественной литературы, принципы и приемы литературного использования фольклорных богатств. И здесь обнаружили коренные расхождения. Показательно в этом отношении известное соревнование в сочинении сказок между Пушкиным и Жуковским летом 1831 года. Последний и на этот раз оказался «побежденным учителем». Причиной поражения было то, что Жуковский не сумел столь же глубоко, как Пушкин, войти в мир народной сказки. Хранитель традиций индиви-

дуалистического романтизма, реакционные тенденции которого к этому времени получили полное развитие, Жуковский рассматривает народную поэзию как материал для свободного творчества поэта-романтика. Романтическая мечта присваивает и претворяет мотивы и образы народной поэзии, в результате чего получается оригинальное художественное произведение, входящее в систему мировоззрения, творчества, стиля данного поэта. Пушкин, развивая и перерабатывая концепцию революционного романтизма, приходит к реалистическому разрешению проблемы литературного освоения фольклора. Создать произведение в народном духе для Пушкина значит прежде всего усвоить и воспроизвести народный взгляд на вещи, народное мировосприятие, характерное для народной поэзии отношение к людям и событиям. На этой идейной основе необходимо и возможно овладение художественным методом, поэтикой, стилем народного творчества. Соревнование двух поэтов в создании сказок, отразившее борьбу принципов фольклоризации, не прошло незамеченным для современников, которые в большинстве стали на сторону Жуковского. Точку зрения этой группы наиболее отчетливо выразил Плетнев, отдавший предпочтение сказке Жуковского за то, что она «идет не из избы мужицкой, а из барского дома»¹. Плетнев непосредственно ощутил резкое различие социальной окраски сказок Жуковского и Пушкина, что было обусловлено различием общественных позиций этих поэтов. Классовая дифференциация в принципах и приемах литературного освоения фольклора проявилась и в других жанрах. Глубоко был прав Белинский, когда он противопоставлял в этом отношении песни Кольцова, как «сына народа», песням Мерзлякова и Дельвига, в которых виден барин, попробовавший «сыграть роль крестьянина»².

Борьба за различное понимание народности литературы и народного творчества не могла пройти мимо эстетического сознания и творческой практики Лермонтова. Белинский оставил нам драгоценное, хотя и досадно лаконичное, свидетельство о передовом характере эстетических взглядов Лермонтова: «Как он верно смотрит на искус-

¹ П. А. Плетнев. Сочинения и переписка, т. III, СПб., 1785, стр. 562.

² В. Г. Белинский. Собр. соч., т. III, 1948, стр. 135—136.

ство...» — писал Белинский Боткину под свежим впечатлением свидания с заключенным поэтом¹. «Песня про царя Ивана Васильевича» возникла как творческий отклик Лермонтова на современные ему литературно-политические споры, в которых поэт как художник стал на сторону защитников прогрессивной концепции народности литературы. Вместе с тем в поэме нашло выражение передовое для того времени понимание фольклора. Создавая в народном стиле и ст о р и ч е с к у ю поэму, Лермонтов тем самым признал историческую основу народного эпоса. Воспевая в «Песне» благородный подвиг представителя широких масс русского народа, Лермонтов воссоздал народно-героический характер русской эпической поэзии. Насыщая «русскую поэму» духом протеста против социальной несправедливости, поэт верно схватил демократические и вольнолюбивые стремления русского народного искусства*.

Вместе с тем в «Песне» Лермонтова выразились определенные принципы освоения художественной литературой народнопоэтического творчества. «Русские поэмы» периода последекабрьской реакции недалеко ушли от той псевдонародной, реакционно-националистической литературы, которая стремилась популяризовать уваровскую концепцию «народности», от «народности» драм Кукольника, романов Загоскина и т. п. Белинский неустанно разоблачал это лженатриотическое и маскарадно-народное «творчество», противопоставляя ему подлинно народную, прогрессивную реалистическую литературу. «Песня про царя Ивана Васильевича» резко противостоит всей этой лженародной литературе и дает глубоко верное в идейном и художественном смысле разрешение вопроса о связи между литературой и фольклором. Белинский, жестоко нападавший на фальшивую «народность», увидел в «Песне» Лермонтова «факт», свидетельствующий о «кровном родстве духа поэта с народным духом»².

Высокое художественное совершенство «Песни» Лермонтова, безукоризненная по народности форма оказались возможными потому, что глубоко народным было

¹ В. Г. Белинский. М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии, Л., 1941, стр. 233.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 517.

содержание поэмы, отсутствие или недостаток чего нам постоянно приходилось отмечать при обзоре поэм в «русском стиле». Печатью глубокой народности в «Песне про царя Ивана Васильевича» отмечены и трактовка характеров и идейное содержание.

У фольклора, — говорил А. М. Горький, — «свое мнение о деятельности... Ивана Грозного»¹. Образ царя Ивана Васильевича дан Лермонтовым в соответствии с народными песнями о Грозном. В фигуре Кирибеевича нашли некоторое отражение черты доброго молодца «удалых», или «разбойничьих» песен. «Какая сильная, могучая натура!» — писал о нем Белинский, раскрывая психологию «удалова бойца». Но героическое начало в поэме связано не с этими представителями привилегированных верхов, а с образом того «смелого купца» Калашникова, имя которого по социальной иерархии стоит в заглавии поэмы последним, но который является ее главным героем. В образе Калашникова Лермонтову удалось создать характер, близкий по своим качествам к герою русского народного эпоса, характер, которого так не хватало поэме в народном стиле. Правда, Калашников, в отличие от богатырей, не выступает в качестве защитника родной земли, однако и он умеет «постоять за правду допоследнева». Сознание личного и социального достоинства, жажда справедливости, мужество, самоотверженность, честность, прямота, отсутствие холопства в отношении к царю — таковы основные черты Калашникова как народного героя. Закрывающая «Песню» картина «безымянной могилки», вызывающей сочувственный отклик представителей народа, а гуслиров вдохновляющей на песню, придает подвигу Калашникова, погибшего «за святую правду-матушку», народное значение. И здесь нельзя не процитировать Белинского: «...над этою могилою веет жизнь, царит воспоминание, немую речь говорит предание»².

Как и более ранние опыты «русской поэмы», лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича» тесно связана с общественно-политической обстановкой породившей ее эпохи. Это было ясно уже Белинскому. «Здесь поэт, — писал критик о «Песне», — от настоящего мира неудовле-

¹ «М. Горький о литературе», М., 1937, стр. 456.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 515.

творяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошлое». Смысл этой антитезы Белинский ясно определяет, указывая на идею «Бородина», возникшего у Лермонтова из тех же настроений: «Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»¹. «Песня про царя Ивана Васильевича», появившаяся в период разгрома революционного движения декабристов и политической реакции прозвучала как смелый протест против общественно-политического режима тридцатых годов и как призыв к мужественной борьбе против гнета и произвола, царивших в стране. Анонимный певец («Песня» была напечатана без подписи Лермонтова, сосланного на Кавказ) бросил вызов правящим кругам того времени, дерзнув воспеть в манере народной песни удалого купца Калашникова, выступившего в защиту своего личного и социального достоинства против царского любимца и самого царя. В призыве гусяров: «Каждому правдою и честью воздайте!» — слышится голос народа, имеющего право судить всех, не исключая царя.

В этой поэме, как и во всем своем творчестве, Лермонтов выступает хранителем и продолжателем декабристских и пушкинских традиций. «Песня про царя Ивана Васильевича» завершает собой наиболее прогрессивную линию в жанре «русской поэмы» и является высшим достижением в ряду произведений этого рода, связанных с именами Радищева и Пушкина.

Примыкая к тем авторам, которые стремились воссоздать не сказку, а былевую песню, Лермонтов, однако, ориентируется не на былину, а на историческую песню. Его «песня» не становится «богатырской поэмой». У него нет не только сказочной фантастики, но и былинной гиперболлизации. Лермонтов сохраняет историческую конкретность, свойственную исторической песне. К этому жанру относится и та песня о Машруке Темрюковиче, которая давно уже была названа как один из фольклорных прототипов поэмы Лермонтова.

Народнопоэтический стиль Лермонтов стремится воссоздать и в языке своей «Песни».

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 503.

«Мы сложили ее на старинный лад», — говорит он устами своих гусяров. Это напоминает ряд подобных авторских заявлений в «русских поэмах» (ср. «слог древности» у Карамзина). Однако, определяя отношение стилистического принципа «Песни про царя Ивана Васильевича» к предшествующим опытам освоения народнопоэтического стиля, мы приходим к выводу, что Лермонтов не стал в прямую зависимость от кого-либо из своих предшественников в жанре «русской поэмы». Наибольшее значение для Лермонтова имели достижения пушкинского фольклоризма.

Связанные с фольклором произведения Пушкина можно разбить в основном на две группы. Одну составляют произведения, приближающиеся по стилю к фольклорным образцам. Стилизуя язык в таких произведениях, Пушкин применяет ту или иную форму народного стиха. Таковы главным образом «Песни о Стеньке Разине», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке», начало сказки «Как весенней теплою порою». В другую группу входят произведения, в которых разнообразно и богато представленные фольклорные элементы органически ассимилируются литературным языком, придавая последнему легкую окраску народнопоэтического стиля. Сохраняет здесь Пушкин и литературную, силлабо-тоническую систему стиха, предпочитая, однако, привычному для литературы того времени ямбу песенный хорей. Таковы «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне», «Сказка о золотом петушке».

Лермонтов избирает средний путь. Он не остается в пределах литературного языка и пишет в фольклорном стиле. Но его стилизация более свободна, чем фольклорные песни и сказки Пушкина, из которых Лермонтову была известна, повидимому, только «Сказка о рыбаке и рыбке». Многочисленные работы о «Песне» Лермонтова избавляют нас от необходимости подтверждать ссылками на текст высказанное выше общее положение¹.

Исследователи «Песни» подтвердили то, что было ясно уже современной Лермонтову критике: поэт не имитирует, а творчески воссоздает стиль русской народ-

¹ Детальный анализ стиля «Песни» дан в работе М. П. Штокмара «Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова». «Литературное наследство», 43—44, М. Ю. Лермонтов, I, М., 1941.

ной поэзии. Напомним известное суждение Белинского: «...наш поэт вошел в царство народности, как ее полный властелин, и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество»¹.

Так поступает Лермонтов и в работе над ритмикой своей «Песни». Не становясь на путь прямого подражания народному стиху, поэт создает оригинальную ритмическую систему трехударного в основном тонического стиха который полностью соответствует природе народнопесенного ритма². Но при всей самостоятельности Лермонтова в области литературного освоения народного стиха, необходимо вспомнить и те, пусть половинчатые и несовершенные, попытки приблизиться к ритмике фольклора, которые прослеживаются на всем протяжении истории «русской поэмы». Кое-что здесь, — от «Добрыни» Львова до «Василия Новгородского» Цертелева, несомненно, было ступенью к лермонтовским достижениям. Особенно большое значение имели опыты русского народного стиха у Пушкина. Ритмика «Песни про царя Ивана Васильевича» выросла на подготовленной почве. Лермонтов ответил настойчивому стремлению русских поэтов конца XVIII — начала XIX века написать русскую поэму русским народным стихом, завершив своей «Песней» многолетние искания и опыты в этом направлении.

Творческую самостоятельность сохраняет Лермонтов и в сюжетно-композиционных особенностях своей поэмы. Он не разрабатывает готовый сюжет, а самостоятельно «изобретает» его. В композиционном отношении Лермонтов умело сочетает особенности фольклорного повествования (решительное преобладание действия над описательными мотивами; отсутствие не сюжетных сцен и эпизодов; эпическая неспешность изложения, сочетающаяся с энергической сжатостью рассказа) и приемы литературного построения (временной «сдвиг» в эпизоде оскорбления Алены Дмитриевны опричником; недосказанность первой сцены).

Возвращаясь к вопросу о связи «Песни про царя Ивана Васильевича» с литературным движением три-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 517:

² См. об этом в указанной работе М. П. Штокмара.

дцатых годов, мы можем отнести поэму Лермонтова к числу тех произведений, которые стояли на линии реалистического развития русской литературы после Пушкина и во время Гоголя. В этом заключался еще один важнейший признак новизны лермонтовской «русской поэмы». Складывавшаяся в эпоху сентиментализма и романтизма «русская поэма» отвечала развитию литературы того времени и в своем художественном методе. «Песня» Лермонтова возникает в период утверждения реализма в русской литературе. Сам Лермонтов в эти годы, не отказываясь от романтизма в таких поэмах, как «Мцыри» и «Демон», ищет путей к реализму в шутливых поэмах и прозе. «Песня про царя Ивана Васильевича» представляет собой попытку, опираясь на русскую народную поэзию, реалистическую в своей основе, создать историческую поэму в рамках того художественного метода, который нашел творческое выражение в исторических произведениях Пушкина. С этой точки зрения вполне закономерна ассоциация, которая возникла у Белинского, признавшего историческую правду поэмы Лермонтова: «В этом отношении после Бориса Годунова больше всех посчастливилось Иоанну Грозному» — говорит критик, сопоставляя поэму Лермонтова с трагедией Пушкина. С таким же правом можно было бы поставить в этот ряд и Петра I, которому «посчастливилось» в «Полтаве». Белинский мотивирует свою аналогию признанием историчности лермонтовской поэмы. Это — «художественное произведение, во всей полноте, во всем блеске жизни воскресившее один из моментов русского быта, одного из представителей древней Руси»¹. Подлинная историчность, как реализм произведения на историческую тему, была тем новым шагом вперед, который в жанре «русской поэмы» был сделан Лермонтовым. Это не было нарушением традиции. Стремление к историчности было далеко не чуждо русской поэме на фольклорном материале. Так, мы отмечали исторические тенденции эпических замыслов Радищева. В концепции «арзамасской» поэмы принцип исторической истины играл значительную роль. Некоторые авторы поэм в «русском стиле» пытались с тем или иным успехом воспеть исторические события прошлого и современности. Новая основа для историзма явилась в произ-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 517.

ведениях, связанных с революционным романтизмом. В жанре «русской поэмы» это нашло выражение в «Руслане и Людмиле» Пушкина и в «Мстиславе Мстиславиче» Катенина. В том же направлении идет и Лермонтов. Но, продолжая традицию, он развивает ее. В «Песне про царя Ивана Васильевича» перед нами историзм иного качества — не романтический, а реалистический. Существенное отличие здесь заключается в том, что Лермонтов не ограничился воссозданием исторического колорита эпохи (а этот колорит дан в поэме сочной кистью художника-живописца) и образов национальных героев, но, типически отражая в сюжете социальные отношения и быт эпохи Грозного, показал социальные противоречия того времени и дал характеры в их социальной дифференциации.

«Песня про царя Ивана Васильевича» осуществила жанровое задание «русской поэмы» и тем самым явилась завершением традиции. Это, конечно, не значит, что прекращаются опыты литературного освоения фольклора. Легко вспомнить целый ряд соответствующих имен и названий. Среди произведений, ориентирующихся на фольклор, попадают и поэмы. Такова, например, «Слава о вешем Олеге», вышедшая довольно объемистой книжкой в 1847 году и принадлежащая перу Д. И. Минаева, переводчика «Слова о полку Игореве», отца известного поэта-шестидесятника. Автор вводит в язык поэмы, для которой он создал новый жанровый термин *б а я н к а* (от *б а я т ь*), элементы архаизации и фольклоризации, нередко вкрапывая в свой текст выражения «Слова о полку Игореве», часто меняя ритм стиха *. Большую сказочную поэму «Троян и Ангелица. Повесть, рассказанная светлой Денницей ясному Месяцу» опубликовал в 1846 году А. Вельтман. Но подлинным наследником пушкинско-лермонтовского фольклоризма явился Некрасов, в творчестве которого процесс сближения литературы с фольклором получил дальнейшее развитие. Это стало возможным на новой социально-исторической основе, на которой сложилось творчество поэта революционно-крестьянской демократии.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ



РОМАНТИЧЕСКАЯ
ПОЭМА





ГЛАВА ПЕРВАЯ

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

1

Проследив развитие поэмы в народном стиле до лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича», мы должны вернуться к началу предшествующего десятилетия, к моменту возникновения в русской литературе романтической поэмы. В ближайшие годы, после того как Пушкин выступил со своей сказочно-исторической поэмой, в русской литературе по почину самого же Пушкина складывается новый тип стихотворного повествования, намечается новое направление эпической поэзии. В 1822 году появился «Кавказский пленник», за которым на протяжении ближайших лет последовали остальные южные поэмы Пушкина. Не успел еще поэт завершить этого нового цикла, как вслед за ним с романтическими поэмами выступили и другие поэты: Рылеев, Козлов. Вскоре литературу охватывает бурное увлечение новым жанром, порождающее огромное количество романтических поэм. В течение четверти века, до конца сороковых годов, выходит свыше двухсот произведений данного жанра, включая сюда и поэмы, появившиеся в печати в виде «отрывков». Особенно обильны романтическими поэмами были 1828—1833 годы, после чего увлечение новым жанром заметно идет на убыль. В русской литературе наступает время господства прозаических жанров и реалистического художественного метода.

В области романтической поэмы русские поэты создали ценности большого идейно-художественного значения. Мы едва ли ошибемся, если признаем романтическую поэму высшим достижением русского романтизма. С ней может поспорить разве только романтическая ли-

рика русских поэтов. Что же касается романтической прозы и драматургии, то в русской литературе эти жанры, как явления искусства, бесспорно, уступают романтической поэме.

Ознаменовав высокий подъем отечественной литературы, русская романтическая поэма в таких произведениях, как «Цыганы» Пушкина или «Мцыри» и «Демон» Лермонтова, заняла достойное место в ряду лучших созданий романтического искусства и с полным основанием может быть отнесена к числу художественных явлений мирового значения.

Русская романтическая поэма возникает в результате закономерного, органического развития русской литературы и вместе со всем романтическим движением отражает процесс развития социально-исторической действительности в России первой трети XIX века. Этим было обусловлено национальное своеобразие русской романтической поэмы.

Русский романтизм, как и западноевропейский, сложился в эпоху ломки феодального строя и становления нового — капиталистического — уклада. Но, как известно, в России этот процесс протекал своеобразно; своеобразны были и его идеологические проявления.

В западной Европе романтизм возникает после буржуазной революции, в эпоху реакции, как своего рода переоценка результатов революции; в зависимости от отношения различных классов к революции в романтизме сложились различные течения. Представители прогрессивных общественных групп были не удовлетворены результатами буржуазной революции. Ожидаемое «царство разума» и «социальной гармонии» не наступило, и новый буржуазный строй обнаружил свои неизбежные противоречия. Так создалась почва для прогрессивного, революционного направления в романтизме, противопоставившего несбывшуюся мечту о светлом будущем печальной действительности. Наоборот, представители реакционных общественных групп были напуганы результатами буржуазной революции. Ломка «старого порядка» нанесла этим группам сокрушительный удар и грозила окончательным падением. На этой почве сложился реакционный, охранительный романтизм, противопоставивший революционной действительности воспоминание об ушедшем прошлом или мечту об ином мире. Конечно,

эти основные тенденции в конкретном литературном процессе выражались весьма различно, с разной степенью отчетливости и последовательности. И в самой Франции, и в других европейских государствах романтизм проявился в разнообразных и противоречивых формах. Но основные тенденции были именно таковы, и это соответствовало основным линиям классовой борьбы европейского общества данной эпохи. Бурная и противоречивая действительность, обнаружившая непримиримые социальные противоречия складывавшегося общественного строя, придавала идеологии и искусству этой эпохи романтический характер. Для романтизма, как он сложился в до-социалистическом искусстве, характерно расхождение между мечтой и действительностью, между идеалом и реальностью. Ощущение этого свойственно обоим основным направлениям романтизма. Но качественно расхождение идеала и действительности в различных направлениях романтизма различно. В романтизме реакционного типа идеал находится в антагонистическом противоречии с тенденциями развития действительности. Отсюда безнадежность и бесперспективность такого романтизма. В романтизме прогрессивного типа несоответствие идеала и действительности не носит антагонистического характера, так как оно является временным. Идеал прогрессивного романтика в той или иной мере отвечает объективным тенденциям развития действительности, хотя пути разрешения противоречия остаются для романтика в большей или меньшей степени неясными.

Русский романтизм был связан с первым этапом освободительного антифеодального движения в России. Однако общественно-идеологическая борьба, отразившая классовые противоречия эпохи, а также и судьба революционного выступления передовых общественных сил против самодержавно-крепостнического строя не могли не сказаться на данном литературном направлении. Неодинаковое отношение различных социальных слоев к революционному движению, с одной стороны, и существенное различие общественно-политической обстановки до и после 14 декабря, с другой, — обусловили большую сложность и противоречивость русского романтизма. И в России романтическое движение не было единым литературным направлением, не было «единым потоком». Классовые противоречия и классовая борьба эпохи находили

выражение не только в противоречиях и борьбе различных литературных направлений, но и в различных течениях, возникавших внутри одного литературного движения.

В своем возникновении и в процессе своего развития русский романтизм явился национально самостоятельным и своеобразным литературным движением. Это было обусловлено двумя причинами.

В отличие от западноевропейской буржуазии, которая выступила против «старого порядка» во главе всего «третьего сословия», русская буржуазия, как уже было сказано, никогда не была революционным классом и не стала гегемоном освободительного движения. На первом его этапе, с которым связано возникновение русского романтизма, идеологами и деятелями революции явились передовые дворяне — декабристы и Герцен. Не стала русская буржуазия и социальной базой освободительного антифеодального движения. Этой базой на первом, как и на втором, этапе явилось крестьянство. Дворянские революционеры были «страшно далеки» от народа. Но в своих освободительных идеях они в конечном счете отражали чаяния народа и действовали в его интересах. Глубокая мысль была высказана Пушкиным в 1822 году, в период активной деятельности тайных обществ: «...политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян»¹. В этом признании крестьянского вопроса основной для того времени общественно-политической проблемой Пушкин сближался с Пестелем, Н. Тургеневым и другими декабристами. Отсюда — общественная направленность русского романтизма, его социальная окраска, выраженная более ярко и последовательно, чем в романтизме западноевропейском, где были сильны тенденции буржуазного индивидуализма.

Другое обстоятельство, определившее своеобразие русского романтизма, заключалось в его хронологическом соотношении с революционным антифеодальным восстанием. Если в Западной Европе романтизм возникает после буржуазной революции, в эпоху реакции, то в России романтическое движение зарождается до того, как произошло вооруженное восстание первых рус-

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, изд. АН СССР, стр. 15.

ских революционеров против феодально-крепостнической системы, в эпоху, когда революционное движение шло на подъем. Поэтому в русском романтизме, как он сложился до 1825 года, преобладает активное, общественное, революционное направление, в отличие от западноевропейского романтизма, где столь широкое распространение получили культ одинокого бунтаря, поэзия «мировой скорби», с одной стороны, и реакционные тенденции — с другой. Разгром революционного движения, полицейский террор после 1825 года создают в России почву для усиления пессимистических и индивидуалистических настроений, для роста реакционного романтизма. В тех или иных оттенках он представлен в творчестве таких писателей, как Кукольник, Загоскин, Бенедиктов. Нашел он отражение и в романтической поэме.

Однако романтизм тридцатых годов не сводится к творчеству только реакционных романтиков. Действие реакции вызывало противодействие революционных сил. В. И. Ленин писал об этой эпохе: «Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли *разбудить* народ»¹. Так создавалась почва для революционного романтизма в реакционную эпоху. «Лучшие люди из дворян» хранили верность заветам дворянских революционеров, тем более что многие из них принадлежали к поколению этих революционеров. Не понимая того что реакционные эпохи могут подспудно таить революционные силы, некоторые исследователи односторонне подчеркивают реакционные тенденции последекабрьского романтизма. Но нельзя забывать, что творчество поэтов-декабристов продолжается и после 1825 года. Еще менее можно забывать Лермонтова, который в своих произведениях продолжал и развивал линию революционного романтизма. В литературе о Лермонтове обычно не придается должного значения тому факту, что его наиболее зрелые и совершенные романтические поэмы — «Демон» и Мцыри» — были творчески завершены поэтом на грани тридцатых и сороковых годов. Каково бы ни было соотношение романтизма и реализма в творчестве Лермонтова, несомненно, что в тридцатые годы он был крупнейшим представителем революционного романтизма, противо-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 19, стр. 294—295.

стоявшего реакционно-романтическому направлению. Вне революционного романтизма тридцатых годов нельзя понять и таких значительнейших для эпохи явлений как первые выступления Герцена, ранние стихи и поэмы Огарева, как трагедия Белинского «Дмитрий Калинин». Дворянская революционность, породившая боевой, гражданский, героический романтизм в период нарастания революционного движения, сохранила прогрессивную направленность и в тот период, когда выступило поколение, «разбуженное» выстрелами на Сенатской площади, хотя теперь эта революционность в той или иной мере видоизменяется под воздействием новой общественно-исторической обстановки. А в деятельности Белинского мы видим зарождение уже иной — демократической — революционности. Революционный романтизм в тридцатые годы явился выражением протеста против реакционного режима и призывом к освободительной борьбе.

Таким образом, в эпоху, наступившую после 14 декабря 1825 года сохранялась почва для романтизма, связанного с дворянским этапом освободительного движения. Вспомним датировку периодов революционного движения, данную В. И. Лениным: «...период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год»¹. Тем самым сохранялась почва и для романтической поэмы, в частности, для революционно-романтических поэм Лермонтова. Но борьба прогрессивно-освободительных сил с силами реакционно-охранительными, проводя резкую грань между двумя направлениями романтизма, обусловила и наличие глубокого водораздела, который отделил эпическую поэзию прогрессивного романтизма от многочисленных поэм, вышедших из реакционно-романтического лагеря.

2

Задача изучения русской романтической поэмы на основе «массовой продукции» данного жанра была поставлена в свое время В. М. Жирмунским в книге «Байрон и Пушкин»². Фактические данные, собранные здесь, сохраняют и теперь свое значение. Но историко-литера-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 20, стр. 223.

² В. Ж и р м у н с к и й. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы, Л., 1924.

турная картина, парисованная В. М. Жирмунским, не соответствует действительным перспективам и соотношениям в области русской романтической поэмы. Виной этому оказались ложные методологические позиции формализма и компаративизма, которые тогда занимал исследователь, позднее сам вступивший на путь их критики¹ и пересмотра². Считая, что «байронизм» является предметом литературоведения только как художественная, а не как идеологическая система, В. М. Жирмунский тщательно проследил в поэмах Байрона, Пушкина и их последователей повторяющиеся сюжеты и мотивы, картины и положения, композиционные и повествовательные приемы. Сюжетный принцип исследователь положил и в основание группировки поэм, разбив их на группы «пленников», «разбойников», «гаремных трагедий», и «семейных драм». Но отрешившись от идейного содержания и социального значения романтического искусства, исследователь лишил себя возможности за внешним сходством обнаружить глубокие внутренние различия в области привлеченного им материала. В. М. Жирмунский оставил без внимания то обстоятельство, что образы «пленников» и «разбойников» имеют до противоположности различный смысл в зависимости от того, кто их рисует: поэт школы Пушкина — Рылеева или поэт школы Жуковского — Козлова. Исследователь не заметил, что сходные сюжеты, мотивы, ситуации получают совершенно различную идейно-социальную окраску в поэмах прогрессивного и реакционного романтизма. Правда, сам материал вынуждал В. М. Жирмунского проводить некоторые разграничения. Так, он выделяет поэмы Рылеева и Бестужева-Марлинского, «до некоторой степени самостоятельные» в своей «национально-политической риторике, совершенно вытесняющей традиционные романтические мотивы» (Рылеев) или «в более пристальном, чем обычно, внимании к живописной «народности» при разработке исторической темы» (Бестужев); обособляет «Чернеца» Козлова, сочетавшего «байронизм с религиозной мечтательностью школы Жуковского» и оказавшего «огромное влияние на

¹ В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, стр. 13.

² В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», АН СССР, 3, М.-Л., 1937.

современников независимо от Пушкина и рядом с ним»; отмечает своеобразие поэм Баратынского, создающего «новый жанр реалистической и современной стихотворной повести». Но все это — только в пределах общих особенностей «байронического» жанра¹. Для В. М. Жирмунского русская романтическая поэма остается «единым» жанром.

Те исследователи, которые не отказывались от рассмотрения идейного мира романтического искусства, не могли не заметить более глубоких различий в области русской романтической поэмы. Так, в появившихся после книги В. М. Жирмунского работах о Рылееве было подчеркнуто своеобразие типа поэмы, созданной поэтом-декабристом, правильно были указаны некоторые особенности поэм Рылеева (гражданские мотивы, отсутствие новеллистического сюжета, уклон в эпос), позволившие говорить об особом месте «Войнаровского» в русской романтической поэме или особом типе романтической поэмы у Рылеева. Однако сила сделанных выводов резко ослаблялась трактовкой рылеевских поэм как типично «байронических» и пониманием русского романтизма как единого направления.

Более решительно в пределах русского романтизма исследователи обособляли Баратынского и Козлова: первого — в художественном методе его поэм, второго — в идейной направленности его творчества.

Тем не менее и при указанных оговорках русская романтическая поэма обычно рассматривается как единый литературный жанр, и мы не знаем достаточно последовательных попыток пересмотреть относящийся сюда материал под углом зрения идейно-социальной сложности и противоречивости русского романтизма. Между тем классовые противоречия и классовая борьба, определившие идеологическую жизнь во время подготовки и разгрома декабристского восстания, нашли отражение и в таком частном явлении искусства, как романтическая поэма.

В соответствии с общим характером раннего русского романтизма в романтических поэмах, появившихся вслед за южными поэмами Пушкина, еще не намечается заметной дифференциации. Даже «Чернец» Козлова, вышедший в 1825 году и таивший в себе истоки той реакцион-

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Байрон и Пушкин, стр. 206—207.

ной линии в романтической поэме, которая развивается позднее, воспринимался на первых порах в своеобразном пафосе протеста против нарушения прав человека на личное счастье. Отчетливо разделяется романтическая поэма на два русла к концу двадцатых годов, когда происходит решительное разграничение прогрессивного и реакционного романтизма. Водораздел в основном массиве романтической поэмы прослеживается без особых затруднений. По одну сторону оказываются такие крупнейшие явления, как южные поэмы Пушкина, поэмы декабристов, романтические поэмы Лермонтова. При всем своеобразии пушкинского, декабристского и лермонтовского типа романтической поэмы все это различные проявления революционного романтизма. Отзвуки его мы находим и в массовой романтической поэме. И значения этого в эпоху реакции не следует преуменьшать. По другую сторону водораздела остаются поэмы Козлова, Подолинского и многочисленных поэтов третьего ранга, которые частично культивируют традиции Козлова и Жуковского, частично пытаются подражать пушкинским образцам, но, не умея, а то и не желая понять прогрессивное содержание его южных поэм, безидейно пересказывают их сюжеты и мотивы. Подобная аполитичность приобретала политический характер и приводила значительное большинство поставщиков массовой романтической поэмы в лагерь реакционного романтизма тридцатых-сороковых годов.

Различные направления русского романтизма ставят в романтической поэме разные проблемы и развивают противоположные идеи, выдвигают каждого своего героя и разрабатывают свои сюжеты, различно решают вопросы композиции и стиля поэмы. Идеино-социальная дифференцированность русской романтической поэмы окрашивает все элементы жанра.

В дальнейшем обзоре основных линий русской романтической поэмы отсутствует Баратынский, что может показаться спорным. Несомненно, что поэмы Баратынского связаны и с южными поэмами Пушкина и с жанром романтической поэмы вообще. Но Баратынский намечает и принципиально отстаивает своеобразный путь эпической поэзии — к реалистической повести в стихах. Известно предисловие Баратынского к «Эде», в котором поэт формулирует свою поэтику, отмечает черты художественного

своеобразия своей первой поэмы. Автор признает «ход» произведения слишком «обыкновенным», то есть более близким к обыденной жизни, чем это было в романтической поэме, и находит в нем много «мелочных подробностей» при недостатке «поэзии». Баратынский разграничивает в поэзии «две противоположные дороги», различающиеся предметом изображения: «очень необыкновенное» или «совершенно простое». Баратынский избирает второй путь, связывая это направление своего творчества с воздействием реальной действительности на сознание поэта: «... долгие годы, проведенные сочинителем в Финляндии, и природа финляндская и нравы ее жителей глубоко запечатлелись в его воображении». О разрыве Баратынского с романтической манерой свидетельствует и его указание, что он «не принял лирического тона в своей повести». Отграничивая свое произведение от пушкинского типа романтической поэмы, Баратынский пишет, что автору «следовать за Пушкиным... показалось труднее и отважнее, нежели идти новою собственною дорогою»¹. Можно ставить вопрос о том, насколько далеко Баратынский пошел по этому пути. Можно даже признать, что он остановился где-то на полпути, не порвав окончательно с романтизмом и не став последовательным реалистом, чем снижается художественная ценность его поэм по сравнению с его лирикой. Отсюда — и разноречивые суждения критики, которая с трудом осознавала новизну поэм Баратынского. Однако взятое поэтом направление придало его стихотворным повестям принципиальное отличие от жанра романтической поэмы. Место Баратынского — в истории русской стихотворной повести, что подтверждается и влиянием его опытов на повесть в стихах, которая развивается у нас параллельно и в связи с романтической поэмой: «Нина» Косяровского (1826), отчасти «Борский» Подолинского (1829), «Эмилия» А. Суходольского (1832), «Повести в стихах» Е. Шаховой (1842) и др.

¹ Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. II, «Советский писатель», 1936, стр. 144. Ср. письмо Баратынского к Козлову о том же. «Русский архив», 1886, I, стр. 187.

ПУШКИНСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭМА

1

В своей романтической эпопее «Руслан и Людмила» Пушкин со смелостью и задором молодого гения сочетал традиционное и новаторское. Его сказочно-историческая поэма во многом была своего рода откровением в литературе. Однако прямое следование по путям первой поэмы Пушкина не отвечало задачам, вставшим перед русской литературой в период роста революционного движения декабристов. Жизнь требовала обращения от сказочной фантастики к реальной действительности. Запросы современности побуждали по-иному ставить и разрабатывать историческую тематику. Автор «Руслана и Людмилы» первым ответил в своем художественном творчестве на требования современной ему жизни.

Всего через несколько месяцев после окончания «Руслана и Людмилы» (поэма, за исключением эпилога, была завершена 26 марта 1820 года) Пушкин начинает (в августе того же года) поэму совершенно другого, нового для русской литературы жанра, первую из своих южных поэм — «Кавказский пленник».

Это произведение Пушкина положило начало тому жанру романтической поэмы, который в течение последующих двух-трех десятилетий стал господствующим в русской эпической поэзии. Но сам автор «Кавказского пленника» не торопился продолжать работу в том же жанре. Прошло более двух лет, прежде чем Пушкин вернулся к поэме того же типа: «Кавказский пленник» был закончен весной 1821 года, а «Бахчисарайский фонтан» был начат осенью 1823 года. Эта медлительность тем более знаменательна, что замысел крымской поэмы возник у Пушкина еще в период окончания «Кавказского пленника». Очевидно, неудовлетворенность Пушкина своей первой романтической поэмой (известно, что образ Пленника поэт считал неудачным опытом характера) не располагала его к дальнейшей работе в этом направлении. «Кавказский пленник» не явился, повидимому, для Пушкина решением идейной и жанровой проблемы. В 1821—1822 годах поэт продолжает — на самых разнообразных путях — поиски эпического жанра, оставшие-

ся, однако, незавершенными. Вернувшись в «Бахчисарайском фонтане» к типу первой своей южной поэмы, Пушкин тем самым остановил свой выбор на данном жанре, что подтверждается и ближайшим — самым совершенным — его опытом в этом роде: начатой в январе 1824 года поэмой «Цыганы», замыкающей цикл пушкинских южных поэм. И в творчестве Пушкина и в русской литературе вообще южные поэмы представляют важный этап идейно-художественного развития. Так как в «Кавказском пленнике» новый жанр поэмы нашел уже достаточно отчетливое выражение, мы начнем с характеристики этого жанра, как он осуществился во всех трех законченных романтических поэмах Пушкина.

Новизна южных поэм заключалась прежде всего в их тематике. Классическая эпопея по самому своему заданию была произведением исторического жанра. Она была обращена в прошлое, она воспроизводила в народной памяти события и людей минувшего времени. Романтическая эпопея обратилась к народным преданиям и сказаниям, к материалу устного поэтического творчества народа, но и для нее характерным оставалось обращение к прошлому, иногда еще более отдаленному, чем в классической эпопее. Романтическая поэма Пушкина вырастает на почве современной поэту русской действительности. Создание им нового жанра романтической поэмы было обращением эпической поэзии к современной тематике. Это был не только поворот, но и переворот в области эпической поэзии, значение которого мы попытаемся раскрыть ниже в характеристике жанровых особенностей пушкинской романтической поэмы.

Обращая эпический жанр от истории и легенды к реальной современности, Пушкин в южных поэмах (с точки зрения проблематики сюда нужно включить и неоконченные поэмы «Вадим» и «Братья разбойники») ставит центральную проблему эпохи, глубоко волновавшую поколение дворянских революционеров, — проблему политической свободы.

Смена тематики влечет за собой и смену героя поэмы. Если героем классической эпопеи был монарх и полководец, если романтическая эпопея ввела в эпическую поэзию былинно-сказочного героя народного творчества, то романтическая поэма обращается к «современному человеку» (выражение Пушкина в «Евгении Онегине»), к

социальному характеру, сложившемуся в условиях реальной действительности. В образе Пленника Пушкин, как известно, поставил задачу изобразить «отличительные черты молодежи 19-го века» (письмо к В. П. Горчакову из Кишинева). К решению той же задачи Пушкин возвращается в образе Алеко.

Понимание тесной связи южных поэм гениального поэта с русской исторической действительностью позволило советскому литературоведению навсегда порвать с трактовкой пушкинского романтического героя как разновидности байронического героя, как отражения характера, нарисованного Байроном в его «восточных» поэмах. Для нашего пушкиноведения бесспорно, что в образах Пленника и Алеко нашел романтическое отражение характер «героя времени». Однако в определении социального значения пушкинского романтического героя и в работах последнего времени нет еще полной ясности.

Столкновение героя южных поэм с обществом иногда рассматривают как романтическое отражение подлинного исторического конфликта между передовой, революционно настроенной молодежью преддекабрьской эпохи и общественным строем крепостнической России¹.

В этом положении есть значительная доля истины. Герой «Кавказского пленника», переживший какие-то общественно-моральные потрясения и разочарования, становится протестантом против современного ему общественно-политического уклада и поклонником свободы, единственного идеала, уцелевшего под огнем его беспощадной критики, не тронутого его разочарованием. Еще сильнее, чем в первой южной поэме, отрицание общества, построенного на началах низменной корысти и всяческого рабства (где люди «просят денег да цепей»), выражено в «Цыганах». Решительнее здесь и разрыв героя со своей средой, с отвергнутым общественным укладом. Последняя, самая зрелая в идейно-художественном отношении южная поэма Пушкина дает наиболее законченную обрисовку пушкинского романтического героя. Указанные выше его черты, несомненно, сближают пушкинского героя с «передовой, революционно-настроенной дворянской моло-

¹ См., например, В. М. Ж и р м у н с к и й. Пушкин и западные литературы. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», АН СССР, 3, 1947, стр. 74.

дежью преддекабрьской эпохи», но только сближают, а не объединяют.

Пушкин сам разъяснил, какое общественно-психологическое явление он стремился отразить в образе Пленника. В упоминавшемся уже письме к В. П. Горчакову Пушкин писал о своем герое: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века». Социально-психологические понятия, которыми здесь пользуется Пушкин («равнодушие к жизни и к ее наслаждениям», «преждевременная старость души»), далеко не совпадают с умонастроением передовой революционной дворянской молодежи, активно и самоотверженно выступившей на борьбу против самодержавия и крепостничества. Герой южных поэм Пушкина отнюдь не является прямым отражением характера декабриста, дворянского революционера, как социально-исторического явления. В своем «мятеже» он остается одиночкой, бунтарем-индивидуалистом и не ищет путей к общественной борьбе с осуждаемым жизненным укладом. Отражая некоторые стороны общественно-освободительного движения на ранней стадии его развития, герой южных поэм находится не в центре движения, а где-то на его периферии. Да и самое свободолюбие его еще достаточно абстрактно и романтично. «Веселый призрак свободы» увлекает Пленника «в край далекий». Алеко «хочет быть... цыганом». Ни отчетливого общественно-политического идеала, ни понимания путей к достижению идеала свободы у героя нет.

Реалистическая трактовка того же социального типа дана Пушкиным в образе Евгения Онегина, что засвидетельствовано и самим поэтом, назвавшем Пленника первым очерком характера, с которым он, автор, «насилу сладил». Разочарование, скука, хандра этого молодого человека двадцатых годов XIX века есть по существу та же «преждевременная старость души», которую переживают и романтические герои Пушкина. Онегин, подобно Пленнику и Алеко, связан с общественным движением своей эпохи, но, как и они, отражает его косвенно (замена барщины оброком, чтение Адама Смита, увлечение Байроном и т. д.).

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора, —

подтачивает силы пушкинских свободолюбцев и в их реалистическом и в их романтическом воплощении. «Причина» же недуга ясна: он был порожден реакцией, на которую натолкнулось освободительное движение в преддекабрьское десятилетие, в обстановке общеевропейской феодальной реакции, в атмосфере «Священного союза». Заболевание «хандрой» свидетельствует о том, что молодой человек не мирился с реакцией, однако он не нашел в себе сил начать с ней непримиримую борьбу.

Герой южных поэм Пушкина, как это характерно для романтического героя, был субъективно близок автору. Лирическое сближение автора и героя в романтических поэмах Пушкина было возможно потому, что поэту, как об этом свидетельствует хотя бы его лирика, не были чужды настроения романтического индивидуализма. Романтическое утверждение личности в противовес обществу в русских условиях было в конечном счете идеологическим выражением той социально-исторической ограниченности дворянского поколения русских революционеров, которую В. И. Ленин определил известными словами: «страшно далеки они от народа». Отсутствие твердой опоры в массах создавало почву для индивидуалистических настроений в русском прогрессивном романтизме.

И все же в своем политически широком и активном мировоззрении сам Пушкин стоял значительно выше своего романтического героя. Следуя поэтике романтизма, Пушкин признавал близость своего героя к авторскому «я». Но, говоря об этом, Пушкин отмечал как раз не сходство автора и героя, а их различие: «Я не гожусь в герои романтического произведения», — заявлял Пушкин. Позднейшие его слова: «...всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной» — есть развитие этого более раннего свидетельства о несовпадении духовного мира героя и автора. Близость Пушкина к разочарованному герою никогда не переходила в их тождество. К 1823 году относятся наброски Пушкина, в которых поэт подчеркивает свое отличие от романтического героя поэмы «Кавказский пленник»:

Мой пленник вовсе не любезен;
Он хладен, [скучен], бесполезен —

Все так, — но пленник мой — не я.
[Напрасно] <он свободу> ¹ славил,
Дидло плясать его заставил ²,
Мой пл<енник> следст<венно> не я.

Автору южных поэм ближе были сильные, позитивные, социальные тенденции изображаемого характера: критика несправедливого общественного уклада, понимание ничтожности, извращенности бытовых и нравственных устоев дворянской среды, разрыв героя с враждебным ему обществом, порыв к свободе, утверждение иных, не стесняющих свободу личности общественных отношений, тяга к неиспорченной социальной среде. Но свободолюбец, склонивший голову под ударами реакции, вызывает у Пушкина критическое отношение. Сочувствуя ему в отрицании несправедливого общественного строя и в стремлении к свободе, Пушкин понимает недостаточность, ошибочность и, в конце концов, гибельность того пути, на который стал его герой. Попытка спастись бегством от общественной несправедливости, разрыв с обществом, индивидуалистическое бунтарство не ведут к устранению социальных противоречий, не разрешают общественно-политической проблемы. Пушкин показывает, что байроновское противопоставление личности обществу, не давая правильного решения социального вопроса, не обеспечивает и подлинной свободы личности. Возможность преодоления романтического индивидуализма в поэзии дворянских революционеров, в частности, в романтических поэмах Пушкина была обусловлена тем, что декабристы в своих основных требованиях отражали интересы закрепощенного народа, почему их дело и «не пропало». Романтические поэмы Пушкина явились в русской литературе одним из наиболее ярких выражений общественно-политических стремлений первого поколения русских революционеров.

Особенно глубоко поставлена проблема личности и общества в «Цыганах». Здесь герой-индивидуалист подвергается суду со стороны коллектива, личность оценивается в свете общественных норм и законов. Народное сознание, выразителем которого является старый цыган,

¹ Так можно предположительно восполнить пропуск, сделанный Пушкиным в рукописи.

² Имеется в виду поставленный Дидло балет на сюжет «Кавказского пленника».

должно быть определяющим началом для поведения и отдельной личности. Но усматривая высшую правду в народном сознании, Пушкин отнюдь не идеализирует патриархально-первобытных отношений. Он показывает иллюзорность руссоистской мечты о разрешении социальных противоречий цивилизованного общества путем возвращения к первобытному, не затронутому просвещением и культурой общественному укладу, к «природе».

Не столь отчетлива связь с политическими настроениями Пушкина его крымской поэмы — «Бахчисарайского фонтана». Здесь нет героя, которого можно было бы поставить в один ряд с Пленником и Алеко. Тоска Гирея — явление иной общественно-психологической природы, и только ложная концепция пушкинского «байронизма» позволяла объединять под общим именем «байронического» героя и Пленника, и Гирея, и Алеко, а заодно и Вадима и братьев-разбойников. «Бахчисарайский фонтан» сильнее, чем другие романтические поэмы Пушкина, связан с «восточной» тематикой, вызвавшей большой интерес у романтиков. «Восточный стиль» в прогрессивном русском романтизме становился выражением освободительных, тираноборческих настроений. В том же плане трактуется «восточная тема» и в «Бахчисарайском фонтане».

Характеризуя идейно-политическое содержание южных поэм Пушкина, мы не должны забывать о его южной лирике. А она включает не только такие романтические элегии, как «Погасло дневное светило», но и цикл политических стихотворений типа «Кинжал», «В. Л. Давыдову», «Кто, волны, вас остановил», бичующих реакцию и призывающих к революционному действию. Романтические поэмы Пушкина не могли не отразить роста революционных настроений поэта в период его ссылки на юг. Ссылный поэт, ощущая гнет наступившей реакции не только в общественной, но и в личной жизни, попадает в орбиту воздействия декабристов-южан, этого передового отряда в русском революционном движении того времени. Большое значение для формирования политической мысли Пушкина имели события за рубежом: подъем, а затем спад революционного и национально-освободительного движения в Испании, Италии, Греции. В южных поэмах Пушкин оценивает общественное значение мятежника-индивидуалиста с революционных позиций.

Признание теснейшей связи пушкинских южных поэм с русской действительностью, с освободительным движением дворянских революционеров позволило советскому пушкиноведению правильно решить вопрос о так называемом «байронизме» Пушкина.

Было бы нарушением исторической правды отрицать значение идеологии и искусства Байрона для Пушкина и, в частности, для его романтических поэм. Свидетельство самого Пушкина о пережитом им увлечении вольнолюбивой и мятежной поэзией Байрона достаточно красноречиво и убедительно. Используя и развивая лучшие достижения мировой литературы, Пушкин не обошел и революционного романтизма Байрона, не оставил без внимания того нового, что внес в литературу создатель «байронической» поэмы.

Но принятое в буржуазном литературоведении наименование южных поэм Пушкина байроническим является глубоко ошибочным. Еще Белинский в своих статьях о Пушкине дал верное решение вопроса о соотношении творчества великого русского поэта с поэзией крупнейшего представителя английского романтизма. Белинский признал Байрона и Пушкина поэтами, не имеющими «ничего общего в направлении и духе таланта»¹, поэтами, противоположными «по пафосу своей поэзии»². Белинский правильно охарактеризовал романтический индивидуализм Байрона: «Это личность человеческая, возмущившаяся против общего, и, в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя»³. По справедливому суждению Белинского, Пушкин понял слабость героя-индивидуалиста и в своих «Цыганах» изрек над ним свой суд⁴. Все последующие изыскания компаративистов пошли по ложному пути, и только в наше время советское литературоведение, опираясь на традиции Белинского, правильно ставит вопрос о самостоятельности Пушкина по отношению к Байрону, о своеобразии его романтических поэм⁵. Исходя из русской действительности и опираясь на передовые традиции русской литературы, Пушкин создал свой тип романтической поэмы, носящий ярко выражен-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 304.

² Там же, стр. 338.

³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 424.

⁴ См. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 451:

⁵ См. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 326—327.

ные черты национального своеобразия. Пользуясь термином Белинского, мы имеем основания называть романтическую поэму этого типа пушкинскою¹.

2

Итак, создание Пушкиным нового в русской литературе жанра романтической поэмы было поворотом эпической поэзии в сторону современной действительности. В этом была новизна формирующегося жанра. Поэма вступала на путь сближения с романом или новеллой, принимая в той или иной мере романический или новеллистический характер. Нельзя отказать в меткости наблюдению, высказанному одним из русских критиков, Олиным, по поводу «Бахчисарайского фонтана»: «...поэзию романтическую можно было бы иначе назвать романтической, потому что все обстоятельства, все положения, приличествующие роману, приличны также и поэме романтической»². Мы уже отмечали смену героев в романтической поэме по сравнению с классической и романтической эпопеями. Пушкинская романтическая поэма в центре своего внимания ставит «героя времени», социальный тип своей эпохи, представителя определенной группы прогрессивной дворянской молодежи начала двадцатых годов. В этом обращении поэмы к современному герою и состояло, прежде всего, ее сближение с романом. В других своих разновидностях русская романтическая поэма, как мы увидим дальше, выдвинула и других героев, на что каждый раз были свои причины.

Новеллистический, или романический, характер поэмы у Пушкина выражен сильнее, чем у Байрона. Последний, как заметил Пушкин, разделил свой характер между своими героями. Экзотические персонажи «восточных» поэм не несут функции типического отражения близкой Байрону социальной среды. Иное мы видим у Пушкина. Современная ему критика признавала, что за романтическими красками, которыми нарисованы герои «Кавказского пленника» и «Цыган», выступают отчетливые контуры характера современного молодого человека. Алеко — это «прототип поколения нашего, — писал кри-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 260.

² «Русский инвалид», 1825, № 52.

тик «Московского телеграфа», — не лицо условное и неприменное в новейшей поэзии... но лицо, перенесенное из общества в новейшую поэзию»¹. Общественную типичность пушкинского романтического героя глубоко раскрыл Белинский. Он верно подметил, что Пушкин не только описывает характер, но и прослеживает его развитие.

Выбор героя определяет и характер сюжета в южных поэмах Пушкина. В отличие от национально-исторических сюжетов классической эпопеи и сказочно-богатырских или легендарно-исторических сюжетов эпопеи романтической, пушкинская поэма берет в качестве сюжета основное событие жизни героя времени. Это — факт его частной жизни, но он приобретает общественный смысл, поскольку сам герой и его судьба отражают определенное социальное явление.

Новеллистический характер нового жанра поэмы явился выражением свойственного романтизму интереса к проблеме личности, художественным утверждением ее прав в борьбе с устоями и оковами феодального общественного строя.

Однако трансформация, переживаемая в период романтизма поэмой, не уstraняет основных признаков, свойственных данному литературному виду. Пушкинская романтическая поэма остается поэмой, что необходимо подчеркнуть для отграничения ее от близких к ней литературных жанров.

Романтическую поэму, сколь бы далеко она ни шла в сближении с романом и новеллой, следует отличать от стихотворной новеллы или, что то же самое, повести (при большом объеме — романа) в стихах. Стихотворная новелла — один из стариннейших жанров литературы, представленный огромным количеством образцов от стихотворных фацетий средневековой литературы до сказок и новелл в стихах во французской и других литературах XVII — XVIII веков, от «Кентерберийских рассказов» Чосера до «Беппо» Байрона, от русских стихотворных фацетий XVII века до «Модной жены» Дмитриева и «Тамбовской казначейши» Лермонтова. Эти наудачу названные примеры свидетельствуют о значительной пестроте данного жанра, что объясняется различием нацио-

¹ «Московский телеграф», 1827, т. XV, № 10, стр. 116.

нально-исторических и социально-идеологических условий его бытования. Но при всех своих модификациях стихотворная новелла отличается от поэмы отсутствием героического элемента, в той или иной мере обязательного для поэмы. Автор стихотворной новеллы не воспевает, а рассказывает. Если в поэме герой и его жизнь в какой-то степени поднимаются над повседневной действительностью, то в стихотворной новелле перед нами — сама эта повседневная действительность. Если в поэме с различной степенью подъема звучит патетический, приподнятый тон, то в стихотворной новелле какие-нибудь следы патетики отсутствуют и, как правило, простота, обыденность рассказа сочетается с шуткой. Конечно, новеллистическая поэма романтиков в известной мере была подготовлена предшествующим развитием стихотворной новеллы и некоторыми своими особенностями сближалась с этим жанром. Однако романтическая поэма, как своеобразный литературный жанр, сохранила основной признак поэмы — героизацию. Герой романтической поэмы в той или иной мере отмечен печатью необычности, исключительности, выделяющей его из толпы, что, однако, не мешает ему сохранять общественную типичность. Необычна, исключительна и судьба героя, являющаяся источником сюжета романтической поэмы и придающая этому сюжету специфический характер, что опять-таки не лишает его социальной типичности. Частная жизнь, показанная в романтической поэме, выходит из рамок бытовой повседневности. Все это придает романтическому герою некоторый ореол, дающий поэту «воспевать» этого героя, хотя и по-иному, чем это было у эпических поэтов эпохи классицизма.

Героическое начало поэмы как литературного вида особенно последовательно сохраняется в эпической поэзии декабристов. Новеллистическое начало в их поэмах выражено гораздо слабее, чем у Пушкина. Героикой ярко окрашены и поэмы крупнейшего представителя русского революционного романтизма — Лермонтова. Критическое отношение автора к герою в южных поэмах Пушкина осложняет и снижает здесь героическое начало. Однако в той мере, в какой этого требовали «законы жанра», оно присутствует и в пушкинских поэмах. Поэтизация бунтарской и свободолюбивой личности составляет пафос южных поэм, делает их поэмами. Обращаясь от них к «Евге-

нию Онегину», мы отчетливо ощущаем переход к другому жанру: от поэмы к роману в стихах.

Наряду с новеллистическим характером, новой и столь же существенной особенностью романтической поэмы является ее лиризм, дающий известные основания для применяемого нередко к этому жанру термина *лирическая поэма*.

Мы видели, что вопреки довольно распространенному мнению о полном «объективизме» классической эпопеи, последняя в действительности вовсе не изгоняла лирического элемента. Эпический поэт не только применял различные приемы автора-повествователя, но нередко выступал со своим мнением, со своей оценкой изображаемого. Большие и малые лирические вставки («вступления» — по терминологии Ломоносова) преимущественно сентенциозного характера то и дело разрывают повествовательную ткань классической эпопеи. Еще более значительна и свободна роль автора в романтической эпопее. Здесь он иногда переходит к лирическим отступлениям в прямом смысле слова, рассказывая о самом себе, а с другой стороны — вводит рассуждения об избранном им эпическом жанре.

Лиризм романтической поэмы носит иной характер. Он идет, так сказать, вглубь произведения и выражается прежде всего в лирическом сближении или даже отождествлении автора с героем. Романтическая поэма в той или иной мере становится лирической исповедью автора. Такое вторжение лирики в эпос было проявлением своеобразного субъективизма, характеризующего мировоззрение и художественный метод романтизма и связанного с отмеченным уже утверждением личности и ее прав идеологами романтического движения.

Но если новеллистический характер романтической поэмы не лишает ее права называться поэмой, то и лиризм, вносимый романтиками в этот жанр, не разрывает его связей с эпическим родом. Термин «лирическая поэма» к романтической поэме надо применять ограничительно. В отличие от лирической поэмы в собственном смысле слова, романтическая поэма остается в основе эпическим произведением. Белинский писал: «Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, — хотя

они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться лирическими поэмами, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая»¹. При самой глубокой степени лирического отождествления автора романтической поэмы со своим героем и при самом тесном сплетении их судеб объективность персонажа и сюжета не устраняется. Романтическая поэма раскрывает объективно данный характер и рассказывает об объективно сложившейся жизненной судьбе. Это сохраняет романтическую поэму в границах эпического рода, хотя значительность в ней лирического начала оправдывает обычные наименования этого жанра как лирико-эпической или даже лирической поэмы.

С особенной ясностью эпическая основа выступает в южных поэмах Пушкина, и в этом отношении отличающихся от «восточных» поэм Байрона, идущего предельно далеко по пути отождествления со своим героем. Охарактеризованная выше критическая позиция, занятая в южных поэмах автором в отношении к обрисованному характеру и обусловившая значительное расхождение здесь образов лирического и эпического героев, способствовала усилению в поэмах Пушкина эпических тенденций: герой поэмы переставал быть двойником автора и становился объективным характером, имеющим свою жизненную судьбу.

Знаменательным проявлением эпических тенденций южных поэм явился, как это было уже отмечено в литературе, эпилог «Кавказского пленника». По справедливому суждению исследователя, этот эпилог выводит нас из мира южных поэм Пушкина с их героями-индивидуалистами «на широкие пути государственного мышления, на пути истории, которые в дальнейшем приведут поэта к «Полтаве» и к «Медному всаднику»².

Вторжение в эпос лирической стихии определило композицию романтической поэмы.

Принцип классической композиции, как это мы видели, например, в «Россияде» Хераскова, заключался в следующем: поэт, следуя ходу сюжетных событий, расска-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 42.

² Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 269.

зывает о том, что нужно для их понимания, и там где это всего уместнее. В построении поэмы явно проявлялось рационально-архитектоническое начало. «Русская эпопея», в которой дали себя знать романтические тенденции смешения различных жанровых начал, допускала значительную свободу в композиции произведения. Сплетения и разрывы сюжетных линий, отступления и эпизоды, недомолвки и неожиданности в ходе повествования — все эти композиционные приемы получили права гражданства в романтической эпопее. Мы помним, как изменилась композиция херасковской «Бахарияны» по сравнению с «Россиядой».

При переходе от романтической эпопеи к романтической поэме мы встречаемся с еще более резким изменением принципов композиции. В своей крайней форме они, как известно, нашли выражение в «восточных» поэмах Байрона, особенно в первых по времени создания. Композиция байронической поэмы подчинена лирически-экспрессивному началу, которое становится основой внутреннего единства произведения и деформирует включаемый в него материал, приводя к характерной для данного жанра композиционной «разорванности». Не объективная логика изображаемого, а эмоционально-лирический тон изображения определяют композицию байронической поэмы. Новые принципы экспрессивной композиции явились своеобразным выражением культа личности, характеризующего поэзию Байрона и других западноевропейских романтиков.

Пушкин, обратившийся после своей сказочно-исторической поэмы к новому эпическому жанру в «Кавказском пленнике», не отбросил композиционных новшеств байронической поэмы. Но здесь, как и во всем другом, Пушкин не стал подражателем Байрона. В южных поэмах, особенно в «Цыганах», Пушкин вырабатывает свою — пушкинскую — манеру романтической композиции¹. Идейное различие поэзии Пушкина и Байрона не могло не проявиться в композиционном своеобразии пушкинской поэмы по сравнению с поэмой байронической. Критическое отношение Пушкина к байроновскому культу личности как «безнадежному эгоизму» явилось

¹ Пересмотр вопроса о композиции южных поэм дан в книге Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина», стр. 268, 344.

основой преодоления крайностей субъективно-экспрессивной композиции в южных поэмах. Однако при всем том композиция пушкинских южных поэм остается романтической. Ей свойственны те признаки, которые явились отрицанием композиционных норм классицизма, которые отвечали требованиям новой эстетики и тем самым имели положительное значение для дальнейшего развития эпической поэзии. Композиция как один из важных показателей жанра и в южных поэмах не могла не соответствовать общей жанровой природе романтической поэмы. Такие признаки романтической композиции, как выделение основных сюжетных моментов в драматизированные отрывки, композиционная инверсия, хотя бы в форме задержанной экспозиции, нарочитая завуалированность прошлого героя и его дальнейшей судьбы, равно как и проявляющееся в этих композиционных особенностях присутствие лирического автора, объединяющего весь материал произведения в едином, хотя и вовсе не однолинейном, эмоциональном потоке, — все это есть в романтических поэмах Пушкина. Но подборник «истинного романтизма» и здесь сумел, с одной стороны, проявить великое чувство меры, а с другой — уже в романтических поэмах стать на путь развития эпических и реалистических начал композиции. Этот путь привел Пушкина к «Полтаве», композиция которой основывается уже на иных, чем южные поэмы, принципах. Романтическая природа композиции южных поэм отчетливо выступает и при их сопоставлении с реалистическим романом в стихах. Композиция «Евгения Онегина», над первыми главами которого Пушкин работал одновременно с последними южными поэмами, есть явление совершенно иного порядка по сравнению с композицией романтической поэмы.

Давно признано, что в композиции пушкинских южных поэм большое значение принадлежит описаниям местной природы и местного быта. Это признал прежде всего сам автор, считавший описания лучшими частями своих поэм. Высоко оценивала пейзажные и бытовые картины в южных поэмах современная Пушкину критика. Такую же оценку мы находим и у Белинского.

Описательные компоненты не были новостью для эпической поэзии. На своих грандиозных полотнах эпические поэты-классицисты любили давать широкие описания.

Описательный характер в сущности носили и постоянные в эпopeях батальные сцены. Задолго до появления романтической поэмы сложился самостоятельный жанр описательной поэмы, известный и русской литературе. Не были чужды описательные компоненты и «русской эпопее».

Поэтика романтизма, с ее принципом «местного колорита» как одним из выражений идеи «народности» литературы, толкала поэтов-романтиков к насыщению своих поэм описательным элементом — пейзажным и этнографическим. Но в отличие от «объективной» манеры описания в классической эпопее описательные компоненты романтической поэмы окрашивались яркой эмоциональностью, приобретали экспрессивный характер, подчинялись общему лирическому импульсу повествования. В романтической поэме описания не получали композиционной самостоятельности, а становились одним из средств обнаружения психологии героя или настроений автора.

Пейзажные и этнографические описания в южных поэмах Пушкина не нарушают свойственной ему в этот период романтической манеры¹. Разработка средств красочной, эффектной, эмоционально-насыщенной живописи имела положительное значение для русской литературы, — пока она не переходила в крайность, в «марлинизм». От крайностей Пушкин сумел удержаться и в своей романтической живописи. Больше того, тесная связь романтических поэм Пушкина с современной ему действительностью проявилась и тогда, когда поэт обратился к «экзотическим» предметам: к своеобразной в своей красоте южной природе и к своеобразным нравам народов юга России. «Романтические образы Пушкина, — пишет акад. В. В. Виноградов, — в значительной степени были основаны на жизненных впечатлениях. В пушкинской романтике зрело зерно реализма»².

В отличие от байронической поэмы «этнографизм» южных поэм Пушкина является не романтической экзотикой, не красочным фоном для мрачной фигуры одинокого героя, а выражением просвещенного и гуманного

¹ См. В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 51—62.

² Там же, стр. 61.

отношения передового поэта к другим народам, населяющим родную страну. Этим вызывалась относительная композиционная самостоятельность этнографических картин в южных поэмах, освобожденных от той служебной роли, какую они играли в экспрессивной композиции байронической поэмы. Пушкина, как известно, смущало это обстоятельство, но оно было одним из проявлений творческой самостоятельности русского поэта.

Своеобразно решает Пушкин и проблему повествовательного стиля, которая возникла еще перед авторами первых поэм в русской литературе XVIII века.

Мы видели, с каким трудом давалось решение этой проблемы, как долго тяготела над повествовательной поэзией классицизма стилистическая манера одописи и дидактики. Поэтический стиль сложившийся в русском сентиментализме, с его богато разработанными формами эмоционально-экспрессивного изложения, не благоприятствовал развитию повествовательного слога.

Естественно, что лиризм романтических поэм толкал Пушкина к использованию и разработке средств эмоционально-экспрессивной речи, в частности — различных форм «лирического» синтаксиса. Они, действительно, богато представлены в южных поэмах, особенно в «Кавказском пленнике». По наблюдению акад. В. В. Виноградова, для этого периода творческого развития Пушкина характерно некоторое отставание его повествовательного языка от лирического¹. Однако объективно-эпические тенденции пушкинских романтических поэм побуждали его искать путей к «истинно-повествовательному слогу» (выражение Пушкина, употребленное им в письме к Рылееву от 12 января 1924 года). В том же «Кавказском пленнике», как пишет В. В. Виноградов, «повествовательный стиль решительно вступает на новый путь развития»². Иллюстрировать этот новый путь можно следующим отрывком:

Однажды слышит русский пленный,
В горах раздался клик военный:
«В табун, в табун!» Бегут, шумят;
Уздечки медные гремят,

¹ См. В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 204.

² Там же, стр. 212.

Чернеют бурки, блещут брони,
Кипят оседланные кони,
К набегу весь аул готов,
И дикие питомцы брани
Рекою хлынули с холмов
И скачут по брегам Кубани
Сбирать насильственные дани.

Здесь от субъективно-экспрессивного стиля остался, пожалуй, только эпитет-приложение «дикие питомцы брани», хотя и он содержит в себе не только лирическую оценку предмета, но и его объективный признак. В остальном же перед нами объективно точное обозначение предметов и явлений, не нарушаемое скупыми тропами («кипят... кони», «рекою хлынули»), последовательно выдержанный синтаксический лаконизм предложений, обозначающих ряд действий, в совокупности своей составляющих событие, о котором автор эпически рассказывает, хотя и сохраняя при этом форму настоящего времени глаголов. Подобных отрывков немного в «Кавказском пленнике», но именно в них проявились те тенденции повествовательного слога, которые должны были найти дальнейшее развитие в эпической поэзии Пушкина.

Однако южные поэмы не давали для этого широких возможностей. Драматическое начало в их композиции, выражавшееся в членении рассказа на ряд происходящих перед читателем сцен, способствовало в первую очередь совершенствованию искусства Пушкина-драматурга. В этом отношении особенно большое значение имела драматическая по большинству своих сцен поэма «Цыганы». Внутренний драматизм конфликта определил и внешнюю форму произведения. Правда, умение построить острую, действенную драматическую сцену, дать выразительно-лаконический диалог, как в тех же «Цыганах», косвенно помогало выработке и повествовательного лаконизма, повествовательного «драматизма» — действительности. Это находило выражение в тех сравнительно немногочисленных повествовательных кусках текста, которыми Пушкин связывал драматизированные сцены своих поэм. Но в целом проблема повествовательного слога в южных поэмах не была еще разрешена и оставалась актуальной как для Пушкина, так и для других эпических поэтов той же эпохи.

Теперь мы можем вернуться к пушкинским замыслам 1821 — 1822 годов. Эти незавершенные наброски и опыты, за исключением отрывка из «Братьев разбойников», напечатанного в «Полярной звезде на 1825 год» и вышедшего отдельной книжкой в 1827 году, и отрывка из поэмы «Вадим», появившегося в печати в 1827 году, не стали достоянием читателей-современников. Но их нельзя рассматривать только как факты творческой биографии поэта. В творческом пути Пушкина выразилось развитие всей русской литературы его времени. Изучение пушкинских замыслов помогает понять борьбу различных тенденций в литературном процессе и объяснить победу одних над другими. Таково же значение исканий Пушкина в области эпической поэзии в период между «Кавказским пленником» и «Бахчисарайским фонтаном» для понимания эволюции русской поэмы.

Эти искания поражают своим разнообразием. Своеобразную поэму-бурлеск («высокое» содержание в снижающей, пародирующей его форме) представляет собой «Гавриилиада» (1821). В манере шуточно-эротических произведений Пушкина-лицеиста написано начало фривольной сказки «Царь Никита жил когда-то» (1822), лишенной еще народного колорита. К жанру мифологической поэмы, в разнообразных модификациях представленной в западноевропейской (ср. Парни) и русской (Богданович, Панкратий Сумароков, Бунина и др.) литературе, примыкал пушкинский замысел поэмы об Актеоне (1822). Жанр лирической поэмы или большой элегии намечался в «Тавриде» (1822)*. Следы замысла поэмы о преступнике, кающемся в монастыре, позволяют предполагать возникновение в поэтическом сознании Пушкина романтической темы, предвосхищающей козловского «Чернеца» (ср. отрывок 1822 года: «Вечерня отошла давно»), — недаром отдельные строки наброска вошли в «Бахчисарайский фонтан». К общественно-политической тематике своего времени Пушкин обращался в замысле поэмы о греческом восстании¹. Оригинальные жанровые

¹ См. Н. В. Измайлов. Поэма Пушкина о гетеристах (из эпических замыслов Кишиневского времени, 1821—1822). «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, 3, М.—Л., 1937.

пути намечались в двух поэмах, также занимающих место между первой и второй южными поэмами Пушкина: «Братья разбойники» и «Вадим».

Среди этих многообразных по жанру начинаний два замысла непосредственно связаны с «Русланом и Людмилой». Очевидно, жанр романтической эпопеи не потерял еще в эти годы своего значения для Пушкина. Но автор «Руслана и Людмилы» не мог ограничиться повторением самого себя. Не возвращаясь к тому, что в этой поэме было завершением предшествующей традиции, Пушкин мог идти только по пути развития новых тенденций, которые наметились в его романтической эпопее. Это подтверждается анализом упомянутых замыслов поэта, истолкованных в нашем пушкиноведении не совсем верно.

Один из них — это поэма о Мстиславе, сыне князя Владимира, в ряде элементов восходящая к первой поэме Пушкина (сочетание истории, фольклора и фантастики). До Пушкина к образу Мстислава обращались Востоков в поэме и П. Львов в повести. Знаком был этот исторический герой и драматургии. Работа Пушкина над поэмой не пошла дальше плана, хотя и позднее поэт вспоминал о своем замысле¹. Нельзя судить с полной уверенностью о том, в какую форму вылилась бы новая пушкинская поэма*. Однако основные тенденции, определившие новый замысел Пушкина, отчетливо выступают в планах поэмы.

Усиливая элементы историзма, свойственные его романтической эпопее, Пушкин идет в сторону исторической поэмы. В этом повороте своего творческого пути Пушкин сближается с поэтами-декабристами, в частности с Рылеевым, который примерно в те же годы обращается к теме о Мстиславе в своей думе «Мстислав Удалый»². Эпиграф «Кавказского пленника», где самим автором было засвидетельствовано намерение написать поэму о Мстиславе, подтверждает, что в поэме предполагался исторический, а не фантастический сюжет. В произведении должна была

¹ См. письмо Пушкина к Н. И. Гнедичу от 25 февраля 1825 года: «Тень Святослава скитается не воспетая, писали вы мне когда-то. А Владимир? А Мстислав?».

² Напечатана впервые в «Полярной Звезде» 1823 года. Была прочитана 15 мая 1822 года на заседании «Вольного общества любителей российской словесности». См. протоколы Общества в книге В. Б а з а н о в а. Вольное общество любителей российской словесности, Петрозаводск, 1949, стр. 377.

найти место обрисовка исторической обстановки: Русь разделена Владимиром на уделы; ей приходится отражать натиск внешнего врага. Усилению в поэме исторического интереса соответствовало уменьшение по сравнению с «Русланом и Людмилой» роли романтической сюжетной линии. Очарование Мстислава являлось скорее эпизодом, осложняющим развитие исторического сюжета, чем самостоятельной фабулой, и во всяком случае не «роман» древнерусского князя с косожской царевной намечался в качестве событийного центра произведения. В поэме предполагались многочисленные батальные сцены. Противниками русских называются «соединенные народы», то есть ранее введенные в план печенеги и, повидимому, косоги. В отличие от «Руслана и Людмилы», где нападение печенегов было отнесено к концу сюжетного развития, в новой поэме историческое событие было передвинуто в самое начало. Исторический мотив включался в поэму и намечавшимся в плане пророчеством пустытника об «участи России», что связывало задуманное произведение с традицией эпической поэмы, для которой подобный эпизод был каноничен.

Другое направление, в котором должен был развиваться жанр задуманной поэмы, судя по плану «Мстислава», — русский былевой эпос. В этом отношении показательно, что Пушкин устраняет из окружения кн. Владимира тех «незнакомцев», введение которых в «Руслана и Людмилу» ему инкриминировал Катенин, заменяя их привычными по былинам русскими богатырями Ильей Муромцем и Добрыней. В качестве эпизода Пушкин предполагал разработать былинный сюжет о бое Ильи Муромца с сыном.

Волшебнo-фантастический элемент в новом замысле не только значительно уменьшался, по сравнению с «Русланом», но и претерпевал характерную трансформацию. Так, «боги языческие» не должны были вмешиваться в действие как самостоятельные персонажи, а мыслились в качестве национально-характеристического элемента сознания исторических персонажей — враждебных Руси народов: «[Боги языческие] изгнанные крещением их одушевляют». Пушкин зачеркивает слова «Амазонка-Армида», которыми он первоначально обозначил в плане образ царевны косогов, избегая, видимо, ассоциаций с традиционным условно-литературным образом волшебницы,

и наделяет свойствами последней мать косоожской царевны. Таким образом, поэма о Мстиславе не должна была стать простым вариантом романтической эпопеи типа «Руслана и Людмилы», а должна была более последовательно развить исторические и народнопоэтические тенденции первой поэмы Пушкина *. Такой характер нового замысла и давал поэту право в эпилоге «Кавказского пленника» упомянуть «Мстислава древний поединок» в качестве возможного сюжета будущей эпической поэмы. Так именно понял замысел Пушкина Вяземский, писавший в рецензии на «Кавказского пленника»: «С жадною поспешностью и признательностью вписываем в книгу литературных упований обещание поэта рассказать Мстислава древний поединок. Слишком долго поэзия русская чуждалась природных своих источников и почерпала в посторонних родниках жизнь заемную, в коей оказывалось одно искусство, но не отзывалось чувству биение чего-то родного и близкого»¹. Намерение рассказать «повесть дальних стран, про нашего удалого Мстислава» и «прославить битвы русских на вершинах Кавказских» усматривал в эпилоге «Кавказского пленника» и Погодин².

Но Пушкина не оставляла мысль и о сказочной поэме, о чем свидетельствует относящийся к 1822 году план «Бовы» с двумя-тремя стихотворными набросками и запись плана сказки о царе Салтане. Обращение к старой для Пушкина теме о Бове и к оставленному жанру может показаться неожиданным и необъяснимым. Однако характер сохранившегося плана помогает уяснить замысел поэта и определить место задуманной поэмы в эволюции его эпического творчества. План поэмы ограничивается в основном пересказом эпизодов лубочной сказки³. Очевидно, Пушкин предполагал изложить в стихах русскую народную сказку, отбросив всякие иные источники и какие-либо измышления собственной фантазии. Это подтверждается заметкой в плане: «По ск<азке>». Тем самым новая обработка сюжета Бовы должна была отличаться от начатой в вольтеровско-радищевском духе сати-

¹ «Сын отечества», 1822, ч. XXXII, № 49, стр. 125.

² «Вестник Европы», 1823, № 1, стр. 57.

³ См. комментарии С. М. Бонди в Соч. А. С. Пушкина, «Academia», т. IV, стр. 586.

рической сказки 1815 года, далеко отступавшей от народного прототипа. Не осуществив своего замысла в 1822 году, Пушкин еще раз возвращается к нему через много лет (в 1834 году) в связи с работой над сказками тридцатых годов. И на этот раз дело далеко не пошло. Однако возрождение давнишнего замысла в данном цикле произведений лишний раз подтверждает характер этого замысла, как он складывался у Пушкина в период, следовавший за «Русланом и Людмилой»: поэт стремился творчески приблизиться к русской народной сказке. Об устойчивости такого намерения у Пушкина в эти годы свидетельствует сохранившееся двестишестое (1824 года), которым, повидимому, должна была начинаться сказка об одном из героев русского сказочного фольклора:

Иван-царевич по лесам
За бурым волком раз гонялся.

В дальнейшем развитии пушкинской поэзии обе эти линии — историческая и сказочно-фантастическая — окончательно дифференцировались. Историческая тема, получив законченное воплощение в реалистической трагедии («Борис Годунов»), определила жанр исторической поэмы в «Полтаве». Фольклорно-сказочная тематика нашла выражение в стихотворных сказках. Но это произошло позднее, а теперь, в первой половине двадцатых годов, победа остается за романтической поэмой нового типа — за «Кавказским пленником» и «Бахчисарайским фонтаном».

Но среди пушкинских замыслов и опытов 1821 — 1822 годов мы находим два произведения, уничтоженные самим автором на какой-то стадии работы, — поэмы «Вадим» и «Братья разбойники», которые при всей своей незаконченности не могут быть исключены из цикла южных поэм Пушкина. Занимая место по времени работы над ними между «Кавказским пленником» и «Бахчисарайским фонтаном», оба эти замысла намечают иные по сравнению с законченными южными поэмами пути и дают весьма ценный материал для понимания идейно-художественного развития жанра поэмы у Пушкина в период южной ссылки.

Мы видели рост интереса к исторической тематике у Пушкина в замысле поэмы о Мстиславе. Еще дальше по этому пути Пушкин идет в «Вадиме».

В этом замысле линия эпической поэзии Пушкина скрещивается с линией его драматургии. Поэма о Вадиме была вторичной жанровой обработкой этой темы, первоначально возникшей у Пушкина как тема трагедии. К этому толкали Пушкина не только пример Княжина, но и его собственное развитие как драматурга, обращавшее его мысль к проблемам эстетики театра и драмы (см., например, «Мои замечания об русском театре», относящиеся к 1820 году). Идеино-жанровый замысел поэмы о Вадиме стоит в тесной связи с замыслом трагедии об этом же историческом герое. Сохранившиеся материалы дали исследователям достаточное основание утверждать, что Пушкин задумал «Вадима» как историко-политическую трагедию, насыщенную тираноборческими, освободительными идеями, пропаганде которых был подчинен исторический материал. План трагедии и написанная поэтом сцена показывают, как должна была переосмыслиться древнерусская историческая действительность применительно к политической обстановке начала двадцатых годов XIX века. Пушкин одним из первых попытался применить в трагедии декабристскую поэтику исторической темы, сближаясь здесь с Рылеевым, в те же годы писавшим свои «думы», в которых эта поэтика нашла принципиальное (см. предисловие Рылеева) и демонстративное выражение. Пушкин, несомненно, пришел к этой драматической системе под влиянием В. Ф. Раевского, значение литературно-политических взглядов которого для развития пушкинских воззрений правильно оценено в работах советских исследователей. Но Пушкин шел к декабристской поэтике и своим путем — путем естественного развития своих политических и литературных взглядов. Такое соотношение между собственными идеями и влиянием Раевского засвидетельствовано самим Пушкиным. Известно из воспоминаний И. П. Липранди, как взволновали Пушкина направленные против деспотизма строки из стихотворения Раевского «Певец в темнице»: «Как это хорошо, как это сильно», — сказал Пушкин. Отметив новизну поэтической идеи Раевского — «мысль эта мне никогда не встречалась», — Пушкин признал ее близкой себе: «Она давно вертелась в моей голове». О какой мысли здесь говорит Пушкин, становится ясным из сказанного им дальше. Прочитав еще раз четверостишие:

Как истукан, немой народ
Под игом дремлет в тайном страхе:
Над ним бичей кровавый род
И мысль и взор казнит на плахе, —

Пушкин, пишет Липранди, «повторил последнюю строчку, присовокупив: «Никто не изображал еще так сильно тирана:

И мысль и взор казнит на плахе.

Хорошо выражение и о династии: «Бичей кровавый род», — присовокупил он»¹. Пушкин был поражен силой тирано-борческого образа в стихах Раевского. Этот образ ярко выразил идею самовластия, явившуюся основной темой политических стихов самого Пушкина. Таким образом, Пушкин в начале двадцатых годов признавал не только возможность политического заострения художественных образов, что стало характерным для декабристской поэзии, но и некоторую близость этого направления его собственным творческим путям². Пушкин формировался в орбите декабристского движения, и поэтому обращение его к истории и самый подход к ней вызывались общими для него и декабристов условиями. Кишиневские беседы с В. Ф. Раевским были для Пушкина не столько причиной, сколько следствием интереса к истории, хотя, несомненно, и усиливали его. Знаменательно, что даже в 1825 году, когда отход Пушкина от декабристских художественных принципов определился уже окончательно, поэт просит Пущина, посетившего его в Михайловском, «обнявши крепко Рылеева, благодарить его за патриотические «Думы»³. Критическое отношение Пушкина к художественной стороне этого рылеевского жанра не мешало ему признавать его общественное значение. Что же касается основного произведения Рылеева — поэмы «Войнаровский», — то Пушкин, по его собственным словам в письме к поэту-декабристу (от 25 января 1825 года), признавал эту поэму нужной для русской словесности. Значи-

¹ «Пушкин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1950, стр. 283.

² О существенных оговорках, которые здесь делает Пушкин, скажем ниже.

³ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, Гослитиздат, 1934, стр. 92.

тельны были точки соприкосновения Пушкина с декабристами в литературно-теоретических взглядах, хотя и здесь поэт, шедший к построению теории реализма, стоял на более широких позициях, чуждых известного «сектантства» теоретиков гражданского романтизма.

Замысел произведения о Вадиме (и трагедии и поэмы) вытекал из того подъема политических и исторических интересов Пушкина, который наблюдается в период его южной ссылки. Поэма о Вадиме была одним из опытов положительного разрешения той общественно-политической проблемы, негативное решение которой было дано в «Кавказском пленнике». Обе поэмы родились из одного круга идей и настроений, волновавших ссыльного поэта, но по материалу и по жанровому типу они оказались различными.

Остаются не вполне ясными мотивы, побудившие Пушкина перейти от трагедии к поэме в разработке темы борьбы древних новгородцев за народную свободу. Едва ли решающее значение принадлежало здесь цензурным соображениям. Если политические тирады написанного отрывка трагедии явно выходили за рамки цензурно допустимого, то и поэма о Вадиме писалась не с расчетом на подцензурную печать. В опубликованном позднее¹ отрывке из поэмы оказались выброшенными пять стихов, выражающих политическую идею поэмы, — выброшенными, несомненно, самим Пушкиным по цензурным причинам². Какова бы ни была степень смягчения политической остроты текста в поэме по сравнению с трагедией, тема Вадима и в эпическом жанре оставалась темой революционно-освободительной и в этой трактовке разрабатывалась Пушкиным.

Не только поэма, но и план ее остались незаконченными. Однако о развитии сюжета в поэме можно говорить с достаточной степенью определенности. Нет оснований думать, будто в поэме общественно-политическая линия сюжета должна была отступить перед линией романтической. «Грезы и мечты», которые по словам поэта, «волнуют сердце славянина», — это планы освободитель-

¹ «Московский Вестник», 1827, № 17, стр. 3—7, под заглавием: «Отрывок из неоконченной поэмы (писано в 1822 году)».

² См. комментарий С. М. Бонди к публикации первой песни «Вадима» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», изд. АН СССР, 1941, стр. 28.

ной борьбы против тирана-варяга, поработившего славянский народ. Только такое значение — в связи с общим замыслом поэмы — может быть вложено в те пять стихов, которые не были включены в опубликованный отрывок «Вадима»:

Уста невнятно шепчут звуки. —
Предмет великой, роковой
Немые чувства в нем объемлет,
Он в мыслях видит край иной,
Он тайному призыву внемлет...

Рогнеда, которую Вадим, переносясь во сне в «Новгород великий», видит погибшей по его вине, не является центром интересов и волнений героя. Его отношение к любимой женщине — вторая, побочная сюжетная линия, осложняющая развитие общественно-политических событий, как это должно было быть и в трагедии («Рогнеда открывает заговор»). В плане третьей песни, намечавшем изображение свадебного пира, есть подтверждающий наше понимание сюжета поэмы пункт: «Пьют здоровье Рюрика, братьев, жениха и невесты, Варягов; — Вадим не пьет — почему? — пьет здоровье верных граждан в Новгороде». Политические цели остаются для Вадима основными. Это, наконец, подтверждается и планом второй песни, где решительно преобладает общественно-политический материал: «Заговорщики собираются — клянутся умереть за свободу Новгорода». Таким образом, поэма о Вадиме писалась как героическая историко-политическая поэма. Подобно предполагавшейся трагедии, она намечала декабристскую трактовку исторической тематики. Сюжетом было избрано предание из истории свободолюбивого Новгорода. Древнерусский герой-гражданин рисовался в свете идеала передового политического деятеля современности. Исторический пример использовался в его агитационно-политическом значении.

Национально-исторический сюжет намечал существенную грань между «Вадимом» и жанром других южных поэм, в частности — «Кавказским пленником». Различие жанров проходило по всем основным элементам поэмы. Если в портретной обрисовке Вадима еще можно усматривать некоторые штрихи, заимствованные из традиционного портрета разочарованного героя —

...юноша, на перси руки
Задумчиво сложив крестом,
Сидит с нахмуренным челом, —

то в целом перед читателем выступает иной характер, отличный от мрачного и пережившего жизненное крушение героя:

Но кто же тот? — блистает младость
В его лице, — как вешний цвет
Прекрасен он...

Привлекательной внешности соответствует и высокий внутренний облик героя. Скорбное и тревожное настроение, отразившееся в «нахмуренном челе» и «потупленных глазах», не есть следствие разочарования или катастрофы, пережитой героем в личной жизни или в его отношениях к обществу, как это было у одинокого героя, но гражданское негодование на тирана, подавившего народную свободу («Пыдает гневом гордый лик»). Решимость бороться против угнетения волнует душу героя высокими гражданскими чувствами, создающими иной строй переживаний по сравнению с духовным миром индивидуалиста. Пушкин поэтизирует героя борьбы за общественно-политическую свободу. Если герой других южных поэм Пушкина отражал современное общественное движение лишь косвенно, то герой «Вадима» был исторической проекцией образа декабриста, передового деятеля эпохи выступления дворянских революционеров.

В композиции первой песни «Вадима» Пушкин использует некоторые приемы романтической поэмы, примененные им в «Кавказском пленнике». Поэма начинается пейзажем. Покров загадочности снимается с героя не сразу. Мечты и сон Вадима служат для поэта средством коснуться его предистории. Но этим сходство и ограничивается. В целом же действие разворачивается в широком эпическом плане. Отказываясь от «разорванной» композиции романтической поэмы, Пушкин в первой песни дает экспозицию сюжета, который должен был получить последовательное изложение и дальше, как можно судить по плану второй и третьей песен. Этот композиционный принцип соответствовал общему характеру героической поэмы с национально-историческим сюжетом. Поэме, за единичными исключениями, не свойственна лирическая манера изложения, как чужд ей и лирический тон вообще. Ее патетика

носит объективно-гражданский характер. На этот раз Пушкин пишет историческую поэму, отказываясь от смешения былей с небылицами, характерного для «Руслана и Людмилы» и не оставленного им еще в планах поэмы о Мстиславе. В этом — принципиальное значение «Вадима», от которого открывался путь к позднему историческому эпосу Пушкина.

Если политическое содержание «Вадима» определялось ростом революционных настроений Пушкина в кишиневский период, то обращение к жанру исторической поэмы диктовалось поэту усилением в то же время и под теми же влияниями его исторических интересов. В этом отношении «Вадима» нельзя не поставить в связь с известными заметками Пушкина по русской истории XVIII века, относящимися к 1822 году. Правда, здесь речь идет о другой эпохе. Но заметки, содержащие глубокий, оригинальный и острый анализ хода русской общественно-политической жизни от Петра I до Павла I, подтверждают большой интерес Пушкина к русской истории, свидетельствуют о хорошем знакомстве его с историческими фактами, обнаруживают глубокое понимание социально-исторического процесса и выражают передовые взгляды. У Пушкина в эти годы складывалось то историческое мировоззрение, которое нашло свое выражение в «Вадиме» как первом пушкинском опыте исторического эпоса.

Но пушкинские исторические заметки 1822 года проникнуты гораздо большим историзмом, чем поэма «Вадим». В этой поэме Пушкин попытался воплотить тот художественный замысел, который был характерен для первой половины двадцатых годов. Великий поэт ответил на творческие пожелания, исходившие от В. Ф. Раевского и других декабристов. Но Пушкин даже в кишиневский период не целиком принимал эстетическую систему декабристов. В воспоминаниях Липранди сохранилась оговорка поэта, сопровождавшая его высокую оценку направленных против деспотизма строк из стихотворения Раевского «Певец в темнице»: «Но это не в моем роде, это в роде Тираспольской крепости»¹. «Род Тираспольской крепости» — это декабристский метод творчества. Пушкин понимал, что этот метод не вполне отвечает его лите-

¹ «Пушкин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1950, стр. 283.

ратурно-эстетическим взглядам. Отсюда и споры его с Раевским, известия о которых до нас дошли. Так, по воспоминаниям того же Липранди, Пушкин, начав читать «Певца в темнице», заметил, что Раевский «упорно хочет брать все из русской истории, что и тут он нашел возможность упоминать о Новгороде и Пскове, о Марфе Посаднице и Вадиме»¹. Осуждение Пушкина, которое слышится в этом замечании, объясняется не тем, что Раевский затронул «новгородскую» тему — ведь и сам Пушкин к этому времени был уже автором планов и набросков о Вадиме — а тем, что эта тема затронута в лирическом стихотворении, начинавшемся совсем иными, лично-интимными мотивами. Тот же мемуарист припомнил, что Пушкин не соглашался с Раевским, призывавшим русских поэтов к отказу от имен античных богов и героев. В этом возражении Пушкина сказалось его отрицательное отношение к односторонности декабристской поэтики. Основной причиной незавершенности «Вадима» и является, вероятно, более или менее отчетливо осознанное Пушкиным несоответствие жанра и метода начатой поэмы тем художественным принципам, в направлении к которым шло творческое развитие поэта. Пушкин отбросил «род Тираспольской крепости», оставив его Рылееву и другим поэтам-декабристам. Историзм, которым Пушкин овладевал в своем мировоззрении, открывал перед ним пути к «Борису Годунову» и «Полтаве».

Но это было еще впереди. Теперь же, в годы южной ссылки, у Пушкина возникает оригинальный замысел поэмы, окрашенной народнопоэтическим колоритом и ставившей большую общественную проблему современности. Это были «Братья разбойники».

4

Эту поэму ожидала та же судьба, что и поэму о Вадиме: она была уничтожена автором и в печать попала только в виде отрывка. Но за внешним сходством здесь кроются внутренние различия. Сожжение «Разбойников» не было результатом художественной неудовлетворенности автора. Его творческая работа над поэмой прод-

¹ «Пушкин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1950, стр. 282—283.

винулась, по всей вероятности, дальше уцелевшего отрывка. Правда, в рукописи Пушкина сохранился один только отрывок, который, вероятно, относится к «Разбойникам», соответствуя в плане поэмы пункту «Песнь на Волге» («На Волге в темноте ночной...»). Но Пушкин в письме к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 года засвидетельствовал, что поэма существовала: «... Р а з б о й н и к о в я сжег — и поделом. Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского». Если Пушкин не идет здесь на сознательную мистификацию — а цель ее в данном случае была бы непонятна, — то из его сообщения вытекает, что «Братья разбойники» — о т р ы в о к, уцелевший от целого произведения, и что это произведение было сожжено, а значит, и было написано. Трудно только сказать, в какой мере оно было доведено до конца и доработано. Отсутствие черновиков понятно: уничтожая поэму, Пушкин, естественно, поступил так со всеми относящимися к ней материалами.

Мотивы, заставившие Пушкина уничтожить поэму, не вполне ясны. А между тем понимание их пролило бы свет на отношение автора к своему произведению. Какой смысл вкладывал Пушкин в выражение «и поделом»? Непосредственно вслед за этим восклицанием Пушкин предлагает Бестужеву напечатать уцелевший отрывок поэмы в «Полярной звезде». Все данные говорят за то, что поэту хотелось бы видеть в печати хотя бы часть своей поэмы. Когда публикация отрывка в «Полярной звезде» натолкнулась на цензурные препятствия, Пушкин с раздражением пишет Бестужеву, что он не может отказаться от «грез» и «харчевни», то есть от принципиально важных для поэмы элементов содержания и стиля: в грезах больного разбойника «гулянье» на воле в чистом поле с тяжелым кистенем представлялось как «завидная доля», противопоставленная тюремной неволе; слово «харчевня» выступало в качестве знака сближения языка поэмы с народной речью. «Скоты! скоты! скоты!», — добавляет Пушкин по адресу цензоров (письмо от 29 июня 1824 г.). Однако на ряд смягчений ради продвижения поэмы через цензурные рогатки Пушкин пошел. Когда дело с публикацией отрывка в «Полярной звезде» стало затягиваться, Пушкин попытался пристроить его в «Мнемозину». Если бы пушкинское «и поделом» относилось к художественным недостаткам поэмы, то пришлось бы сделать

вывод, что отрывок «Братья разбойники», по мнению автора, стоял значительно выше остальных частей поэмы: он один заслуживал исключения из достойной сожжения поэмы. Но такое понимание дела неизбежно привело бы к предположению, будто Пушкин оказался не в силах довести сожженные части поэмы до того уровня, которого он достиг и которым был удовлетворен в отрывке «Братья разбойники». Свидетельства о таком творческом бессилии Пушкина у нас нет. Наоборот, Пушкин свое произведение «по слогу» ставил выше всего, ранее им написанного. А высокая оценка слога, конечно, относится не только к опубликованному отрывку, а ко всему художественному замыслу Пушкина. Письмо Вяземского, в ответ на которое Пушкин защищал «Братьев разбойников» от критических суждений своего корреспондента, до нас, к сожалению, не дошло. Но нам известно письмо Вяземского А. И. Тургеневу от 31 мая 1823 года, отчасти восполняющее этот пробел. Вяземский не находил в «Разбойниках» обычного очарования стихов Пушкина. Здесь обнаружилось расхождение в стилистических принципах между «карамзинистом» Вяземским и Пушкиным, который уже в «Руслане и Людмиле» стал на путь расширения рамок социально ограниченного карамзинского стиля в сторону общенародного языка, а в «Братьях разбойниках» решительно шагнул вперед по этому пути. Новым и ценным в слого «Разбойников» Пушкин считал его народность, находившую выражение в «отечественных звуках»: «харчевня, кнут, острог», — как писал Пушкин Бестужеву. Такая характеристика стилистических тенденций поэмы непосредственно следует за признанием поэта, что он «поделом» сжег «Разбойников». Это разъясняет смысл загадочного признания. Пушкин не без основания опасался, что черты народного просторечия в стиле поэмы пойдут в разрез с установившимися литературно-эстетическими нормами. Именно этот смысл вкладывал он в свою полшутливую оговорку о возможности напечатания отрывка из «Разбойников» при условии, что отечественные звуки «не испугают нежных ушей читательниц» альманаха. Поэма нарушала общепризнанные литературные каноны, она была беспокойным, бунтарским произведением, выступать с ней было далеко не безопасно, «и поделом» ей, что она сожжена. Таков, думается, смысл этого автор-

ского признания, в котором чувствуется оттенок горькой иронии.

Отношение Пушкина к «Братьям разбойникам» как поэме «опасной», но чем-то дорогой ему не случайно. Поэт явно выделял свое незадачливое детище среди других, незаконченных им поэм. В этом смысле знаменательно заявление Пушкина, непосредственно следующее за положительными суждениями поэта о «Братьях разбойниках»: «Бахчи-сарайский фонтан, между нами, дрянь» (письмо Вяземскому, 14 окт. 1823 г.). Пушкин, очевидно, отдавал предпочтение «Разбойникам» перед своей крымской поэмой, более других южных поэм «отзывавшейся» в сюжете и манере чтением Байрона. Между тем в буржуазном литературоведении было широко распространено толкование «Братьев разбойников» как одной из «байронических» поэм, и ей отводилось рядовое место среди других южных поэм Пушкина.

Несомненно, что романтическая тема «разбойничества», поэтизация образа разбойника-бунтаря, внимание к душевной драме нарушителя общественно-моральных норм, осложнение этой драмы любовным конфликтом, поставившим разбойника между двумя женщинами (ср. намеки плана «Разбойников»), рассказ героя о своей жизни — все это до известной степени роднит поэму Пушкина с поэмами Байрона, в частности — с «Корсаром» и «Шильонским узником». Но сам Пушкин настаивал на своей независимости от переведенной Жуковским поэмы Байрона. Так, в письме к Вяземскому (от 11 ноября 1823 года) он сообщил, что отрывок о двух братьях, бежавших из тюрьмы, основан на истинном происшествии, свидетелем которого поэт был в Екатеринославе. «Некоторые стихи, — добавляет Пушкин, — напоминают перевод *Шильонского узника*. Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 821 года». Используя новый жанр романтической поэмы, Пушкин в «Братьях разбойниках» ищет путей к иному типу эпической поэзии, закономерно связанному с его идейно-политическими настроениями и реальными впечатлениями на юге.

В «Братьях разбойниках» Пушкин ставит социальную тему большого значения. Он пытается поэтически воспроизвести одно из характернейших явлений классовой борьбы в закрепощенной России, бытовавшее на протя-

жении ряда веков. Русское «разбойничество» было специфической формой стихийного протеста и борьбы угнетенных народных масс против угнетателей. Пушкин пишет поэму о волжских разбойниках, подходя к их жизни, быту, делам с позиций широко и гуманно мыслящего историка и социолога. Пушкин понимает, что разбойничество в социальных условиях, сложившихся в России, вызывалось невыносимыми условиями подневольного труда и нищеты. В черновиках поэмы ее герои с полной отчетливостью выступают как крепостные крестьяне, порвавшие с условиями рабской жизни:

Наскуча барскою сохой¹
Забыв работу [полевую]
Пошли на стороне [чужой]
Испытывать Судьбу иную.

В печатной редакции этот мотив смягчен, но тяжелая крестьянская доля как социальная почва для бунтарских настроений дана и здесь:

Не оставалось у сирот
Ни бедной хижинки, ни поля...

Пушкин сумел понять и показать тоску неволи, жажду освобождения, порождавшие русское разбойничество. Глубокий социальный смысл приобретали слова заключенного в тюрьме разбойника:

Мне душно здесь... я в лес хочу...

В разбойники идет тот, —

Кто не прощает, не щадит.

Это не значит, конечно, что Пушкин полностью «принимал» изображаемые им формы социальной борьбы. Он нарисовал и картины жестокостей, связанных с «ремеслом» разбойника. Но эмоциональная тенденция поэмы — сочувствие пестрой в своем составе демократической массе, по-своему пленившейся «веселым призраком свободы». Не удивительно, что декабристы весьма сочувственно встретили поэму («Разбойникам... чрезвычайно обрадовались», — писал Рылеев Пушкину 25 марта 1825 года). Тот же Рылеев и Бестужев приложили все

¹ Вариант эпитета: «Наскуча раб<скою>».

усилия к опубликованию отрывка в «Полярной звезде». Декабрист Штейнгель, по отзыву которого поэма «Братья разбойники» «дышала свободой», в письме к Николаю I из Петропавловской крепости поставил пушкинскую поэму по ее революционной направленности рядом с «Волынским» и «Исповедью Наливайки» Рылеева¹. Образы поэмы к политической современности применил и Вяземский, писавший в 1823 году А. И. Тургеневу о Пушкине: «Я благодарил его и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать с кандалами на ногах...»².

Тема и образы «Братьев разбойников» вырастают из реальной русской действительности. Пребывание Пушкина в Екатеринославе совпало с восстанием крестьян в Новороссии. В Днепропетровском областном архиве сохранилось дело о побеге двух разбойников. Известны факты, свидетельствующие о широком распространении разбойничества в Бессарабии³. В «Братьях разбойниках» Пушкин шел от жизненных впечатлений, от реальной действительности, хотя и не становился еще полностью на позиции реализма. Греч, ставя в вину Пушкину то, что его герой в своих речах «часто сбивается на возвышенную поэзию», признавал, вместе с тем, и близость поэмы к реальной жизни: «Чувствования, положения, зверские забавы и ужасы — списаны с природы»⁴. Греч, разумеется, не был склонен выражать удовольствие по этому поводу. Иначе ставил вопрос Белинский, приветствуя проявленную Пушкиным смелость «ввести в поэму не классических итальянских или испанских, а русских разбойников, не с кинжалами и пистолетами, а с широкими ножами и тяжелыми кистенями, и заставить одного из них говорить в бреду про кнут и грозных палачей»⁵. Глубоко верную мысль высказал Н. П. Огарев: «Пушкин начинает отделяться от байроновского идеала в «Бра-

¹ См. «Из писем и показаний декабристов», под ред. А. К. Бородина, СПб., 1906, стр. 67.

² «Остафьевский архив», II, стр. 327.

³ См. об этом в сборнике статей В. Закрыткина, «Пушкин и Лермонтов». Ср. А. И. Яцимирский, Пушкин в Бессарабии. Пушкин. Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. II, ср. его же ст. «Разбойники в Бессарабии и рассказы о них» в «Этнографическом обозрении», 1896, I.

⁴ «Сын отечества», 1825, ч. CI, № 10, стр. 196—197.

⁵ В. Г. Белинский. Собр. соч., т. III, 1948, стр. 777—778.

тях разбойниках», которые уже не просто антитезис англичану или европейцу, а стоят на реальной почве»¹.

Выбор в качестве темы одного из типичных явлений народной жизни в старой России толкал Пушкина к народной поэзии, где это явление породило богатейшую жанровую традицию. Поэма «Братья разбойники» построена на фольклорных мотивах, характерных для так называемых разбойничьих песен. План поэмы имеет некоторое сходство с песней волжских разбойников «Что сверху то было Волги-матушки», рисующей «добрых молодцев», во главе с «атаманом» плывущими вниз по Волге. В планах Пушкина фигурируют «атаман», его «полюбовница», «есаул». В первом плане есть мотив поимки атамана («есаул предает его»). К фольклорной традиции восходит и картина разбойничьего стана в качестве зачина поэмы. Мотив подневольной и бедственной жизни, от которой приходится уходить в леса, в степи, к разбойникам, является одним из типичных для крестьянского фольклора. Из разбойничьих песен взят Пушкиным мотив разгульного веселья после удачного грабежа. «Осторожные» песни дали поэту тему заключения разбойников в тюрьме. В этих песнях обычен мотив «грозного палача», который рано или поздно отрубит разбойнику буйную голову. Младший разбойник во время болезни видит перед собой

На площадях толпы людей,
И страшный ход до места казни,
И кнут и грозных палачей...

В 1836 году Пушкиным была переведена на французский язык песня о двух братьях-разбойниках («Ах, далече, далече, в чистом поле»), которых «научила... чужа дальна сторона»². Трудно сказать, когда стала известна Пушкину эта песня, но если здесь и простое совпадение — оно показательно: мотив «родимых братцев», поддерживавших друг друга в борьбе за волю, был глубоко народным.

Фольклорные мотивы естественно приводили Пушкина к использованию в поэме народнопоэтического стиля.

¹ Предисловие к сборнику «Русская потаенная литература». Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. I, «Советский писатель», 1937, стр. 311.

² «Рукою Пушкина», М., 1935, стр. 613.

«Братья-разбойники» не стали стилизацией в манере народной песни. Пушкин и здесь, как и в «Руслане и Людмиле», остается в пределах норм литературного языка, но в его ткань поэт органически вводит элементы народно-песенного стиля. Стилистическая тональность определяется начинающим поэму отрицательным параллелизмом («Не стая воронов...»), который тут же поддерживается субстантивацией постоянного эпитета, связанного с народным образом разбойника: «удалых шайка». Постоянные эпитеты с их традиционным предметным соотношением берутся из того же тематического источника, образуя устойчивые народнопоэтические обороты:

В товарищи себе мы взяли
Булатный нож да темну ночь.

Позднее в «Капитанской дочке» Пушкин отметил «пиитический ужас», произведенный на слушателей подлинной народной песней, к которой восходит образ, вложенный им в уста своего героя-разбойника:

Еще первый мой товарищ *темная ночь,*
А второй мой товарищ *булатный нож.*

Выразительны эпитеты и в следующем двустишии рядом с «разбойничьей» семантикой глагола:

. на воле
Один *гуляет* в чистом поле,
Тяжелым машет кистнем.

Столь же важное значение для стилистической окраски поэмы имеют и те народно-просторечные слова, которые в качестве «отечественных звуков» самим Пушкиным отмечались как нарушающие привычный тон современного ему языка поэзии: *харчевня, кнут, острог*, к которым следует добавить слова: *шайка, чарка, кистень* и др. Акад. В. В. Виноградов называет «Братьев разбойников» следующим, после «Руслана и Людмилы», этапом на пути «демократизации» стихового языка Пушкина. Поэма «по языку резко выделяется из предшествующих произведений Пушкина. С лексики и фразеологии решительно совлекается экспрессия салонной «литературности». Простонародность выступает уже не как экзотический словесный материал, а как область новых харак-

теристических форм речи. Творческие усилия Пушкина направлены на воссоздание народно-эпической «размашки», на достижение экспрессивной свободы повествования»¹.

Близость «Братьев разбойников» к народной поэзии объясняет отмеченный рядом фольклористов факт проникновения этой пушкинской поэмы в фольклор.

Таким образом, в «Братях разбойниках» Пушкин вводит в поэму одну из центральных и социально значительных тем русского фольклора, разрабатывает ее при помощи фольклорных мотивов, стилистически оформляет с использованием народно-фольклорных слов и выражений. Все это дает основания поставить «Братьев разбойников» в связь с традицией «русской поэмы». Опыты «Бовы» и «Руслана» не пропали для Пушкина даром. Но теперь он пишет не сатирическую сказку в стихах, и не романтическую эпопею, смешивающую были с небывлицами, а народно-бытовую поэму, проникнутую трагической героикой русского «разбойничьего» фольклора. Пушкин делает новый шаг по пути овладения народностью и в смысле национального своеобразия литературы и в смысле выражения в ней интересов широких демократических масс.

Значение важнейшего историко-литературного факта имеет введение в поэму героя-крестьянина, к тому же крестьянина-бунтаря. Известно высказывание Пушкина о Степане Разине как «единственном поэтическом лице русской истории» (письмо Л. С. Пушкину в ноябре 1824 г.). Пушкинские песни об этом народном герое, написанные поэтом позднее, не выросли в поэму. «Братья разбойники», в которых предполагалось изображение судьбы «атамана» поволжской вольницы, в известной мере отвечали пушкинской оценке Разина в качестве эпической темы. Не только национально, но и социально отличался герой пушкинской романтической поэмы как от героев байроновских поэм о разбойниках, лишенных демократической характерности, так и от героя «байронической» поэмы в целом. Смелое, нарушающее все традиции обращение в качестве эпического героя к русскому мужику ставит «Братьев разбойников» на особое место среди ро-

¹ В. В. Виноградов. Язык Пушкина, М.—Л., 1935, стр. 417. Ср. В. В. Виноградов. Стилль Пушкина, М., 1941, стр. 226—228.

мантических поэм Пушкина и в истории русской поэмы вообще. Отсюда открывался — правда, в отдаленной перспективе — путь к поэмам Некрасова, где русский крестьянин стал основным героем.

* * *

Таков круг романтических поэм Пушкина. Они возникли в процессе органического, самобытного развития русской литературы и явились важным и плодотворным этапом в истории русской поэмы. В южных поэмах Пушкина русская эпическая поэзия, оставаясь романтической по своей художественной природе, сделала значительный шаг вперед по пути сближения с реальной жизнью. Автор «Кавказского пленника» и «Цыган», «Вадима», и «Братьев разбойников» поставил основную проблему, выдвинутую дворянским этапом освободительного движения в России, проблему общественно-политической свободы. Тесная связь южных поэм Пушкина с современной ему русской действительностью, стремление художественно отразить характерные явления русской жизни, широкое и правдивое изображение быта народностей, с которыми поэт познакомился во время своих южных скитаний — все это выводило Пушкина за рамки романтизма и подготавливало его переход к реализму. Следующая после «Цыган» поэма Пушкина — «Полтава» — относится уже к тому периоду, когда поэт полностью овладел реалистическим методом в искусстве. Однако романтическая поэма еще долго сохраняется в русской литературе. Одна из ее линий представлена творчеством поэтов-декабристов, которые развивают направление, наметившееся в «Вадиме» Пушкина.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КОНЦЕПЦИЯ ПОЭМЫ У ДЕКАБРИСТОВ

1

Различие идейных направлений в русском романтическом движении, определившее коренные расхождения русских романтиков в эстетических воззрениях, проявилось и в такой частной области, как теория поэмы. Мы видели, как много внимания этому вопросу уделили арза-

масцы. Их концепцию романтической эпопеи мы имеем право рассматривать как известное достижение эстетической мысли русских романтиков. Однако консервативные тенденции романтизма арзамасцев помешали им и в эстетической теории и в художественной практике удовлетворить передовым требованиям времени. Этим требованиям отвечал новый тип поэмы, возникший в творчестве Пушкина и декабристов.

Романтическая поэма как новый литературный жанр вызвала большой интерес литературной критики, и многие, даже третьестепенные, произведения этого жанра были отмечены критическими рецензиями в журналах. Особенно много критических статей вызвали, естественно, романтические поэмы Пушкина. В этой журнальной литературе наряду с критическим разбором конкретных произведений поднимались и вопросы, связанные с поэтикой нового жанра. Вопросы о направлении и характере эпической поэзии ставились и в статьях, не связанных непосредственно с анализом тех или иных романтических поэм. Наибольший интерес представляют те критические и теоретические статьи, в которых нашла выражение новая концепция поэмы, сложившаяся в русском революционном романтизме. Создателями этой концепции стали декабристы. Декабристская концепция поэмы явилась новым словом в исторически развивавшемся понимании эпической поэзии и была связана с выработанной русскими революционными романтиками оригинальной системой эстетических взглядов.

В работах советских исследователей литературно-эстетические взгляды декабристов изучались и излагались, но их теоретические представления о поэме специально не рассматривались. Между тем для понимания декабристского жанра поэмы, с одной стороны, и для уяснения тенденций развития эпической поэзии в русской литературе — с другой, характеристика теоретической концепции поэмы у декабристов имеет большое значение.

Эта концепция нашла выражение преимущественно в статьях критиков-декабристов о современной им поэзии. Исходя из своих литературно-политических взглядов, декабристы оценивали существовавшие жанры поэмы, и в этих оценках проявлялось их понимание задач и характера эпической поэзии.

Тяготая к высоким жанрам, декабристы, естественно, должны были определить свое отношение к традиционному типу героической поэмы — к классической эпосе. Понятие эпопеи как строгой жанровой формы не потеряло еще для декабристов своего авторитета, по крайней мере на первых порах. Замечая по поводу поэмы Воейкова «Искусства и науки», что «поэма дидактическая не подлежит строгим правилам поэм эпических», А. Бестужев тем самым не отказывается от признания этих «строгих правил»¹. Мерку тех же строгих правил эпопеи Бестужев прилагает к поэме Катенина «Мстислав Мстиславич»². Пиэтет к классической эпосе сохранял, в известной мере, и Кюхельбекер, о чем свидетельствует не только его положительный отзыв о поэме Шихматова, но и его высказывание о литературных жанрах в статье «Видение на горе Парнассе», показательной для литературных взглядов критика-декабриста: из числа отрицаемых им современных жанров Кюхельбекер исключает эпопею, которая, несмотря на «нескладный славяноваряжский слог» и смешение «былей с небылицами», может, по его мнению, становиться красноречивою, увлекательною, величественною³.

Однако декабристы были романтиками, и классицистская теория эпопеи была для них необязательной. Выступая против классицизма в целом, они не приемлют и классической эпопеи в старых формах. Бестужев в своих критических «Взглядах на русскую словесность», печатавшихся в «Полярной звезде», отходит от традиционных представлений об эпосе, сказавшихся в его ранних статьях. Критик-романтик выступает против основного принципа классицизма — против следования образцам. «Оглядываясь назад, — пишет Бестужев, — можно век назад остаться, ибо время с каждой минутой разводит нас с образцами». Изменение поэзии в процессе ее развития не позволяет сохранять верность отжившим образцам. К этому соображению Бестужев присоединяет и другое:

¹ Ал. Б е с . . ж е в. Торжественное заседание Императорской российской Академии. «Труды вольного общества любителей российской словесности», 1821, ч. XIII, стр. 309.

² См. его статью в «Сыне отечества», 1820, ч. X, № 12, стр. 256.

³ «Невский зритель», 1820, ч. I, февраль, стр. 48.

«Притом, все образцовые дарования носят на себе отпечаток не только народа, но века и места, где жили они, следовательно подражать им рабски в других обстоятельствах невозможно и неуместно»¹. В законченном виде свой взгляд на эпопею Бестужев высказал в позднейшей статье «О романе Н. Полевого: *Клятва при гробе Господнем*», дающей широкую картину общего развития мировой литературы². Бестужев понимает эпопею как жанр, возникающий на определенном этапе развития поэзии и содержащий «народные предания о старине», облеченные в поэтическую форму. Бестужев признает национальное своеобразие народных эпопей: «... нравы и климаты дают обликам сих преданий разные характеры»³. Подобные эпопеи, сложившиеся, как полагает Бестужев, у каждого народа, возможны только в период народной юности, которая «простодушна, как ребенок, и смела, как муж»⁴. Бестужев констатирует неудачу так называемой «искусственной» эпопеи, судьбу которой разделяют и «русские *иды*, или *ады*, или *оиды*», — иронизируя, пишет Бестужев. Эпопея «отпела себя в Хераскове», — констатирует критик-романтик⁵. Отдавая дань традиции в признании известных заслуг Хераскова, Бестужев делает критические замечания по поводу его эпических поэм: главное — им недоставало оригинальности. Идея развития эпической поэзии свойственна и Рылееву. Раскрывая свое понимание романтической поэзии, Рылеев высказывает мысль о зависимости литературы от духа времени, степени просвещения и «местности» той страны, где она появлялась. Исходя из этой мысли, Рылеев намечает эволюцию поэмы в новое время от «Божественной комедии» Данте через Тассо, Мильтона и Клопштока к Гете и Байрону.

¹ А. Бестужев. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов. А. А. Бестужев-Марлинский, Собрание стихотворений, «Советский писатель», 1948, стр. 181. В этом выпуске «Библиотеки поэта» перепечатаны критические обзоры А. Бестужева. По этому изданию приводятся и дальнейшие цитаты.

² По поводу этой статьи Бестужев писал, что она подверглась большим цензурным сокращениям. См. «Декабристы», Госуд. литературный музей. Летописи, кн. 3, М., 1938, стр. 78.

³ «Московский телеграф», 1833, ч. LII, № 15, стр. 414.

⁴ Там же, стр. 417.

⁵ Там же, № 17, стр. 96.

В романтическом понимании эпопеи с Бестужевым и Рылеевым сближается Кюхельбекер. Он соглашается с мерзляковской критикой «Россияды»¹. Разбирая поэму Шихматова, он отделяет себя от «защитников правил французской поэтики» и оправдывает новшества, допущенные автором «Петра Великого», ссылаясь на Шекспира и Фирдоуси, которые для Кюхельбекера являлись представителями романтического искусства. Критик-декабрист одобряет Шихматова за попытку «проложить новую дорогу в области поэзии», что обнаруживает в авторе «смелую, мощную душу»². Впрочем, и «лирическую эпопею» Шихматова критик-декабрист признает не в целом, а в частях, в подробностях. В поэме «мало эпического» — таков ее главный недостаток. Кюхельбекер считает возможным два способа эпико-лирического изложения. Первый свойствен испанским романсам, английским балладам и некоторым поэмам Байрона. Здесь время минувшее принимается за настоящее, и поэт говорит о событиях так, как будто они происходят в момент рассказа о них, вызывая его непосредственный эмоциональный отклик. Второй способ встречается в греческих гимнах, «в коих время минувшее остается минувшим, а события и с ними чувства поэта излагаются во славу главного лица». Оба эти способа невыгодны для больших повествовательных произведений, что и сказалось на поэме Шихматова, восходящей не к эпической, а к одической традиции³. Лирическая поэма Шихматова не заполнила пустоты, образовавшейся после неудачи классической эпопеи. У нас нет «истинной народной эпопеи», — с грустью констатирует поэт-декабрист в заключение своей статьи⁴. Последние слова, как и все изложенные выше суждения Кюхельбекера, Бестужева, Рылеева, свидетельствуют, что для поэтов-декабристов был неприемлем жанр классицистской эпопеи в ее традиционных очертаниях и что основной недостаток этого жанра они усматривали в отсутствии народности. Неприемлем для декабристов был и идейно-политический смысл героики классической эпопеи, особенно в ее позднейших образцах. Героем поэтов-декабристов был свобододолюби-

¹ «Вестник Европы», 1817, ч. ХCV, № 17 и 18, стр. 155.

² «Сын отечества», 1825, № 15, стр. 261—262.

³ Там же, стр. 260—261.

⁴ «Сын отечества», 1825, № 16, стр. 385.

вый и мужественный гражданин в его борьбе за национально-политическую свободу. Героика декабристской поэзии была героикой дворянской революционности.

3

Идея «истинной народной эпопеи», большой интерес к народному творчеству, признание его важнейшим источником литературы — все это не могло не привлечь внимания поэтов-декабристов к многочисленным опытам «русской поэмы». В своих историко-литературных обзорах Бестужев отводил почетное место народной поэзии, включая сюда, как это было принято, и «Слово о полку Игореве». Народнопоэтические интересы декабристов вливались в общий поток русского романтизма, но революционно-гражданский характер их романтики придавал своеобразию их отношению к фольклору.

Новое в декабристском понимании древнерусских поэтических памятников особенно отчетливо выразилось у Бестужева. Критик-декабрист связывает характер русских народных песен с русским национальным характером. «Чувства и страсти, — пишет Бестужев, — свойственны каждому; но страсть к славе в народе воинственном необходимо требует одушевляющих песней, и славяне, на берегах Дуная, Днепра и Волхова, оглашали дебри гимнами победными»¹. Русский национальный характер проявился и в «Слове о полку Игореве»: «непреклонный, славолюбивый дух народа дышит в каждой строке» поэмы. Славолюбие и непреклонность русского народа были направлены не на завоевание, а на оборону. Древней Руси приходилось защищаться от многочисленных внешних врагов, успеху которых способствовали княжеские усобицы. Так начались народные бедствия, не только замедлившие ход просвещения и успехи словесности в России, но изменившие и характер русских песен. Они «отличаются свежестью чувств, сердечною теплотою, нежностью оборотов; но беды отечества и туманное его небо проливают на них какое-то уныние». Грустный тон русских песен отмечался многими и до Бестужева, но последний добавляет, что

¹ «Взгляд на старую и новую словесность в России». А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, 1948, стр. 151.

«в них редко встречаются пылкие страсти и обилие мыслей». На языке декабриста этим обозначался недостаток высокого, боевого, гражданского содержания в народных песнях. Но эта характеристика применима, по Бестужеву, только к тем песням, которые дошли до нас и которые едва ли древнее трехсот лет. Песнопения русской старины исчезли. А они были «возвышенными», как об этом свидетельствует «Слово о полку Игореве», единственный дошедший до нас памятник древней поэзии. Время сохранило драгоценную поэму XII века, восклицает Бестужев, кажется, только для того, чтобы сильнее дать почувствовать потерю остального! Оригинальное национально-русское содержание вылилось, по Бестужеву, и в самобытную форму: «Там находим мы незамысловатые красоты, иную природу, отменный круг действия». Национальное своеобразие является для Бестужева высшим достоинством памятника. К традиции «Слова о полку Игореве» Бестужев относит «Задонщину», которую он, однако, ставит ниже и в идейном и в художественном отношении: «В песне о битве Донской (XV века) нет того огня, той силы в очертании лиц, той самородной прелести, которые отличают Песнь о походе Игоря»¹.

Представители революционного романтизма особенно ценили в русской народной поэзии общественно-героические, национально-освободительные тенденции, внося тем самым новый оттенок в фольклоризм русских романтиков и предромантиков. Только Радищева можно назвать их предшественником в таком осмыслении русского фольклора.

Декабристы становятся горячими пропагандистами идеи сближения литературы с фольклором. В обращении к народной поэзии они видят средство сделать литературу национально своеобразной, самобытной. Кюхельбекер, ратуя за «истинно русскую» поэзию, называет «песни и сказания народные» в числе «лучших, чистейших, вернейших источников для нашей словесности»². Рылеев считает необходимым в предисловии к «Думам» отметить народно-поэтические основы их идейного замысла и жанра. Бестужев неоднократно обращается к этой теме. По поводу

¹ «Взгляд на старую и новую словесность в России». А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, 1948, стр. 153.

² «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 42.

альманаха «Русская старина» Корниловича и Сухорукова он пишет: «Сердце радуется, видя, как проза и поэзия скидывают свое безличие и обращаются к родным, старинным источникам»¹. «Задонщину», по мнению Бестужева, «должно читать наравне со всеми древностями нашего слова, дабы в них найти черты русского народа и тем дать настоящую физиогномию языку»². В своих обзорах Бестужев одобрительно отзывается о песнях Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлянова, Дельвига. В похвалу первому из них критик отмечает «прозелень народности» в его произведениях³. Наиболее развернуто и принципиально Бестужев ставит вопрос о взаимоотношении литературы и фольклора в статье 1833 года. В больших историко-литературных перспективах он говорит о демократической поэзии «европейских простолюдинов», составлявших часть человечества, но не имевших никаких прав. К сожалению, эта народная поэзия почти забыта. Тем ценнее сокровища русских народных сказок: «Сказки, — пишет Бестужев, — это картина, это facsimile ума старины, быта старины, живые еще доселе в устах простонародья, лежат бездонным рудником для родной поэзии». Вспомним, что это писалось в те годы, когда начали появляться сказки Пушкина. Бестужев приветствует интерес к народной поэзии, проявлявшийся в литературе того времени: «Простой народ почти всегда сохранял эту поэзию, но мы к ней только что возвращаемся; и слава богу!»⁴.

При таком понимании фольклора и фольклоризма литературы может показаться неожиданным отношение декабристов к поэме в народном стиле. Правда, Кюхельбекер поставил «Руслана и Людмилу» выше романтических поэм Пушкина как раз за ее народность*. Но «Руслан и Людмила» с точки зрения Кюхельбекера была не столько достижением, сколько обещанием. «Русская поэма», как она сложилась к началу двадцатых годов, не нашла у декабристов признания в качестве эпического жанра, разрешающего проблему народности литературы. Выступая в упоминавшейся статье-памфлете «Видение

¹ А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, 1948, стр. 186.

² Там же, стр. 153.

³ «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 17, стр. 97.

⁴ Там же, 1833, ч. LIII, № 16, стр. 151—152.

на горе Парнассе» против модных в тогдашней литературе жанров, Кюхельбекер рядом с элегией и мадригалом называет «сказку про Бову Королевича»¹. Здесь, конечно, речь идет не о народной сказке, а о ее литературной обработке, причем помимо «Бовы» Радищева Кюхельбекер мог намекать и на ранний замысел Пушкина, ему, вероятно, известный. Очевидно, шутливо-ироническая интерпретация материала народного творчества была не приемлема для декабриста, ценившего в народной поэзии ее возвышенно-героическое начало. Отрицательное отношение поэта-декабриста к сказочно-богатырской поэме выступает и еще в одном эпизоде «Видения на горе Парнассе». Когда Аполлон, произносивший суд над русскими писателями, не удостоил введения в храм бессмертия Кириши Данилова, посадив его между Бюргером и Шехеразадою, «некоторые господа наши модные писатели, — замечает Кюхельбекер, — пожимали плечами и говорили: «Аполлон состарелся! У него вкус испортился!»². Очевидно, Кюхельбекер выступает здесь против увлечения былинами в качестве поэтического источника. Для Кюхельбекера, как и для всех декабристов, были неприемлемы элементы фантастики и «забавности» в «русской поэме». Это противоречило их поэтике высоких жанров. Бестужев, критикуя язык катенинского «Мстислава Мстиславича», отметил (как мы указывали в другой связи) трафаретность выражения фольклорного стиля: «... на холме, как водится, ракитов куст». Поэты-декабристы не хотели следовать тому шаблону, который к началу двадцатых годов сложился в области народно-подражательной поэмы. Такой смысл замечания о «ракитовом кусте» явствует из общей оценки поэмы Катенина, данной в рецензии. Бестужев относил поэму Катенина к «модным течениям», усматривая это в той стилизации, которая нашла выражение в «Мстиславе Мстиславиче». Бестужев считал ненужными и неправильными реставраторские тенденции в языке современной поэзии, проявившиеся в поэме Катенина. Критик возражал и против той стилистической пестроты, которая получается в результате введения архаических элементов в современный язык: «...лирическое творение не должно быть Милютиною лавкою, где ананасы и устрицы

¹ «Невский зритель», 1820, ч. I, февраль, стр. 48.

² Там же, стр. 54.

лежат на одной полке»¹. В статье тридцатых годов, отмечая охватившее литературу увлечение народной сказкой, Бестужев иронически писал, что поэты «обобрали кругом изустное предание; не завалялась даже за печкой никакая сказка, ни присказка»². Но все это было направлено против не правильного с точки зрения Бестужева использования народной поэзии, а не вообще против обращения литературы к фольклору. В той же статье, как мы указывали, Бестужев приветствовал возвращение литературы к народным истокам творчества.

В тридцатые годы Кюхельбекер в частном письме по поводу перепечатанной «Московским телеграфом» из «Денницы» песни о русской полоняночке писал: «Я не большой охотник до так называемых русских песен светского издělья». Кюхельбекеру претила поддельность подобных песен. Для песни о полоняночке он делает исключение: «Тут никак не заметишь поддела»³. Кюхельбекер готов допустить стилизацию при условии глубокого проникновения в стиль народной поэзии: «Вот как бы должно писать: тогда бы у нас была своя самобытная поэзия»⁴.

Таким образом, поэты-декабристы отвергли путь стилизации в поэзии. Вместе с Пушкиным они хотели создать народно-национальную, а не «простонародную» литературу. Они не уклонились от магистрального пути русской поэзии. С другой стороны, для Кюхельбекера, как и для прочих декабристов, фольклор был только одним из национальных источников художественной литературы. Рядом с песнями и сказаниями народными он ставит народное мировоззрение («вера праотцев»), народный характер («нравы отечественные»), национальную историю («летописи»). Такой перечень источников самобытной русской литературы дает Кюхельбекер в своей статье-манифесте.

4

Вырабатывая концепцию поэмы, декабристы встретились с новым типом романтической поэмы, созданным в русской литературе Пушкиным. Южные поэмы, как изве-

¹ «Сын отечества», 1820, № 20, стр. 252.

² «Московский телеграф», 1833, ч. LII, № 15, стр. 401.

³ Песня в действительности была подлинной.

⁴ «Декабристы», Госуд. литературный музей, летописи, кн. 3, М., 1938, стр. 171—172.

стно, нашли сочувственный прием в среде декабристов. Идеино-политическое содержание поэм Пушкина давало для этого достаточные основания. Декабристы признавали и большие художественные достоинства южных поэм. Кюхельбекер одобрял «Кавказского пленника» за «самые сладостные стихи», за «некоторые превосходные описания», за «живое сетование», вливаемое в душу поэмой, «особенно при первом чтении». В «Бахчисарайском фонтане» критик усматривал «драматическое начало» свидетельствующее о том, что Пушкин «шагнул вперед»¹.

Но ощущение большой близости пушкинских поэм к их собственным идеям и настроениям не привело поэтов-декабристов к признанию самого жанра пушкинской поэмы. В статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер мотивирует свое неприятие «Кавказского пленника» тем, что поэма написана, как он полагает, по байроновскому образцу, а вместе с тем высказывает и свое отношение к байронизму. Критик-декабрист обвиняет в подражательности не только классицистов, но и байронистов. Он решительно осуждает характер разочарованного героя, выведенного Байроном в его поэмах. Отказываясь признать «истинной романтикой» (Шекспир, Кальдерон, Ариосто) «недоговаривающую поэзию Байрона», Кюхельбекер тем самым выступает против байронической поэмы в ее художественной манере².

Бестужев, в отличие от Кюхельбекера, выдвигает в байронизме сильную сторону. Его восхищает в Байроне независимость от общества и его соблазнов, что позволяет поэту стать во главе общества и указывать ему пути. Сильную сторону он подчеркивает и в русской, дышащей свободолюбием романтической поэме — в «Цыганах» Пушкина. Но вот у гениев появились многочисленные подражатели, и Бестужев выступает с решительным отрицанием измельчавшего байронизма: «Гяуризм и дон-жуанизм, выкраденный из карманов Пушкина, размененный на полушки, разбитый в дробь, полетел изо всех рук»³.

¹ Кюхельбекер. Разговор с Ф. В. Булгариным. «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 174—175.

² См. его не напечатанное в свое время «Обозрение российской словесности 1824 года». «Литературные портфели», I, Время Пушкина, изд. «Атеней», П., 1923, стр. 74.

³ «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 17, стр. 103.

В 1832 году Бестужев выступил в печати с анонимной заметкой «Несколько слов от сочинителя повести «Андрей, князь Переяславский» по поводу напечатания без ведома автора названной его поэмы¹. Заметка позволяет составить представление об отношении Бестужева к романтической поэме, в то время уже переживавшей период шаблонизации. «Нечего и сомневаться, — пишет Бестужев, — что по духу времени и вкусу я был романтик до конца ногтей. Нечего и сказывать, что я хотел первую попытку свою вылить в историческую форму». В последних словах Бестужев не без иронии отмечает увлечение романтиков исторической тематикой. Критически относится Бестужев и к композиционной манере романтической поэмы. «Господа стихотворцы знают, — продолжает он, — как пишутся нынешние поэмы, и потому не для чего мне распространяться, как я бросал мысли за недочетом рифм, или рифмы за неясностью мыслей: из десяти начатых картин едва ли две доходили до половины... Скоро, однако же, простыл творческий жар мой: я устал прыгать по-стрекозиному от предмета к предмету, не имея терпения склеивать их гладко»². Автор не получил удовлетворения от попытки писать в модном жанре. Он сознает главный недостаток жанра, сказавшийся и в его поэме: в ней нет «купности», «целого». Это, видимо, и заставило автора отказаться от продолжения поэмы.

Рылеев, как и Кюхельбекер, наслаждался «Цыганами». Но, свидетельствуя о непосредственном впечатлении от поэмы Пушкина, Рылеев делает характерную оговорку: «Характер Алеко несколько унижен»³. Разочарованный герой в трактовке Пушкина не удовлетворял декабристскому представлению о достойном герое поэмы.

Таким образом, романтическая поэма, и в ее байроновском и в ее пушкинском вариантах, не могла полностью удовлетворить декабристов. Ни Пленника, ни Алеко поэты-декабристы не могли признать «своим» героем. Тесен был для них и круг деятельности пушкинского романтического героя. Более остро они хотели бы поставить и проблему борьбы за общественную свободу.

¹ «Московский телеграф», 1832, ч. XLIV, № 6, стр. 293—300.

² А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, 1948, стр. 54.

³ К. Ф. Рылеев. Полн. собр. соч., 1934, стр. 494.

В связи с вопросом о концепции героической поэмы у декабристов здесь уместно коснуться их отношения к тому жанру повествовательной поэзии, которым в пушкинском творчестве сменилась романтическая поэма. Мы имеем в виду роман в стихах.

Наиболее остро вопрос был поставлен Кюхельбекером в его «Дневнике». «Возможна ли, — читаем здесь, в записи от 17 декабря 1831 года, — поэма эпическая, которая бы наши нравы, наши обычаи, наш образ жизни так передала потомству, как передал нам Гомер нравы, обычаи, образ жизни троян и греков». Здесь намечалась интереснейшая проблема о возможности эпической поэмы, типа античной эпопеи, на современном материале. Кюхельбекер рассматривал поэмы Байрона «Дон Жуан», «Беппо» и пушкинского «Онегина» как попытки в этом роде, но признал их попытками «очень и очень слабыми». Причина этого, по Кюхельбекеру, заключается в том, что названные произведения лишены героического, возвышенного начала. Оно отсутствует и в самом предмете и, главное, в отношении авторов к изображаемому. «Предметы Байрона и Пушкина, — пишет Кюхельбекер, — малы и скудны», а главное — «они смотрят на европейский мир, как судьи, как сатирики, как поэты-описатели». Кюхельбекер считает несовместимым с принципом эпической поэмы критическое, сатирическое изображение действительности: «Ювеналовские выходки Байрона и Пушкина, — продолжает он, — заставляют меня презирать и ненавидеть мир ими изображаемый, и удивляться только тому, как они решились воспевать то, что им казалось столь низким, столь ничтожным и грязным». Оставляя в стороне непонимание романтиком Кюхельбекером нового реалистического метода в таких новых жанрах стихотворного повествования, как «Дон Жуан» и «Евгений Онегин», подчеркнем, что для Кюхельбекера понятие эпической поэмы было связано с категориями возвышенного и героического, с воспева н и е м как принципом трактовки темы. Кюхельбекер защищает иное по сравнению с Байроном и Пушкиным направление эпического творчества. «Гомер нашего времени, — если он только возможен, — должен идти иною дорогою»¹. Кюхельбекер не желает свертывать знамени героической поэзии.

¹ «Дневник В. К. Кюхельбекера», «Прибой», 1929, стр. 25—26.

Аналогично рассуждает и Рылеев. Подобно Кюхельбекеру он готов допустить бытовую современность («картины светской жизни») в поэзию. Правда, это нарушает привычные представления о поэтическом. Но художественная практика гения доказывает возможность изменения теории. Именно такой смысл имеют дальнейшие слова Рылеева о «картинах светской жизни»: «Да если бы и не входили, ты, — обращается поэт-декабрист к Пушкину, — с своим чертовским дарованием втолкнул бы их насильно туда»¹. Однако Рылеев ставит «Онегина» ниже и «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника»². Объяснение этого мы находим и в его письме к Пушкину от 10 марта 1825 года. Подтверждая свою оценку поэм и романа, Рылеев оговаривается, что «Онегин» теперь, то есть если судить по первой главе, ниже поэм Пушкина. В следующих песнях новое произведение Пушкина может по своему достоинству достигнуть уровня «Дон Жуана» Байрона. Понимание же Рылеевым достоинств «Дон Жуана» явствует из его замечания об этой поэме: «Как велик Байрон в следующих песнях Дон-Жуана! Сколько поразительных идей, какие чувства, какие краски»³. В этих несколько неопределенных формулировках содержится мысль о приподнятости над уровнем обыденного как необходимом условии эпической поэзии. Подобно Кюхельбекеру, Рылеев допускал возможность героической поэмы на современном материале. Это подтверждается и сохранившимся в бумагах Рылеева планом поэмы из современного кавказского быта, героем которой должен был стать, повидимому, революционер-декабрист.

В тон другим декабристам об «Евгении Онегине» высказывается и А. Бестужев. Лучшими в первой главе пушкинского романа ему представляются те места, «где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества»⁴. В письме к Пушкину 9 марта 1825 года Бестужев пытался вернуть художественное внимание поэта к «предметам», которые «колеблют» и «возвышают» душу, которые «трогают русское сердце».

¹ К. Ф. Рылеев, Полн. собр. соч., 1934, стр. 482—483.

² Там же, стр. 483.

³ Там же, стр. 495.

⁴ А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, 1948, стр. 183.

Итак, поэты-декабристы не были удовлетворены ни одним из существовавших в русской литературе эпических жанров. Они искали в художественном творчестве своего собственного пути, отвечающего их общественно-политическим идеалам. К сожалению, декабристы не сформулировали с законченной полнотой своей концепции поэмы. Однако изложенные выше их оценки различных эпических жанров достаточно красноречивы. В свете общих принципов декабристской эстетики эти оценки позволяют сделать определенные выводы, которые будут нами подтверждены анализом поэтической практики декабристов.

Одной из основных идей эстетики декабристов явилось признание большого общественно-политического значения художественной литературы. Дворянские революционеры стремились сделать литературу действенным средством пропаганды передовых идей, высоких гражданских идеалов. Поэзия должна воодушевить лучших людей современного поколения на героическую борьбу за свободу. Слова А. А. Бестужева о цели рылеевских «дум» — «возбуждать доблести сограждан подвигами предков»¹ — можно распространить на декабристскую поэзию в целом. Признание за художественной литературой высокой гражданской миссии побуждало декабристов пропагандировать высокие жанры поэзии: в лирике — политическую оду, в драме — гражданскую трагедию, в эпосе — героическую поэму. Недостаточность героического начала в «русской эпопее» и романтической поэме вызывала неудовлетворенность декабристов названными жанрами. Понимание «думы» как героического жанра, естественно, приводило Рылеева к такому же представлению о поэме. Он писал Пушкину, сосланному в Михайловское: «Ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы»². Поэт-декабрист ждал от автора «Кавказского пленника», конечно, не лирической, а героической поэмы.

Бестужев формулирует положение, которое прекра-

¹ «Взгляд на старую и новую словесность в России». А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, 1948, стр. 163.

² К. Ф. Рылеев. Полн. собр. соч., 1934, стр. 479.

сно выражает сущность революционного романтизма: «Воображение, недовольное сущностью, алчет вымыслов, и под политической печатью словесность кружится в обществе». Здесь романтический вымысел ставится в зависимость от неудовлетворенности существующим (такое значение имеет у Бестужева слово «сущность»), а в противопоставление страстно желаемого идеала («воображение... алчет вымыслов») отрицаемой действительности вкладывается общественно-политический смысл. «Политической печатью» отмечен и жанр декабристской поэмы. Бестужев с неизбежными по цензурным соображениям недомолвками раскрывает историческую необходимость этого. Общественно-политическим содержанием была богата литература в период Отечественной войны 1812 года. Тогда «взоры всех обратились на поле битвы, где полсвета боролось с Россией, и целый свет ждал своей участи». Все были захвачены мыслью о судьбах родины и жадно набрасывались на литературу, откликавшуюся на переживаемые события. Спад общественных событий повлек за собой и спад общественного возбуждения. Но пережитый национальный подъем, как надеется Бестужев, принесет свои плоды: «Огнистая лава вырвалась, разлилась, подвинула океан — и застыла. Пепел лежит на ее челе, но в этом пепле таится растительная жизнь, и когда-нибудь разовьются в ней драгоценные виноградники»¹. У Бестужева мы находим мысль о том, что реакционная обстановка может способствовать обострению противоположных ей революционных настроений: «Порох на воздухе дает только вспышки, но сжатый в железе, он рвется выстрелом и движет и рушит громады... и в этом отношении к свету мы находимся в самом благоприятном случае»².

Так ощущение нарастающего общественного протеста против реакции позволяло критику-декабристу надеяться на то, что идейно-политический подъем литературы не заставит себя долго ждать. Признаки его обнаружились уже в южных поэмах Пушкина. Имея в виду события освободительной борьбы на Западе, Бестужев с удовлетворением отмечал: «Гром отдаленных сражений одушевляет слог авторов и пробуждает праздно внима-

¹ А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений, стр. 170.

² Там же, стр. 179.

ние читателей»¹. Но эпическая поэзия должна идти еще дальше в своем революционно-политическом содержании и в своем героическом характере.

Прямое отношение к концепции поэмы имела и идея народности, столь существенная для эстетики декабристов. Понимая народность, прежде всего, как национальную независимость отечественной литературы, декабристы и от поэмы требовали национального своеобразия.

Героический характер, революционно-политическая направленность, национальная самобытность — таковы основные черты жанра поэмы в понимании декабристов. Этот жанр отвечал политическим задачам дворянских революционеров, выдвинувших свой идеал героя-гражданина и стремившихся подвигами героев прошлого вдохновить своих современников на борьбу за свободу.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ДЕКАБРИСТСКАЯ ПОЭМА

1

Романтика дворянской революционности благопритствовала дальнейшему развитию тех принципов романтического историзма, которые наметились в «думах» Рыльева. Естественно было ожидать, что поэты-декабристы от историко-политической баллады обратятся к поэме. Этого требовали их общественно-политическая программа и эстетические принципы, их поэтика высокого, героического жанра. Так оно и случилось. В 1825 году появляется первое большое эпическое произведение декабристов — поэма Рыльева «Войнаровский». Декабристская поэма — и в своем идейно-политическом содержании и в общих жанровых очертаниях — тесно связана с романтическим эпосом Пушкина, крупнейшего выразителя дворянской революционности в поэзии. Однако в широком потоке романтических поэм двадцатых-тридцатых годов поэма декабристов представляет своеобразную струю. Значительно отличается эпос декабристов и от южных поэм Пушкина. Но если разграничительная линия проходит здесь в н у т р и революционно-романтического направ-

¹ А. А. Бестужев-Марлинский, Собрание стихотворений, стр. 170.

ления, то от реакционно-романтической поэмы эпическая поэзия декабристов отличается принципиально, по существу. Поэты-декабристы создают своеобразную разновидность романтической поэмы, соответствующую их общественно-политическим интересам и их художественным взглядам.

«Войнаровский» Рылеева оказался единственной декабристской поэмой, полностью увидевшей свет в свое время. Другие поэмы декабристов появились в печати только в отрывках или остались в рукописи. Разгром движения дворянских революционеров тяжело отразился на их творчестве и, в частности, — на судьбе их эпической поэзии. Интересные и богатые замыслы Рылеева погибли вместе с ним. Поэмы Кюхельбекера и Одоевского долгие годы пролежали в архивах. Бестужев не довел до конца своей единственной поэмы и не пытался осуществить другие свои эпические замыслы, о возникновении которых он писал К. Полевому в сентябре 1833 года¹. Литературным открытием недавнего времени явилась известная ранее только в небольших отрывках поэма Ф. Н. Глинки «Дева Карельских лесов».

И тем не менее мы можем говорить о декабристской поэме как о заметном явлении в истории русской эпической поэзии. Кроме «Войнаровского» в более или менее обширных отрывках в печать попали и другие поэмы декабристов. В том же 1825 г. было опубликовано несколько отрывков из новых поэм Рылеева: три отрывка — «Киев», «Смерть Чигиринского старосты», «Исповедь Наливайки» — из поэмы «Наливайко»²; отрывок «Гайдамак» из поэмы «Хмельницкий»³; «Палей, отрывок из новой поэмы»⁴; в 1828 г. появился отрывок «Партизаны», оставшийся, повидимому, от неосуществленного замысла поэмы о 1812 году⁵. Поэма А. Бестужева «Андрей, князь

¹ «...всего более книги расшевеливают пепел воспоминаний — и роem подымаются искры — сколько поэм пролетает тогда мимо меня, поэм tout faits — роemtes á faire, но трубка издает последнее хрипение — дым опадает, и где оне, где мои душечкч?..» «Декабристы», Госуд. литературный музей, Летописи, кн. 3, М., 1938, стр. 76.

² «Полярная звезда» на 1825 г.

³ «Соревнователь просвещения и благотворения», 1825, ч. XXX, № 4.

⁴ «Северная пчела», 3 января 1825 г., № 2. Перепечатано в альманахе «Северная звезда» на 1829 г.

⁵ «Северные цветы» на 1828 г.

Переяславский» стала достоянием печати в объеме первой песни¹, отрывки из второй и пятой песен печатались в журналах², а затем перепечатывались в собрании сочинений Марлинского. В 1830 г. вышла (не полностью) поэма Ф. Глинки «Карелия»³. Через два года были напечатаны два отрывка из другой его поэмы: «Дева карельских лесов»⁴. Поэма Кюхельбекера «Зоровавель» анонимно была напечатана в 1836 году⁵. К той же группе материалов нельзя не отнести отрывок из пушкинского «Вадима», опубликованный в 1827 г. Таким образом, читатели того времени имели возможность познакомиться, хотя бы частично, и с другими эпическими опытами декабристских поэтов.

Рукописное наследство декабристов, долгое время остававшееся под спудом, дает богатые дополнительные материалы, среди которых мы находим не только не опубликованные в свое время части названных выше произведений, но и целые поэмы. Таковы «Василько» А. Одоевского⁶ и семь поэм Кюхельбекера: «Кассандра», поэма о Грибоедове, «Давид», «Юрий и Ксения», «Сирота», «Семь спящих отроков», «Агасвер»⁷. Сюда нужно отнести и поэму Г. С. Батенькова «Одичалый»⁸ — своеобразную исповедь заживо похороненного узника. С полным основанием в состав декабристского эпоса можно включить юношескую поэму Лермонтова «Последний сын вольности». Эти материалы существенно расширяют представление о поэме декабристов и дают возможность уловить некоторые общие свойственные ей тенденции.

Сохранились свидетельства и о других эпических произведениях декабристов. Так, поэма «Василько» была не

¹ «Андрей, князь Переяславский, повесть», ч. I, М., 1828.

² «Галатея», 1830, № 42, приложение (глава вторая); «Московский телеграф», 1831, № 7 и № 9 (отрывки из пятой песни).

³ «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой, описательное стихотворение в четырех частях, Федора Глинки», СПб., 1830.

⁴ «Северные цветы» на 1832 г.

⁵ «Русский Декамерон 1831 года, изданный И. Ивановым», СПб., 1836.

⁶ До нас дошли 1-я, 2-я и 4-я песни поэмы. Впервые опубликованы П. А. Ефремовым в «Русской старине», 1882, кн. 2 и 3.

⁷ Опубликованы Ю. Н. Тыняновым: В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т. I, «Советский писатель», Л., 1939. О более ранних публикациях отдельных частей см. там же, стр. 471—475.

⁸ Впервые напечатано в «Русской беседе», 1859, т. III, кн. 15.

единственным эпическим опытом А. Одоевского. Еще в 1824 году он писал В. Ф. Одоевскому о «началах двух поэм, которые лежат под столом полуразодранные и полусожженные — по обыкновению»¹. Возможно, что сохранившиеся стихи А. Одоевского о петербургском наводнении 1824 года являются отрывком из задуманной им поэмы о 14 декабря². Есть свидетельство декабриста А. Е. Розена о том, что В. П. Ивашев, отбывавший наказание на Петровском заводе, написал большую поэму «Стенька Разин»³. Не лишено вероятия, что дальнейшие архивные разыскания смогут пополнить фонд эпической поэзии декабристов. Так, недавно были обнаружены наброски ранее не известной поэмы Рылеева о витязе Ольбровне и красавице Русле⁴. Замысел относится к раннему периоду творчества Рылеева и связан с приобретшим в то время популярность жанром «оссианической» поэмы. В копии сохранилась «Тюремная песнь» Батенькова (свыше сорока строф), представляющая собой философскую поэму с историческими рассуждениями о России⁵.

Следует, наконец, обратить внимание на одно явление, до сих пор остававшееся почти не замеченным. Массовая романтическая поэма после 1825 г. в ряде памятников отразила более или менее заметное воздействие эпической поэзии декабристов и прежде всего «Войнаровского». По тем или иным основаниям с традицией декабристской поэмы можно сближать следующие произведения: анонимная «Любовь в тюрьме» (1828), «Нечай» И. К. (1831), «Пустынник» С. С.—кого (1831), «Ссылный» П. Иноземцева (1833), «Вступление на престол князя Александра Тверского» К. Бахтурина (1833), «Поселенцы» П. С. (1835), «Пустынник» М. Павлова (1838).

¹ А. И. Одоевский. Полное собрание стихотворений и писем, М.—Л., 1934, стр. 273.

² См. В. Г. Базанов. Поэты-декабристы: К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский, изд. АН СССР. М.—Л., 1950, стр. 186.

³ А. Е. Розен. Записки декабриста, СПб., 1907, стр. 175.

⁴ См. публикацию А. Г. Цейтлина. «Литературное наследство», т. 59, М., 1954.

⁵ См. М. К. Азадовский. «Затерянные и утраченные произведения декабристов». «Литературное наследство», т. 59, М., 1954. Автор пишет: «...остается еще значительное число неразысканных стихотворений, поэм, драматических произведений, свидетельства о которых сохранились в разных источниках» (стр. 682).

Совпадая по времени с поэмами Бестужева, Одоевского, Кюхельбекера, Глинки, перечисленные произведения в той или иной мере, при всех своих идеологических и художественных изъянах сближаются с поэмами декабристов в содержании и форме, что будет показано ниже. Если же учесть отдельные отзвуки декабристской поэзии в массовой романтической поэме, например, в поэме Алексеева «Чека» (1828), то приведенный список пришлось бы увеличить.

Надо также учесть, что освободительные мотивы звучат в поэмах, не связанных прямо с декабристской литературой, но напоминающих ее наличием политического подтекста. К 1822—1824 годам относятся отрывки из неоконченной поэмы Веневитинова (напечатано в 1829 г.), в которой поэт обращается к истории героической борьбы русских людей за свою независимость против татарских завоевателей. Написанное несколько позднее стихотворение Веневитинова «Новгород», где восхваляется древний город «свободы, славы и торговли» и выражается горькое сожаление об утрате им былой вольности, позволяет предполагать, что и в исторической поэме автором была бы развернута общественно-политическая тема защиты национальной свободы, хотя он и не примыкал прямо к декабристскому движению. К началу двадцатых годов относится замысел поэмы «Путник» (или «Странник») Грибоедова, отрывок из которой под названием «Кальянчи» был опубликован в 1838 году¹. Трудно судить о сюжете поэмы в целом, но нарисованный в отрывке с большим сочувствием образ юноши-грузина, проданного в рабство, позволяет предполагать, что в поэме были бы затронуты актуальные для того времени общественные вопросы. Современный политический подтекст отчетливо выступает в «римских» поэмах Полежаева: «Видение Брута», «Кориолан», начало поэмы «Марий» (написаны в 1833—1835 гг., напечатаны в 1857 г.). Не являются неожиданными отзвуки декабризма и в некоторых поэмах Огарева: «Дон» (написано, повидимому, в конце тридцатых годов) и отрывок «Африка» (1856).

Если, таким образом, в условиях жестоких репрессий против дворянских революционеров формирование жанра

¹ «Сын отечества», 1938, № 1.

декабристской поэмы было насильственно прервано или, во всяком случае, задержано, то это не лишает нас историко-литературного права говорить о самом жанре на основании тех тенденций, которые с достаточной определенностью проявились в перечисленных материалах.

Реакционная обстановка, в которой создавалась декабристская поэма, сказалась не только на ее внешней судьбе, но и на внутреннем существе жанра. И это было гораздо важнее в историко-литературном отношении. Творчество декабристов начало испытывать политические стеснения задолго до 1825 г. Но пока освободительное движение продолжало расти, декабристская поэзия, по словам Бестужева, находилась в «благоприятном случае». После декабря 1825 г. реакция вступила в новую фазу, которая уже не предоставляла революционным поэтам этих по-своему благоприятных условий. Одоевский, Кюхельбекер, Бестужев создавали свои поэмы на каторге, в тюрьме, в ссылке. Подражатели Рылеева писали и печатали свои произведения в условиях цензурного гнета. Все это не могло не отразиться на жанре декабристской поэмы. Освободительные мотивы звучат теперь в ней приглушенно, политическая тематика не всегда выступает на первый план, трагические ноты, которые и до этого можно было уловить в поэзии декабристов, усиливаются. Тем не менее и после 1825 г. поэма, идейно связанная с декабристским движением, сохраняет основные традиции жанра.

2

Особенностью декабристской поэмы является ее национально-историческая тематика. В этом отношении декабристы, продолжая линию пушкинского «Вадима», развивают давнюю традицию русской эпической поэзии, существенно ее перерабатывая в идейно-политическом отношении. За грани национально-русского материала в некоторых своих поэмах выходит только Кюхельбекер.

Поэзия декабристов была гражданской, политической. Эта характеристика распространяется и на их поэму. И Пушкин в своих южных поэмах ставил большие, выдвинутые эпохой общественно-политические проблемы. Однако гражданский характер поэзии в соответствии с политическими задачами декабристов был выражен в их поэмах более настойчиво. Декабристов интересовала

национально-освободительная и общественно-политическая борьба в период ее обострения. В своих поэмах декабристы на первое место выдвигали проблему борьбы за политическую свободу. Наиболее остро и последовательно эта проблема была поставлена Рылеевым, писавшим на подъеме освободительного движения. В условиях разгрома движения общественная проблематика не могла разрабатываться с той же настойчивостью. Однако и в этот период поэмы Бестужева, Одоевского, Кюхельбекера, Глинки сохраняют общественно-политический характер тематики. Так, в поэме Одоевского «Василько» ставится излюбленная декабристская тема гражданского мужества в условиях политической катастрофы, постигшей героя. Бестужев в своей поэме поднимает вопрос об отношении народа и власти. Поэмы Кюхельбекера полны раздумий о поведении гражданина, верного идеалу свободы, в обстановке политического гонения. В силу объективных условий декабристы не имели возможности открыто ставить современные политические темы. Им приходилось, во-первых, рисовать историческое прошлое, подыскивая в нем аналогии для своей современности. Им приходилось, во-вторых, изображать борьбу за национальную свободу, предоставляя читателю переосмысливать ее как борьбу за свободу политическую. Благодаря этому декабристская поэма получала тот современный политический подтекст, который характерен для всей поэзии революционных романтиков.

В своих поэмах декабристы развивали различные стороны и оттенки своего мировоззрения. Общественно-политические обстоятельства отражались на конкретном раскрытии революционно-освободительной идеи декабристов. Но именно эта идея лежала в основе декабристской поэмы, определяя собой важнейшие особенности жанра.

Идея «борьбы свободы с самовластьем» окрасила историческую концепцию Рылеева в «Войнаровском». Известно, что поэт-декабрист модернизировал прошлое и вложил в борьбу Мазепы и Войнаровского с Петром I не свойственный ей революционный смысл. Но для нас сейчас важно то обстоятельство, что изображаемые большие исторические события поэт-декабрист стремился осмыслить в свете своего политического мировоззрения. Острая политическая мысль пронизывала и другие начатые Рылеевым поэмы, в особенности «Наливайко».

Общественно-политические идеи явились основным содержанием поэм Одоевского, Кюхельбекера, Глинки.

Историко-политическая тема определила и характер сюжета в поэме декабристов. В романтической поэме сюжетным центром обычно был любовный и вообще личный конфликт. Социально-политические обстоятельства, отразившиеся на личности, мироощущении, поведении героя, отводились в предисторию, а в развитии сюжета приобретали значение фона. В декабристской поэме общественно-политические события стали центром сюжета, а обстоятельствам личной жизни героя и, в частности, его любовным отношениям была отведена роль эпизода или побочной сюжетной линии. Войнаровский рассказывает слушателю всю свою жизнь, но сюжетом поэмы послужило событие, которое вывело героя за грани частной жизни: неудачное выступление его, в союзе с Мазепой, на арену национально-политической борьбы. Любовная интрига играет в поэме эпизодическую роль. Другие поэмы Рылева не должны были отличаться в этом отношении от «Войнаровского». Законченные части поэмы Бестужева свидетельствуют, что и здесь сюжетом становилась политическая борьба древнерусских князей. Такова же по сюжету и поэма Одоевского «Василько». Общественная линия решительно преобладает в поэмах Кюхельбекера. Показательно, что в «Карелии» Глинки романтический сюжет оттеснен в предисторию, а в центре несложных событий этой «описательной поэмы» оказались обстоятельства политической жизни.

3

Декабристы выдвинули своего эпического героя. Это был новый герой в русской романтической поэме, в русском романтизме. В своем свободолобии этот герой был близок к герою южных поэм Пушкина. Но в отличие от мятежника-индивидуалиста, в характере которого глубокий анализ поэта — особенно в образе Алеко — вскрыл черты эгоизма, поэты-декабристы рисовали героя-гражданина.

Заслуга введения в русскую романтическую поэму нового героя, в котором отразилось декабристское представление о «прямом гражданине», принадлежит Рылеву. В отличие от разочарованного, «хладного», индиви-

дуалистически настроенного героя южных поэм Пушкина Войнаровский предстает перед читателем как общественный деятель, в котором горит «пламень пылкий» любви к родине и свободе. Этими высокими мотивами определяется вся деятельность Войнаровского. Некоторые традиционные черты романтического героя получают в поэме Рылеева иное объяснение и значение. Войнаровский угрюм и мрачен не в результате разочарования и охлаждения, как это бывало обычно у героя-индивидуалиста, а вследствие невозможности служить родине и свободе, вследствие того, что пламень патриота и свободолюбца в нем «горит напрасно». Войнаровский «всегда дичится и молчит». Но это не гордое одиночество разочарованного героя, а отсутствие родственной среды, единомышленников:

Иных здесь чувств и мнений люди:
Они не поняли б меня, —

говорит Войнаровский историку Миллеру, с которым судьба столкнула его в глуши сибирской ссылки. В беседах с неожиданным знакомцем глаза рылеевского героя загораются пламенем, и «в избытке чувств», которые обличают в Войнаровском верного своим убеждениям гражданина, его слова «текут, как волны». Крушение, переживаемое рылеевским героем, имеет совершенно иной смысл, чем катастрофа романтического мятежника-индивидуалиста. Декабристский герой пал в неравной борьбе, но он не капитулировал. Сомнения по адресу Мазепы, возникающие в душе Войнаровского, представляют собой критическую переоценку вождя, ставшего во главе народного движения, а не самого этого движения. Герой Рылеева до конца остается верным делу свободы. Психологический облик Войнаровского отличен от того образа «разочарованного» героя, который получил популярность в русском романтизме под влиянием пушкинских Пленника и Алеко.

Черты традиционного романтического героя резче выступают у Рылеева в образе Мазепы. Но и здесь мрачное отчаяние и демоническое ожесточение возникают не в результате личной трагедии, а в итоге крушения политических замыслов героя, не поддержанного народом. Рылеев не сумел или не захотел устранить заметного противоречия в образе Мазепы, скрывающего под чертами героя

свойства политического карьериста и интригана. Но Мазепа, как и Войнаровский, входит в поэму как политический деятель, а не как частное лицо. А главное — не Мазепа, а Войнаровский является героем поэмы.

Характер Войнаровского нашел дальнейшее развитие в образе Наливайки. В нем «от самой колыбели» возгорелась «к свободе страсть». В нем «кровь бушует» при виде угнетения украинского народа польской шляхтой. Если его взор «угрюм, суров и дик», то это не от разочарованности или отщепенства, а оттого, что «душа без вольности тоскует». Предвосхищая признания лермонтовского Мцыри, Наливайко на исповеди говорит:

Одна мечта и ночь и день
Меня преследует, как тень.

Эта исповедь Наливайки, с исторической прозорливостью примененная современниками к трагической судьбе самого поэта-декабриста, ярче всего демонстрирует общественную роль декабристского героя: он жертвует собой во имя грядущей свободы. Противоречие между неизбежностью временного поражения и надеждой на конечную победу составляет внутреннее существо и своеобразие главного героя декабристов.

Для характеристики этого героя большое значение имеет план (быть может, даже два плана) поэмы из кавказского военного быта, набросанный Рылеевым на рукописи «Наливайки». План не совсем ясен, но во всяком случае дело шло о русском герое на Кавказе и его романе с пленной Асиатой. Уже эта противоположность намеченной Рылеевым ситуации сюжету «Кавказского пленника», повторенному многочисленными романтическими поэмами о пленниках, свидетельствует о самостоятельности поэта-декабриста. Но еще важнее его самостоятельность в выборе героя, на этот раз не исторического, а современного, принадлежащего к тому же поколению, что и пушкинский романтический герой. Перед нами не молодой человек, заболевший «равнодушием к жизни и к ее наслаждениям», страдающий «преждевременной старостью души» (слова Пушкина о социальном характере, нашедшем отражение в герое южных поэм), не «изгнанник добровольный», оказавшийся вне общественного движения, а волевая и целеустремленная натура, по праву

занимающая место в центре общественной борьбы. Во втором наброске плана рисуется герой, «обожжающий» Россию и готовящийся к «славному делу», в котором он «должен погибнуть непременно». Если это и не прямой замысел цареубийства (высказывалось такое предположение), то во всяком случае это — подготовка к революционному выступлению во имя свободы. Ради предстоящего дела герой старается побороть в себе чувство любви к Асиате. Весь облик героя, судя по плану, отличается от характера героя-индивидуалиста и сближается с душевным складом других рылеевских героев. Если бы Рылееву удалось осуществить задуманный план, русская литература получила бы поэму, героем которой был бы деятель первого поколения русских революционеров.

Основные черты рылеевского героя нашли воплощение и в других декабристских поэмах.

Достойным гражданином выступает князь Андрей Переяславский, герой поэмы Бестужева, гуманный и справедливый в отношении к своему народу, верный своему общественному долгу. Глубокая убежденность в своей правоте и доверие со стороны народа сообщают бестужевскому герою душевный покой, столь чуждый романтическим скорбникам. Показательно изменение традиционного портретного штриха, произведенное Бестужевым, в сцене встречи с народом.

...в обе стороны приветно
Андрей с улыбкой чела
Склоняется к луке седла.

Чело байронического героя мы привыкли видеть сумрачным¹. В образе другого героя поэмы, Романа, перед нами — один из плеяды декабристских героев, обречших свой острый меч и юный век «на службу родине» и ради этого отказавшихся от личного счастья.

Мужественную стойкость государственного деятеля в трудной общественно-политической обстановке Одоевский поэтизирует в поэме «Василько», как и в своих исторических балладах. Он дает тот образ декабристского героя, который закономерно должен был возникнуть в условиях разгрома революционного движения.

¹ Ср. параллель к Бестужеву в думе Рылеева «Державин»: «С покойной важностью чела»; в его же оде «Гражданское мужество»: «чело покойно».

Верность родине и народу в обстановке плена, готовность отдать все силы и даже жизнь за освобождение соотечественников воплощает Кюхельбекер в герое поэмы «Зоровавель». В поэме «Семь спящих отроков» он воспевает верность ее героев своим убеждениям, отказаться от которых не заставит и угроза смерти. Героем поэмы «Сирота» является декабрист.

По всему складу своих мыслей и чувств далеки от индивидуалистического романтизма и герои поэм Ф. Глинки.

Своеобразен у поэта-декабриста и образ романтической героини. Жена Войнаровского (в поэме Рылеева), разыскавшая мужа в сибирской ссылке и разделившая его печальную участь, предстает перед нами не только как верная, знающая свой долг подруга, но и как патриотка, **полная «высоких помыслов»:**

Она могла, она умела,
Гражданкой и супругой быть.

Произведенный обзор подтверждает выдвинутое выше положение о своеобразии эпического героя декабристов. Это, прежде всего, герой-гражданин. Он живет общественными интересами. Он действует во имя общественного блага. Он пламенный патриот. Его патриотизм носит освободительный, революционный характер. Герой-гражданин выступает против общественной несправедливости. Он борется за национальную и политическую свободу. Во всей своей деятельности он проявляет мужество, стойкость, готовность пожертвовать собой ради «общественного блага». Устойчивость и закономерность этих основных черт декабристского героя подтверждается лирикой и драматургией декабристов.

Занимая особое место в русском романтизме, декабристский герой существенно отличается от эпического героя, выступившего на предшествующих этапах развития русской поэмы: в классической и романтической эпопеях. Только герои поэмы «Песни петые на состязаниях...» Радищева и отчасти герой поэмы «Мстислав Мстиславич» Катенина своей любовью к родине и свободе, своей преданностью общественному делу, своим мужеством предвосхищают героя декабристской поэмы.

За пределами жанра поэмы образ, родственный будущему декабристскому герою, можно найти в лирике и

драматургии раннего гражданского романтизма. Таков образ «достойного гражданина» в поэзии Пнина, Попугаева, Востокова или герои некоторых трагедий, проникнутых освободительно-патриотическими идеями, во главе с Вадимом Княжнина (из одноименной трагедии).

Понимание тесной связи романтического героя декабристов с их общественно-политическим идеалом дает основание еще раз подчеркнуть коренное отличие этого героя от героя байронической поэмы. «Тенденции буржуазного индивидуализма, — пишет исследователь английской литературы, — проявляются в поэзии Байрона в идеализации одинокого героя-борца, чья борьба за свободу для себя оказывается в то же время и отказом от общественного долга перед другими»¹.

Впрочем, и декабристы, поднимая на щит героическую личность, делали это в ущерб героике народных масс. Придавая чрезмерное значение личному подвигу, они оставляли в тени борьбу народа. В этом сказалась их оторванность от народа, их положение дворянских революционеров. Однако в неоконченных поэмах Рылеева намечалась знаменательная эволюция образа героя. Наливайко, которому были кровно близки страдания угнетенных масс, теснее связан с народом, чем это было у Войнаровского. Судя по плану поэмы, в действии должны были принять участие и народные массы («Восстание народа», «Поход», «Сражение»).

Выдвигая личность, наделенную высокими морально-общественными качествами, декабристы пытались разрешить проблему положительного героя, как она могла быть поставлена на дворянском этапе освободительного движения. В значительной мере им это удалось. Поэты революционного романтизма нарисовали перед современниками героический образ борца за свободу. В этом было прогрессивное значение героя декабристской поэмы.

4

Историко-героическое начало в содержании декабристской поэмы вело к перестройке ее типа в сторону историко-героического эпоса.

¹ «История английской литературы», АН СССР, Институт лит-ры им. А. М. Горького, т. II, вып. 1, М., 1953, стр. 205 (глава о Байроне написана А. А. Елистратовой).

Декабристская поэма — и в своих художественных тенденциях и в тех памятниках, которые удалось создать декабристам в осуществление этих тенденций, — была историческим эпосом. При всем романтическом субъективизме декабристов, при свойственной им модернизации истории, в поэмах декабристов, особенно если учитывать здесь несомненную эволюцию (ср. развитие Рыльева от «дум» через «Войнаровского» к «Наливайке» и «Палею», не ускользнувшее и от Пушкина), нельзя не видеть попыток художественного воспроизведения исторических событий. Поэты-декабристы идейно и творчески вживались в близкие им героические эпизоды истории, пытались найти родственные чувства и думы в достойных гражданах прошлого. Поэтам прогрессивного романтизма, в отличие от арзамасцев, принадлежала инициатива создания исторической поэмы, свободной от «баснословия». Историзм поэзии декабристов, несомненно, являлся шагом вперед по сравнению с трактовкой исторических тем в эпопеях классицизма, хотя он и не поднялся еще до пушкинского реализма.

Интерес к историческому прошлому родного народа сочетался в поэмах декабристов с интересом к его быту, к его нравам и обычаям. Это входило в романтическую поэтику «народности».

Критикой давно уже была отмечена верность изображения в «Войнаровском» бытовых особенностей сибирской жизни. Сам Рылеев стремился предупредить возможные в поэме «погрешности против местности», о чем свидетельствует его «консультация» с В. И. Штейнгелем, долгое время жившим в Сибири. Принцип «местного колорита» побуждал Рыльева вводить в язык поэмы даже диалектизмы: ясак, варнак, заимка, жирник и др. Немало бытовых описаний в поэме Бестужева «Андрей, князь Переяславский». Этнографическую точность одной детали своей поэмы (половцы выехали на разбой в туфлях) автор защищал против критических замечаний¹. Этнографическим материалом богаты карельские поэмы Ф. Глинки. Кюхельбекер в поэме «Юрий и Ксения» упоминает о «сельском хороводе», «посиделках», рисует картину соколиной охоты. В поэме «Василько» Одоевский

¹ Письмо Бестужева к Полевым от 12 февраля 1831 года. «Русский вестник», 1862, т. 32, март, стр. 294.

изображает пир на княжеском дворе во время народного праздника в Киеве, подробно описывает обряд языческого волхования и гаданья.

Этнографические интересы были связаны в поэме декабристов с их глубоким интересом к фольклору, о чем мы уже говорили. Избегая стилизации, поэты-декабристы в борьбе за народность литературы обращались к помощи народного поэтического творчества.

Идейно-политическое своеобразие декабристской поэмы, преобладание в ней общественно-исторического начала вызывало ее композиционную перестройку в направлении от лирико-эпической поэмы к эпической.

Ближе других декабристских поэм к романтической композиции стоит «Андрей, князь Переяславский» Бестужева. Однако и этот автор, как мы видели из его предисловия к поэме, критически отнесся к «отрывочности» как принципу романтической композиции. И действительно, его поэма, несмотря на драматизированную форму изложения, начата в широком эпическом движении. Каждая сцена исчерпывающе излагает соответствующий сюжетный эпизод. Обстоятельные речи действующих лиц ничего не оставляют недосказанным и неясным. Персонажи очерчиваются с эпической объективностью и законченностью.

Более значительный шаг в сторону эпической композиции был сделан ведущим поэтом декабризма — Рылеевым. Внешние приемы построения «Войнаровского» еще несут следы романтической манеры. Поэма написана в форме исповеди героя, в которой рассеивается атмосфера таинственности, окружавшая героя при его первом появлении на сцене. Но эта внешняя форма изложения не мешает автору стать на путь поисков новой композиционной основы для своей, эпической по замыслу, поэмы.

Указанные тенденции должны были найти еще более последовательное выражение в «Наливайко». Здесь Рылеев отказывался и от внешних приемов романтической композиции. Для поэмы была избрана форма авторского повествования. Планом намечалось хронологически последовательное изложение. Это, несомненно, следующий после «Войнаровского» шаг к эпической поэме.

Эпический характер носит и поэма А. Одоевского «Василько». В ней сделана попытка объективно воспроизвести историческую эпоху и исторических лиц. Автор не-

спешно, в ряде сцен рисует картины прошлого. Действие развивается последовательно. Тон объективен и эпичен.

Далеко отходят от традиционной композиции и поэмы Кюхельбекера, боровшегося и теоретически и практически за поэму высокого эпического стиля.

Объективно-эпические тенденции, обнаружившиеся в поэмах декабристов, привели почти к полному устранению в них той лирической манеры повествования, которая была одним из характернейших признаков романтической поэмы и которая играла такую существенную роль в южных поэмах Пушкина. Сравнительно немногочисленные восклицания в «Войнаровском» мотивированы сказовой формой изложения большей части поэмы. Меняется и самый характер фигур поэтического синтаксиса. Они теряют интимно-лирический характер и становятся средством пропаганды политических взглядов.

Что за веселье без свободы,
Что за весна — весна рабов! —

восклицает автор «Наливайки», описывая весну, наступившую в пораженной Украине. Народно-историческим темам посвящаются немногочисленные лирические вступления и отступления. Лиричнее других Кюхельбекер, нередко говорящий в своих поэмах о личных переживаниях лишенного свободы декабриста.

Пушкин (в письме к А. Бестужеву 12 января 1824 г.) обронил о Рылееве как авторе «Войнаровского» замечание, смысл которого нужно усвоить во всей его значительности: «Слог его возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти еще нет». Русская поэзия предшествующего времени, от классицизма до романтизма включительно, не разрешила проблемы повествовательного слога, хотя отдельные поэты немало сделали в этом направлении. Даже проза, которую Пушкин за ее любовь к стилистическим украшениям называл детскою, в это время не овладела еще настоящим повествовательным слогом. Новые стилистические принципы, нашедшие выражение в «Войнаровском», позволили Пушкинскому возмужанию рылеевского слога и об истинно повествовательном характере его.

Повествовательный слог «Войнаровского» — это, с одной стороны, точная, прямо называющая предметы лексика, чуждая метафорического, перифрастического стиля,

усвоенного широкой романтической поэмой. С другой стороны, это сжатый, основанный на преобладании простых предложений синтаксис, с отходом от синтаксической усложненности строя поэтической речи, сохранившегося и после карамзинской реформы литературного языка. В понятие повествовательного слога нужно включить, наконец, и эпическую манеру быстрого, сжатого рассказа о событиях, которая отличала поэму Рылеева от драматизированного изложения событий, свойственного романтической поэме.

Рост этих же художественных тенденций приветствовал Пушкин и в новой поэме Рылеева. Обсуждая в письме к брату (февраль 1825 г.) возможную «перемену министерства на Парнасе», Пушкин писал по поводу напечатанного Рылеевым в январе 1825 года отрывка о Палее, относящегося к новому эпическому замыслу: «Если П а л е й пойдет, как начал, Рылеев будет министром». Это не только высокая оценка авторских возможностей Рылеева, но и признание того пути, по которому он пошел, правильным, даже основным. Высока и пушкинская оценка «Войнаровского» как поэмы, которая «нужна была для нашей словесности» (письмо Рылееву 25 января 1825 г.).

«Простоту рассказа» как отличительную черту слога Рылеева отметила и тогдашняя критика»¹.

Интересны теоретические высказывания Рылеева о слоге, содержащиеся в очерке «Провинциал в Петербурге». Еще в 1821 году² Рылеев выдвинул принцип простоты и краткости как достоинств литературного слога. Выступая в споре с «двоюродной сестрицей» против «новых» писателей, автор так характеризует недостатки их слога: «... н о в ы е так плодovиты, так болтливы, что каждую мысль, которую б д р е в н и е выразили в нескольких словах, распространят, разукрасят, распестрят с таким усердием, что она едva уместится и на двух страницах. Да и я не понимаю, сестрица, как может тебе нравиться долгий период? Он может утомить, замучить». Продолжая свои возражения собеседнице, автор говорит: «...в краткости, мне кажется, и заключается главное достоинство...»³.

¹ «Сын отечества», 1826, ч. CI, № 10, стр. 198.

² Очерк напечатан в «Невском зрителе», 1821, ч. V, февраль.

³ К. Ф. Р ы л е е в, Полн. собр. соч., 1934, стр. 303.

Это раннее выступление Рылеева по вопросам слога направлено против «карамзинистов» и свидетельствует о родственности его стилистических установок пушкинским.

В поэме А. Одоевского «Василько», свободной от лирической манеры повествования, отчетливо выражены принципы «повествовательного слога». Те же тенденции проявляются даже в поэме А. Бестужева, слог которой лишен характерной для прозы Марлинского цветистости, стилистической изощренности.

Итак, романтическая поэма декабристов с ее общественно-политической проблематикой, национально-историческим сюжетом, с ее героем-гражданином, эпической по своим принципам композицией, объективно-повествовательными тенденциями в трактовке материала и в манере изложения явилась в русском романтизме попыткой создания своеобразного жанра поэмы — поэмы гражданской, эпической, героической. Тесно связанная с русской исторической действительностью, возникшая в процессе общественно-политической борьбы дворянских революционеров, декабристская поэма отмечена печатью национальной самостоятельности и своеобразия.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПРОГРЕССИВНЫЙ И РЕАКЦИОННЫЙ РОМАНТИЗМ В МАССОВОЙ РУССКОЙ ПОЭМЕ

1

В массовой романтической поэме прогрессивного направления сочетаются воздействия Пушкина и Рылеева. Внутреннее идейно-политическое единство эпической поэзии автора «Вадима», «Братьев разбойников», «Цыган» и поэтов-декабристов объясняет единство этого воздействия. Так создавалась разнообразная по своим проявлениям традиция прогрессивного романтизма в русской поэме двадцатых-тридцатых годов.

Литературная критика того времени, отмечая небывалое увлечение многочисленных поэтов новым жанром романтической поэмы, связывала это увлечение с художественным обаянием пушкинских поэм. Действительно, художественное новаторство Пушкина было определяющим для всего потока романтических поэм. За каждой из

южных поэм потянулась вереница «спутников», каждого пушкинского героя окружила толпа «пленников», «разбойников», «изгнанников»¹.

В некоторых из этих поэм слышатся отдельные отзвуки пушкинского вольнолюбия, как оно выразилось в южных поэмах.

Так, одной из ранних поэм, которые могут быть отнесены к произведениям прогрессивного романтизма, является анонимно вышедшая в 1828 году поэма «Любовь в тюрьме»². Неизвестный автор рисует народное восстание во имя свободы (болгар против турок), его разгром, заключение восставших в тюрьму, мужество их предводителя перед лицом ожидающей его смерти. Вот как вождь восставших рассказывает о себе:

Свободы голос, мщенья клич
Воздвигнул я в сердцах болгаров;
Отяготел над нами бич,
Отяготел ярем Омаров,
И пролила на нас судьба
Все посрамление раба,
Все горести; в числе товаров
Перекупных считают нас...

Протестом против бесправия народных масс звучат и следующие слова:

Враги нам самые законы,
Нет правосудия для нас!

Нетрудно было применить к русской действительности крепостнической эпохи и дальнейшие выражения:

Кровавым орошаем потом
Мы нивы только для того,
Чтоб быть им попраным деспотом.

Образ вождя освободительной борьбы, не капитулирующего перед «тираном», угрожающим ему жестокой расправой, легко в те годы ассоциировался с представлением о подвергшихся суровой каре, но сохранивших «гордое терпенье» декабристах:

¹ При изучении русской романтической поэмы автор пользовался библиографическим списком, имеющимся в книге В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы», Л., 1924.

² «Любовь в тюрьме», СПб., 1828.

...на челе его высоко
Ненарушаемый покой;
Бестрепетным и гордым оком
Взирает он на жребий свой;
В душе, боязни непричастной,
Негодование на рок,
Который волей самовластной
Преторг побед его поток;
Но глубоко оно таится
Под стражей верного лица;
Как тот, который ни конца,
Ни истязанья не страшится...

Из поэм кавказской тематики особенно отчетливо связана с традициями прогрессивного романтизма поэма И. Раджицкого «Али-Кара-Мирза» (1832)¹. По сюжету и идейному замыслу поэма имеет некоторое сходство с одновременно написанным лермонтовским «Измаил-беем», при всей несоизмеримости художественного качества этих поэм. И там и здесь поэтизируется борьба горцев за «бесценный дар — свободу». Ее защита — кинжал и скалы.

Кавказа снежного сыны,
Мы жить свободой рождены —

воскликает герой поэмы. Эта идея проходит через все произведение. Самый характер горца напоминает соответствующий характер в поэмах Лермонтова. Кара-Мирза — «пылкий сын природы». Он буйный, храбрый, сильный. Когда ему приходится уводить в горы свой народ —

В нем буря скорби, тяжких дум;
Мятежных мыслей полон ум.

Подобно Лермонтову, но независимо от него, Раджицкий попытался зарисовать в поэме национальный характер горца. Это привело к существенному отличию данного характера от «хладного» пушкинского «европейца», героя «Кавказского пленника». В освещении событий на Кавказе Раджицкий обнаруживает непонимание их исторического смысла.

Некоторые авторы следуют Пушкину в своих попытках обрисовать тип «отступника света», пережившего социально-психологический кризис, порвавшего со своей

¹ «Али-Кара-Мирза. Черкесская повесть, в стихах», М., 1832.

общественной средой и устремившегося к иным людям, к иным нравам, к иным условиям жизни. Таков, например, герой незаконченной поэмы «Лонской» (1828)¹, принадлежащей перу А. А. Шишкова, поэта, близкого декабристским кругам и высланного на Кавказ за два года до ссылки Пушкина².

Уже изгнанник добровольный,
Среди угрюмых диких скал,
Приметно Лонской забывал
Забавы жизни своевольной.

Новая природа, новый быт —

Все к чувствам свежим пробуждало
И беспокойному уму
Все пищу новую давало.

«Холодная зависть людей», тщетное ожидание «ясных дней» — в таких намеках говорится о причинах разочарования героя.

Политическое звучание получила «греческая тема» в поэмах на сюжет греческого восстания против поработителей-турок. Здесь авторы романтических поэем сближались с многочисленными поэтами прогрессивного лагеря (Рылеев, Кюхельбекер, М. А. Бестужев-Рюмин, Веневитинов, В. Н. Григорьев и др.), откликнувшимися в своей политической поэзии на события национально-освободительной борьбы греков. Анонимный автор поэмы «Гречанка» (1827)³ в лирическом предисловии выражает нетерпеливое ожидание свободы греков, используя выражения заключительных стихов пушкинской «Деревни». В рецензии на поэму Вяземский похвалил автора за выраженное в предисловии «чувство сострадания, с коим он взирает на жребий злополучных греков», но пожалел, что «исполнение не отвечало доброму намерению»⁴. П. Ободовский в поэме «Хиосский сирота» (1828)⁵ с большим сочувствием рисует борьбу греков за национальное

¹ «Опыты Александра Шишкова 2-го», М., 1828.

² См. Ваню Шадури. Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии, изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1951.

³ «Гречанка», СПб., 1827.

⁴ «Московский телеграф», 1827, ч. XVII, стр. 41.

⁵ «Хиосский сирота. Соч. Платона Ободовского». СПб., 1828.

освобождение, не упуская возможности заклеить «тиранов» и восхвалить свободу.

Дерзнул я думать о свободе —

говорит о себе герой поэмы.

В ряде поэм звучат отдельные вольнолюбивые мотивы, хотя в целом данные произведения нет оснований связывать с традицией южных поэм Пушкина. Так, например, изображая в поэме «Зальмара» (1837)¹ любовь пленника-раба к дочери Аги Махмета, Иноземцев вопрошает: «За что же слабый угнетен?» Правда, этот мотив не нашел развития в сюжете поэмы, но он не случаен у Иноземцева, в другой своей поэме («Ссылный») пытавшегося подражать Рылееву. Трилунный в «Осаде Миссолонги» (1829)² лирически размышляет на развалинах, освященных именем Байрона, о том, что этому месту, страждущему под игом рабства, суждено «свободу защищать земли». Стихийные бедствия

Щадят сей памятник священный,
Чтоб в нем к отечеству любовь
Была примером для народа.

Страдания греков автор ставит «всем христианам в укоризну». В анонимной поэме (автор называет ее «турецкой повестью») «Гассан-паша» (1840)³ один из вопросов о причинах традиционной грусти героя, ставится так:

Иль страшно совесть разбудил
Стон угнетенного народа?

2

Наиболее интересным кругом явлений в массовой романтической поэме прогрессивного направления было воздействие декабристов и прежде всего Рылеева. Оно было более значительным, чем обычно представляется. И здесь, конечно, давление реакции сказалось со всей силой. Широкого отклика в литературе после 1825 г. декабристская поэма не могла получить. Не могла сколько-нибудь ясно

¹ «Зальмара, сочинение Павла Иноземцева», Харьков, 1837.

² «Галатейя», 1829, ч.ч. V, VII, IX, X.

³ «Гассан-паша (Турецкая повесть)». «Сын отечества», 1840, ч. I.

прозвучать тема борьбы за свободу. Однако те безвестные хранители декабристских традиций, на существование которых было указано выше, в меру своих возможностей и способностей разрабатывали наследство поэтов-декабристов, которое для них ограничивалось почти исключительно «думами» Рылеева, «Войнаровским» и попавшими в печать отрывками из других его поэм. «Андрей, князь Переяславский» Бестужева, поэма неоконченная и менее значительная как в политическом, так и в художественном отношении, не оказала заметного воздействия на последующую поэму.

В романтической поэме двадцатых-тридцатых годов некоторое распространение получили «украинская» и «сибирская» темы, привлекавшие творческое внимание Рылеева. Первая разрабатывается на материале национально-освободительной борьбы украинского народа. Вторая рисует судьбу сибирских ссыльных. Декабристские влияния можно проследить в романтических поэмах и с другой тематикой.

В 1831 году под инициалами *И. К.* вышла поэма «Нечай или битва под Красным» с подзаголовком: «Историческая повесть в думах»¹. Героем поэмы является Нечай, бывший крепостной крестьянин, руководитель крестьянского восстания, бросивший лозунг — очистить Украину от польской шляхты. Выбор героя показателен, и связь поэмы с поэзией декабристов очевидна. «Дума первая»: Украинские казаки сидят вокруг костров. Певец вспоминает о борьбе за свободу против крымцев. С гражданским гневом он упрекает своих современников, терпящих гнет польских магнатов:

Ужель страшимся умереть
За благо общее народа?
Ужели казнь славней, чем смерть,
И нам уж не мила свобода?

Агитация имела успех, и слушатели изъявляют готовность вырвать страну «из когтей тиранов». Свидетелем этой сцены является Нечай, подобно рылеевскому Ермаку сидящий неподалеку от стана. Связь ситуации с думой «Смерть Ермака» подтверждается и сходством пейзажа:

¹ «Нечай или битва под Красным. Историческая повесть в думах. Сочинена *И. К.*». М., 1831.

Шумел угрюмый мрачный лес,
И вихри в поле бушевали..

Размышления Нечая повторяют думы Волынского:

Славна кончина за отчизну!..

(ср. у Рылеева: «Славна кончина за народ!»). Герой, подобно Наливайке, решает:

Пусть первый здесь погибну я,
Спасая мой народ свободный,
Но кровь пролитая моя
Заставит чтить права народны!

Переходя от размышлений героя к действиям, автор рассказывает, как пал Нечай «за благо своея отчизны».

Близкий декабристским кругам, К. Бахтурин в своей поэме на тему освободительной борьбы против татарского владычества «Вступление на престол князя Александра Тверского» (1833)¹ заставляет героя произносить речи, полные намеков на современность:

Нет! не порочь страны родной!
Я знаю русских, все готовы
Сорвать с отечества оковы,
Все, все пожертвуют собой,
.
И в совещаньях потаенных,
В сердцах, свободой распаленных,
Начало мной заложено;
Димитрий! зреет бунта семя,
Дождемся скоро вольных дней!

Александр высказывает «декабристскую» мысль о том, что смерть за свободу «веселей» рабской жизни. «Тиран страны родной», «к свободе страсть», «отчизны честь» — все эти выражения взяты из арсенала декабристской поэзии. В эпилоге, с «негодованием» вспоминая «рабство предков», автор в терминах пушкинской политической поэзии («самовластье», «просвещение») желает процветания родной стране.

Поэмы на «сибирскую» тему многими мотивами связаны с «Войнаровским». Смелее других П. Иноземцев,

¹ «Вступление на престол князя Александра Тверского. Историческая повесть, в стихах. С. Константина Бахтурина». М., 1833.

заглавие поэмы которого — «Ссылный» (1833)¹ — совпадает с первоначальным заглавием «Войнаровского»: под названием «Ссылный» поэма Рылеева читалась 22 мая 1823 года в «Вольном обществе любителей российской словесности»; то же заглавие первоначально стояло и в беловом автографе поэмы. Автор другой поэмы из жизни сибирских ссыльных, П. С., не рискнул поставить в заглавии слово «ссылные», употребляемое им в тексте, заменив его менее резко звучащим синонимом: «Поселенцы» (1835)². С. С.—кий изображает добровольного изгнанника, бежавшего в Сибирь, в поэме под заглавием «Пустынник» (1831)³. Сюжеты поэм «Ссылный» и «Поселенцы» взяты из жизни сибирских ссыльных. Правда, только у П. С. причиной ссылки героя, Федора Диско, послужило, повидимому, не уголовное, а политическое преступление. Намеком на это звучит смягченное наименование заблуждением того, что люди, осудившие Федора, назвали преступлением. В ходе сюжета герой на свое ходатайство получает прощение из Петербурга. Возможно, что в поэме изображена судьба ссыльного декабриста. В облике героя есть черты, сближающие его с образом Войнаровского: «в нем цепи не сковали дум»; он устремляет взор на далекую родину; осужденный строгим законом жить в степной глуши, он немногим может поверить чувства своей пламенной души. Меньше сходства с Войнаровским у героя поэмы «Ссылный», отразившего некоторые черты козловского Чернеца. Но и он при внутренних тревогах внешне спокоен, со стороны окружающих пользуется любовью, хотя и ни с кем не делится своими страданиями, за исключением старца, сумевшего вызвать его доверие, которому он и рассказывает свою историю. Авторы повторяют и развивают некоторые мотивы рылеевской поэмы. Описание охоты одного из ссыльных в поэме С. С.—кого напоминает такую же картину в «Войнаровском». Строки об «изгнанниках», которых не может утешить и красота «подруги нежной», сближаются с мотивом жены-подруги Войнаровского, а быть может, звучат воспоминанием о сосланных декабристах и их женах. В поэме Иноземцева изображаются ссыльные, которых ведут

¹ «Ссылный, русская повесть. Сочинение Павла Иноземцева», Харьков, 1833.

² П. С. Поселенцы. Повесть в стихах, М., 1835.

³ «Пустынник. Повесть в стихах. Соч. С.-кого». М., 1831.

под конвоем (ср. у Рылеева: «с толпой преступников усталой дружина воинов придет»). Зарисовки жизни ссыльных даны шире, чем в «Войнаровском». П. С. изображает их труд:

Среди занятий и работ
Года печальные проходят,
Местами быстрая река
Вертит колеса сукновальни,
Или стонают наковальни
Под грозным махом молотка.

Краски и стиль сибирского пейзажа в этих поэмах прямо восходят к пейзажу Рылеева. Наиболее оригинальным в этой группе произведений является эпизод восстания ссыльных в поэме «Поселенцы» под предводительством Андрея Елимова, возбуждающего товарищей «отвагой пламенных речей». Сочувственно изобразив ссыльных, автор не хочет или же не решается с таким же сочувствием изобразить восстание, называя «беззаконной» свободу, которая «волнует буйные умы». Через десять лет после событий 1825 года отзвуки декабризма в широкой литературе слышатся глухо.

Почти не нашла отражения в широкой романтической поэме тема новгородской свободы. Революционные традиции, связанные с этой темой, были настолько устойчивы, что вновь обращаться к этой теме в годы реакции было опасно. Образ Вадима, который иногда встречается в поэзии и после 1825 года, окрашивался скорее в элегические, чем в гражданские тона. Таковы отрывки из поэмы «Вадим» Хомякова и навеянная «Песню о вещем Олеге» баллада Подолинского «Предвещание».

Отзвуки декабризма слышатся и в таких произведениях, которые в целом не могут быть связаны с декабристской традицией. Так, М. Павлов, автор более поздней поэмы «Пустынник» (1838) ¹ дерзнул к трем из восьми главам поэмы подобрать эпитафии из «Войнаровского», скрыв имя автора под латинской литерой N. Герой поэмы Алексева «Чека» (1828) ², предводитель восстания уральских казаков в 1773 году, один из сподвижников Пугачева (в поэме, правда, не упомянутого), готовится к борьбе за свободу:

¹ «Повести в стихах М. Павлова», СПб., 1838.

² Федор Алексеев. Чека, уральская повесть. М., 1828.

Давно, давно мой край родной
Ждет бранной дани искупленья.
Так, я решился, я готов
Свершить завет моих отцов!

С мечтами детства возникала
Во мне к свободе мирной страсть...

В романтических поэмах можно встретить следы типичной декабристской фразеологии. Так, Косяровский в «Переметчике» (1832)¹ употребляет выражения: «на зов отчизны поспешал»; «друг свободы»; «всяк мыслил, что его беда в беде отечества»; «вспыхнул заговор, гласящий буйную свободу изнеможенному народу».

Своеобразное отражение декабристской традиции мы находим в «римских» поэмах Полежаева. В отличие от его кавказских поэм, демонстративно порывающих с романтической трактовкой темы, поэт сохраняет здесь характерную для гражданского романтизма двойственность значения, позволяющую в героях и судьбах древнего Рима видеть намеки на современную автору эпоху. Римский «маскарад» неоднократно использовался русской гражданской поэзией первой трети XIX века. В «Видении Брута» (написано в 1833 г., напечатано, вместе с другими «римскими» поэмами Полежаева, в 1857 г.² говорится о тех временах, когда герои Рима

... крушили троны
Народной вольности мечом.

Будущая судьба Рима (читай: России) герою представляется в виде дилеммы:

Иль самовластие на троне,
Или свободный Рим и Брут.

Грустный финал поэмы многозначительно звучал в России тридцатых годов:

Триумвират непобедим,
И сын отваги, воин мысли
Свободный пал за падший Рим!

¹ «Переметчик. Историческая повесть, относящаяся ко второй половине прошлого столетия. Сочинение И. Косяровского», Одесса, 1832.

² Полежаев. Стихотворения, М., 1857.

В поэме «Кориолан» (1834) Полежаев с глубокой скорбью рисует крушение народной свободы в Риме и, обращаясь к «вечному городу» своего времени, высказывает предположение:

Ты, может быть, в тоске бессильной
Желаешь быстро перервать
Твой сон лукавый, сон могильный,
И с новой яростью восстать.
Но... безотрадны надежды!

Конечно, не судьба Италии тридцатых годов волнует поэта-солдата, а судьба России того времени. Весь дальнейший рассказ о народных волнениях дается так, что его легко было применить к современной Полежаеву русской действительности. Принципы декабристской поэтики выражаются и в той «поэтической вольности», с которой автор, по собственному признанию, «приписал... много редких достоинств едва известному из истории Аттию Туллу, вождю свободных вольсков». Полежаеву нужен был подлинный герой свободы, чуждый той двойственности, которая затеняет облик Кориолана, примешивающего к общественным мотивам чувство личной мести.

Следы характерной для декабристов манеры наделять революционными идеями своих героев мы находим в ранней поэме Огарева «Дон», относящейся, повидимому, к концу тридцатых годов, но тогда не увидевшей света¹. В речь донского казака, фигура которого выполняет в поэме служебную роль, Огарев вкладывает прямые намеки на бесправное положение народа в николаевской России:

Исчезла прежняя свобода,
И прежних прав простыл и след;
Давно для бедного народа
Ни от кого защиты нет.

Словами того же героя Огарев выражает надежду на революционный взрыв:

Близка пора: мы бурной тучей
За вольность встанем, за права,
Дадим врагам отпор могучий,
Их пошатнется голова.

¹ Впервые напечатано в «Русской старине», 1888, № 11.

В более позднем эпическом отрывке «Африка», одной из немногих появившихся в легальной печати поэм Огарева¹, поэт прибегает к «римскому маскараду», напоминающему поэмы Полежаева.

В некоторых из поэм наблюдается стремление усвоить жанровые особенности декабристского эпоса: интерес к общественно-историческим событиям, отход от отрывочной композиции, объективно-повествовательные тенденции. Эти тенденции особенно стали заметны после появления пушкинской «Полтавы», оказавшей значительное воздействие на романтическую поэму исторического содержания. Авторы (И. Косяровский в поэме «Переметчик» — 1832; М. А. Максимович в поэме «Богдан Хмельницкий» — 1833²; Е. Гребенка в поэме «Богдан» — 1839—1843³ и др.) пытаются широко охватить историческую эпоху, с достаточной полнотой показать события, на фоне которых романтическому сюжету отводится подчиненная роль. Таковы картины народного движения у Максимовича и Гребенки. В одной из поздних романтических поэм, «Бренко» С. Костарева (1848)⁴, целая глава отведена описанию Куликовской битвы, являющейся сюжетной кульминацией поэмы. Заметно стремление авторов передать исторический колорит эпохи, обрисовать народный быт. Максимович подробно описывает запорожскую раду, рассказывает об украинских вечерницах, плясках, веснянках.

Таков круг поэм, которые в той или иной мере были связаны с традициями прогрессивного романтизма в русской литературе после 1825 года. Появление этих поэм в обстановке николаевской реакции при всей скромности их художественных достоинств было фактом, которого историк русской поэмы не может игнорировать. Однако подавляющая часть тех поэм, которые заполнили русскую литературу многочисленными «пленниками», «разбойниками», «узниками», только внешне связана с пушкинско-рылеевскими образцами. Место этих поэм — среди произведений реакционного романтизма последекабрьской поры.

¹ «Русский вестник», 1856, март.

² «Богдан Хмельницкий. Поэма в шести песнях», СПб., 1833.

³ Е. П. Гребенка, Богдан. Сцены из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого, «Современник», 1839, ч. XIV, 1840, ч. XVII, «Библиотека для чтения», 1843, т. LVI.

⁴ «Бренко. Поэма, соч. С. Костарева», М., 1848.

Реакционный романтизм, благоприятные условия для развития которого сложились после 1825 года, не создал в жанре романтической поэмы чего-нибудь значительного. Творчество самого крупного поэта этой группы, И. И. Козлова, «Чернец» (1825)¹ которого стоит во главе основной линии реакционно-романтических поэм, не исчерпывается понятием реакционного романтизма. В душевном строе, в манере поведения, в общем облике героя поэмы Козлова «Чернец» есть что-то близкое романтическим бунтарям. Настроения протеста делают понятным сильное впечатление, которое производила поэма Козлова на революционно настроенную молодежь, например, на Герцена². Но при всем том проблематика, выдвинутая автором «Чернеца», его идейная концепция, сюжет его поэмы, характер романтического героя существенным образом отличаются от того, что было характерно для поэм Пушкина и декабристов.

Автор «Чернеца» заставляет своего героя пройти совершенно иной по сравнению и с пушкинским и с декабристским героем психологический и идейный путь. После смерти подруги жизни и ребенка, давших герою завоеванное им счастье, его охватывают тоска и отчаяние. Как должен был поступить герой боевого романтизма? Мстить виновникам смерти любимой женщины? Обстоятельства приведут впоследствии Чернеца на этот путь. А пока он бежит от людей, находя, подобно лирическому герою поэзии Жуковского, наслаждение в самом горе — «святом остатке прежних дней». Случайно встретив врага, герой мстит ему:

Хотел простить, простить не мог.
Я изменил святой надежде...

Но свершенная месть осознается как моральное падение, грех. Отрезвленный колокольным звоном, преступник вступает в монастырь, уповая подвигом заслужить прощение и вернуть себе право на загробное счастье.

Герой поэмы Козлова — не носитель социального протеста, хотя бы в форме выступления одинокой лично-

¹ И. Козлов. Чернец. Киевская повесть, СПб., 1825.

² См. А. И. Герцен. Былое и думы, т. II, М., 1937, стр. 61.

сти, а преступник, вступивший на путь морального подвига. Социальная проблематика пушкинских поэм подменяется у Козлова вопросами морали. Нравственная катастрофа, пережитая козловским героем, совсем не то, что идейно-социальный кризис, испытанный Пленником и Алеко. Путь нравственного перерождения лежит в иной плоскости по отношению к социальным исканиям пушкинского героя.

Столь же далека поэма Козлова от активного романтизма декабристов, несмотря на появление у некоторых из них (особенно у Кюхельбекера) после 1825 года мотивов религиозного примирения.

Идейно-психологическая концепция «Чернеца» сохраняется и в другой поэме Козлова: «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» (1828)¹. «Невеста юная», она осталась верна любимому человеку, утратившему блестящее общественное положение и сосланному в суровый, дикий край. Но в ее поведении мы видим не героиню борьбы с общественной несправедливостью, а героизм жертвенности и самоотречения. Как и в первой поэме, достижение счастья переносится в потусторонний мир.

В литературе высказывалась мысль о влиянии на поэму Козлова «Наталья Борисовна Долгорукая» рылеевской думы «Наталья Долгорукова»². Из письма Козлова к Пушкину видно, что, задумывая свою поэму, автор вспоминал однотемную думу Рылеева, но в трактовке этой темы он остался самостоятельным. У поэта-декабриста, в отличие от Козлова, выдвинут мотив верности другу, твердости в гонениях «судьбины самовластной» и горькое сожаление о предстоящей необходимости в монастыре забыть о нежной страсти к любимому человеку.

И сам Козлов и его современники отдавали себе отчет в той глубокой трансформации, которую претерпел под его пером бунтарский романтизм. Известна запись о Байроне в дневнике Козлова. Восхищаясь «мрачным величием, энергией, силой бесподобной, энтузиазмом, доходящим до бреда, грацией, пылкостью, чувствительностью, увлекательностью поэзии» английского романтика, Козлов вносит характерную оговорку: «Но он уже чересчур

¹ И. Козлов. Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая. Поэма, М., 1828.

² В. И. М а с л о в. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912, стр. 234—236.

мизантроп: я ему пожелал бы только более религиозных идей, как они необходимы для счастья»¹. В послании «Козлову» по получении от него «Чернеца» Пушкин писал о поэте-утешителе:

Чудесным пением своим
Он усыпил земные муки.

Характерно резкое замечание критика-декабриста о козловских переводах Байрона: «... не дай бог судить о Байроне, — писал Бестужев, — по его переводам: это лорд в Жуковского пудре»².

Через Козлова русская романтическая поэма воспринимает романтизм Жуковского, для чего после 1825 года создалась благоприятная почва. Воздействует Жуковский на поэтов-романтиков и непосредственно: своим переводом «Шильонского узника», который под пером поэта, враждебно относившегося к бунтарским настроениям Байрона, приобретает иное — смягченное, элегическое — звучание, а также поэмой «Двенадцать спящих дев», в которой поэтизируется моральный подвиг преодоления жизненных соблазнов. Именно теперь, в эпоху разгрома революционного движения, получают распространение реакционные тенденции романтики Жуковского.

Линия реакционного романтизма представлена в массовой романтической поэме довольно значительным количеством произведений. Вслед за Козловым в ряде поэм ставится тема преступления и покаяния. Сюжетная схема заимствуется из «Чернеца»*. Наиболее четко эта схема выдерживается в следующих поэмах: «Ссылный» Розена (1828)³, «Разбойник» Покровского (1830)⁴, «Отшельник» Кобылина (1831)⁵, «Могила» Соловьева (1831)⁶, «Сцена в темнице» Аполлона де*** (1836)⁷, «Русская повесть в стихах, взятая из преданий XVI столетия»

¹ «Старина и новизна», 1906, т. XI стр. 40.

² «Русский архив», 1881, кн. I, стр. 437.

³ «Три стихотворения барона Г. Розена», М., 1828.

⁴ «Разбойник. Повесть в стихах. Сочинение Матвея Покровского», М., 1830.

⁵ «Отшельник. Повесть в стихах. Сочинение Николая Кобылина», М., 1831.

⁶ «Метеор. Альманах на 1831 год, изданный Федором Соловьевым», М., 1831.

⁷ «Стихотворения Аполлона де***», М., 1836.

Я. А. (1841)¹. В некоторых других поэмах козловское влияние выражается вне сюжетной схемы «Чернеца» (например, в поэмах Розена «Дева семи ангелов» и «Тайна» — 1829)², а иногда идет через посредство Подолинского.

Наиболее самостоятельным среди последователей Жуковского и Козлова был Подолинский. В поэмах «Див и Пери» (1827)³ и «Смерть Пери» (1837)⁴ он создает особняком стоящие в русском романтизме, если не считать лермонтовского «Демона», поэмы с фантастическим, точнее — «демоническим», сюжетом. Идейная концепция, характеры, развитие сюжета в обеих поэмах сближают его со школой Жуковского — Козлова. Еще ближе к Козлову стоит Подолинский в своей поэме «Нищий» (1830)⁵. Герой поэмы из ревности совершает преступление и в дальнейшем, раскаявшись, стремится «долгой мукой» искупить свою вину, но он пока еще не получил прощенья и скитается по земле презренным нищим. В поэме «Борский» (1829)⁶, перенося действие в современную бытовую обстановку, Подолинский идеологически остается в границах того же направления.

4

В группу поэм реакционного романтизма надо отнести, как уже было упомянуто, и те многочисленные поэмы, которые написаны в подражание южным поэмам Пушкина. Связь с Пушкиным ограничивается здесь только воспроизведением внешних особенностей оригинала. Поэты-подражатели шли от пушкинских сюжетов и портретов, от пушкинской композиции и фразеологии, не осознавая социального значения пушкинских образов и не усваивая прогрессивной направленности пушкинских идей. Эпигоны восприняли у Пушкина не проблематику, а материал, на котором она раскрывалась, не характеры, а краски, которыми автор южных поэм рисовал своих ге-

¹ «Русская повесть в стихах, взятая из преданий XVI столетия. Соч. Я. А.», М., 1841.

² «Дева семи ангелов и Тайна. Сочинения барона Г. Розена». СПб., 1829.

³ А. Подолинский. Див и Пери. Повесть в стихах. СПб., 1827.

⁴ А. Подолинский. Смерть Пери. СПб., 1837.

⁵ А. Подолинский. Нищий. Поэма, СПб., 1830.

⁶ А. Подолинский. Борский. Повесть в стихах, СПб., 1829.

роев, не новый метод изображения действительности, а новизну внешней манеры повествования. Не осиливая общественно-политического смысла пушкинских романтических поэм, подражатели сводили содержание своих произведений к романтическому любовному сюжету: необыкновенная любовь наталкивается на непреодолимые препятствия и приходит к драматической развязке. Снижение социального смысла романтической поэмы нагляднее всего сказывалось в трактовке героя. По образцу Пленника и Алеко он изображался разочарованным, «охлажденным», но социально-политическая мотивировка такой психологии утрачивалась. Пушкинский поэтический термин «хлад» лишался вложенного в него Пушкиным социального смысла. Разочарованность и охлажденность у героев массовой романтической поэмы возникали, как правило, не по каким-либо общественным или философским мотивам, а на почве неудач в любви. Это разделяло резкой гранью пушкинского героя и многочисленных «пленников» и «разбойников»: в общественно-психологическом отношении это глубоко различные характеры. Вместе с тем почти всем авторам романтических поэм оставалась чуждой поставленная Пушкиным в южных поэмах задача отразить в образах Пленника и Алеко типичное явление современной ему действительности. Все это не позволяет по существу связывать подобные поэмы с пушкинским прогрессивно-романтическим направлением. Свойственная им аполитичность и безидейность, как это всегда бывает, объективно становилась отрицанием передового идейно-политического содержания и защитой реакционных взглядов. Приведем два-три примера.

Таково уже одно из первых подражаний «Кавказскому пленнику» — «Киргизский пленник» Н. Муравьева (1828)¹. Ни социально, ни идейно герой поэмы не стоит ни в каком родстве к пушкинскому герою. Это — весьма примитивный по своей психологии уральский казак, захваченный киргизами вместе с тем стадом, которое он пас. В плену казак-пастух грустит об утерянной свободе и, подобно пушкинскому Пленнику, вспоминает о прошлом. Но ничего похожего на пережитый «молодым человеком» идейно-социальный кризис здесь нет. Память

¹ «Киргизский пленник, повесть в стихах Н. Муравьева (Взята с истинного происшествия Оренбургской линии)», М., 1828.

рисует казаку картины привольной и веселой жизни в родном селении. Любовь туземной девушки, в противоположность ситуации «Кавказского пленника», утешает героя, лишенного свободы. Благополучна и развязка: любовники счастливо бегут. Веселой свадьбой заканчивается поэма. Таким образом, из произведения, ставящего большую социальную проблему, взята голая сюжетная схема, лишенная к тому же глубокого драматизма, характеризующего развитие событий в пушкинской поэме. Таковы в сущности и все другие «пленники» романтических поэм. Ни один из них не был поклонником и искателем свободы. Ни один не был добровольным отщепенцем от своей социальной среды. Ни один не пережил идейно-социальной драмы.

С «Цыганами» Пушкина В. М. Жирмунский связывает обширную группу романтических поэм, в которых изображается любовная или семейная драма с кровавой развязкой¹. Между тем сущность пушкинской поэмы не в этом. «Цыганы» ставят большую проблему индивидуалистического бунта против несправедливого общественного уклада. В то же время пушкинская поэма поднимает и оригинально трактует одну из значительных тем европейской литературы — тему о соотношении цивилизации классового общества и патриархальной «дикости». Ничего этого мы не находим в массовой романтической поэме, прямо или косвенно связанной с «Цыганами». И здесь подражатели Пушкина не замечают внутреннего смысла драмы, разыгранной в степях Бессарабии. Неудивительно, что из всей поэмы запомнились только измена, ревность и кровавая развязка.

Еще более естественно было этого ожидать от подражаний «Бахчисарайскому фонтану», где идейное содержание лежит особенно далеко от поверхности фабулы. И действительно, многочисленные поэмы на сюжет «гаремной трагедии» варьируют мотивы «Бахчисарайского фонтана», увлекаясь эффектными ситуациями и переживаниями.

Показательную для рассматриваемой группы поэм судьбу имела четвертая романтическая поэма Пушкина, появившаяся в печати позднее других, — «Братья разбойники» (1827). В следующем же году (1828) вышли

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Байрон и Пушкин, 1924, стр. 230.

две поэмы на тему о разбойничестве: «Разбойник» Машкова¹ и «Пещера Кудеяра» Степанова². Однако обоим авторам осталась непонятной большая социальная проблема, затронутая Пушкиным в «Братьях разбойниках». А ведь автор «Пещеры Кудеяра», как он сам пишет в предисловии, исходит из почерпнутого им в IX томе «Истории» Карамзина исторического факта о Кудеяре, который вместе с Семеновым (в поэме — Симон. — А.С.) и другими боярскими детьми и слугами, недовольный правлением Ивана Грозного, бежал к хану Девлет-Гирею, уже подступавшему к Москве, а затем сделался разбойником. Но эти мотивы социально-политической оппозиции и борьбы не нашли никакого отражения в поэме. Вместо этого Степанов рассказал романтическую историю любви обоих упомянутых Карамзиным героев к одной девушке, которую благородный разбойник Кудеяр уступает разочарованному пленнику Симону по праву первенства в любви. «Я пел любовь, подругу красоты», — признается автор в посвящении.

Тема «разбойника» в романтической поэме нередко сближается с темой «преступника». Тогда вступает в свои права уже упоминавшийся выше образец — «Чернец» Козлова, и разработка сюжета приобретает отчетливо выраженный реакционно-моралистический характер.

5

Интересные выводы дает наблюдение над разработкой исторической тематики в рассматриваемой группе романтических поэм. Здесь разрыв с пушкинско-декабристской линией выступает с не меньшей наглядностью.

Исторические поэмы реакционного романтизма не обнаруживают подлинного интереса их авторов к истории, к историческим событиям, к историческим деятелям. В подобных поэмах не ставится историческая тема. Интерес автора сосредоточен на разработке характера и психологии разочарованного героя, на изображении его личной драмы, на раскрытии коллизий романтического сюжета. В одних случаях, относя к тому или иному историческому

¹ «Разбойник. Соч. Петра Машкова», СПб., 1828.

² «Пещера Кудеяра, повесть в стихах. Соч. С. Степанова», М., 1828.

моменту действие своей поэмы, автор ограничивается изображением частных лиц и их судьбы, касаясь исторических событий только в их значении для жизни и переживаний героя. Так, в близкой по времени к «Полтаве» поэме А. П-ского «Витязь мести» (1829)¹ воин, потерявший любимую девушку, мстит «буйным татарам». Только как причина и как следствие личной драмы выступают события, историческое приурочение которых крайне неотчетливо. В эпилоге, воспевающем мирную Украину, неожиданно появляется фигура Мазепы. Не чем иным в отношении к «Полтаве», как случайной параллелью, это, конечно, быть не может.

В других случаях исторические имена и факты вводятся в произведение шире, но в центре художественного внимания остается личное и частное. Примером может служить «Пещера Кудеяра» Степанова. Не воссоздавая исторической эпохи, такая поэма не воспроизводит и исторического лица. Здесь выступает более или менее типичный разочарованный герой, облаченный в тот или иной исторический костюм. С чертами мрачной и охлажденной разочарованности, с печатью страданий на челе проходят перед читателем представители разнообразных эпох и различных социальных слоев: киевский воевода XI века Вышата («Ослепленный» Духовского — 1825²), царь Борис Годунов («Отрывок из неоконченной поэмы» Соловьева — 1831³), украинский гетман Дорошенко («Дорошенко» — 1830⁴) и др.

Невнимание к исторической теме и историческому герою определяет и характер сюжета в поэмах рассматриваемого типа. Иногда перед нами обычный любовный сюжет романтической поэмы (например «Пещера Кудеяра»). В других случаях в сюжетное движение включаются и общественно-политические события, но они никогда не выступают на первое место и подчиняются романтической сюжетной линии.

Сохраняя особенности романтической композиции, поэма этого типа и здесь обнаруживает отсутствие исто-

¹ «Витязь мести. Батурицкий рассказ. Сочинение А. П-ского», М., 1829.

² «Ослепленный. Сочинение Духовского», СПб., 1825.

³ «Метеор. Альманах на 1831 год, изданный Федором Соловьевым», М., 1831.

⁴ «Дорошенко», М., 1830.

рического интереса. Характерно, что в эффектные драматизованные сцены, составляющие композиционную основу романтической поэмы, выделяются не исторические, а частные события или, в лучшем случае, частные результаты исторических событий. История же как раз попадает в те композиционные лакуны, которые типичны для этой поэмы. В том случае, когда сюжетное значение исторического события не позволяет совершенно обойти его, оно становится предметом тех кратких повествовательных компонентов, которые в романтической поэме служат связью между драматизированными «вершинами» действия. Такова, например, композиция одной из первых исторических поэм романтического жанра, вышедшей в один год с «Войнаровским» — упоминавшейся поэмы Духовского «Ослепленный». Быстро схватив новую композиционную манеру, автор всю историческую часть поэмы дает в виде неотчетливых намеков или кратких сообщений. Но и после Рылеева многие авторы не возымели интереса к событиям общественной борьбы. Так, например, автор поэмы на украинскую тему — анонимная поэма «Дорошенко» (1830) — в исповеди гетмана, навеянной рассказом Войнаровского Миллеру, мотивируя бессвязность повествования смятенным состоянием души героя, опускает как раз исторические события.

При отсутствии глубокого интереса к исторической теме мы, естественно, не можем ожидать и политического освещения событий прошлого. Но иногда автор дает свою оценку тем или иным историческим фактам, и тогда выступает его реакционная идеология. Так в поэме благонамеренного литератора барона Розена «Рождение Иоанна Грозного» (1830) эпизодически выведен старый псковитянин. Он с грустью рассказывает о покорении московским самодержцем свободного Пскова. Но декабристская тема трактуется автором с монархических позиций. Рассказчик осуждает бунтарские настроения, называя счастливым «век единовластья».

Если традиции прогрессивного романтизма сохранились после 14 декабря в порядке противодействия охватившей страну политической реакции, то романтика уходит от жизненной борьбы в сферу внутренней жизни личности или романтика примирения с судьбой и морального подвига явилась капитуляцией перед реакционной политикой Николая I.

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ РОМАНТИЗМ В ПОЭМАХ
ЛЕРМОНТОВА

1

Прежде чем русская романтическая поэма уступила место реалистической прозе, ей удалось, догорая, вспыхнуть ярким пламенем. Это случилось как раз на грани тридцатых и сороковых годов, когда в широком литературном движении решался вопрос о художественном методе и основных жанрах литературы. Это произошло в тот момент, когда передовая русская литература, тяжело пережив начавшуюся реакцию, стала накапливать силы для нового шага вперед. Это было в тот период, когда в историческом развитии России, прошедшей через первый этап освободительного движения, стали складываться предпосылки для нового подъема революционной волны, для нарастания второго, демократического этапа русской революции, предвестником которого явился Белинский. Восторженно принятые великим критиком поэмы Лермонтова «Мцыри» и «Демон» и были этой последней вспышкой романтического эпоса, осветившей прошлое русского революционного романтизма и бросившей свет на пути дальнейшего развития героических традиций русской литературы.

Названные произведения явились результатом долгого развития жанра романтической поэмы в творчестве Лермонтова. Это развитие началось с того самого 1828 года, которым открывается период наиболее широкого успеха жанра романтической поэмы. Вместе со своими современниками молодой Лермонтов осваивает то новое, что внесли в русскую литературу романтики. В своих ранних опытах Лермонтов, проявляя значительную самостоятельность, откликается на южные поэмы Пушкина, ближе других подходя к пониманию социального смысла пушкинских поэм. Наибольшей самостоятельности в этот ранний период творчества Лермонтов достигает в поэме «Литвинка» (1830), в которой поэт создает незнакомый до него русской романтической поэме титанический образ одинокого героя, возвышающегося над толпой, как дуб, «царь дубравы». Состояние души героя Лермон-

тов определяет одной из своих излюбленных поэтических формул:

...сердце, пораженное тоской,
Уже было мертво, — хоть в груди живой.

Начав с пушкинских образцов, Лермонтов скоро входит в орбиту воздействия декабристов. Выше мы включили в число не увидевших света декабристских поэм лермонтовскую поэму «Последний сын вольности». Связь ее с историческим эпосом декабристов, в том числе и с «Вадимом» Пушкина, несомненна. В «Последнем сыне вольности» тема защиты славянской вольности от поработителей-варягов трактуется как тема политической свободы. Вслед за «Войнаровским» в герои поэмы избирается политический деятель. По примеру Рылеева любовному эпизоду отводится побочное место. Историческая тематика используется для пропаганды идеала политической свободы и гражданского героизма. Все изложение приобретает двойное значение: историческое и современное. В выражениях, полных намеков на недавние события, о которых нельзя было говорить прямо, Лермонтов изображает политическое состояние то ли древнего Новгорода, то ли России после 1825 года:

Надежду обольщена,
Вотще душа славян ждала
Возврата вольности: весна
Пришла — но вольность не пришла.
Их заговоры, их слова
Варяг-властитель презирал;
Все их законы, все права,
Казалось, он пренебрегал.
Своей дружиной окружон,
Перед народ являлся он,
Свои победы исчислял,
Лукавой речью убеждал!
Рука искусного льстеца
Играла глупую толпой;
И благородные сердца
Томились тайною тоской...

Если Пушкин в работе над «Вадимом» осознал несродность декабристской поэтики своим художественным исканиям, то Лермонтов в период формирования своего мировоззрения и творчества прошел по этому пути до конца. Но поэма Лермонтова не была простым повторе-

нием декабристской тематики и идеологии. В политическом содержании поэмы Лермонтова можно подметить дальнейшее развитие революционной идеологии, объясняемое новой политической обстановкой. В древнем Новгороде, пишет Лермонтов, песня вольности забыта. Но есть еще горсть людей, верных сынов отчизны, не переставших помышлять о том, «как вольность пробудить опять». Это — немногие уцелевшие после недавней попытки выступить против тирании. Враг оказался сильнее. «Но до конца вражда!» — заявляет вдохновитель уцелевших — Вадим. Лермонтов говорит здесь от лица лучших из своих современников, сохранивших верность революционным идеям и в условиях реакционного режима, хотя поэту и представляется, что вокруг него таких людей осталось очень мало.

Эпическое творчество Лермонтова связывается не только с поэмой крупнейшего поэта-декабриста. Реминисценции из поэмы Бестужева «Андрей, князь Переяславский», отмеченные исследователями, свидетельствуют, что и это произведение не прошло бесследно для Лермонтова. Наличие отголосков поэзии Кюхельбекера в творчестве Лермонтова отметил сам Кюхельбекер¹.

Но связь эпической поэзии Лермонтова с декабристской традицией не ограничивается эпохой создания «Последнего сына вольности». Ниже мы увидим, что в самых задушевных своих творческих думках Лермонтов является носителем настроений дворянской революционности. Однако к декабризму Лермонтов подходит в дальнейшем более самостоятельно. В «Последнем сыне вольности» он еще остается учеником Рылеева и не выходит из рамок декабристской поэтики в разработке исторической темы. А эти рамки с течением времени стали узкими. Работа декабристов над историческим жанром сыграла большую роль в развитии этого жанра. Но после «Полтавы», после новых — реалистических — принципов литературного воплощения исторического материала, выдвинутых и обоснованных Пушкиным в его работе над историческими произведениями, романтический историзм декабристов особенно ярко обнаружил свою недостаточность. В дальнейшем развитии творчества Лермонтова исторический жанр претерпевает у него знаменательную эволюцию.

¹ «Дневник В. К. Кюхельбекера», 1929, стр. 292.

Вторично обратившись к исторической тематике через пять лет, в преддверии последнего, зрелого периода своего творчества, Лермонтов в поэме «Боярин Орша» значительно ближе подошел к жанру подлинной исторической поэмы*. Однако сам Орша оказался не столько историческим боярином-феодалом, сколько мрачным и гордым романтическим героем. Арсений — не столько «вором», вышедшим из социальных низов, сколько пламенно-романтическим свободолюбцем (вспомним историю данного характера в творчестве Лермонтова: «Исповедь» — «Боярин Орша» — «Мцыри»). Сюжет раздвоился между общественной и любовной линиями. Но Лермонтова не покидает интерес к исторической поэме. Однако теперь задача разрешается путем обращения Лермонтова к народнопоэтическим источникам. Подлинно исторической поэмой Лермонтова стала «Песня про царя Ивана Васильевича».

В ранний период в творческом сознании Лермонтова возникли два образа, которые стали его спутниками на всем дальнейшем его идейно-художественном пути и нашли законченное воплощение в последних романтических поэмах. Это — образы Демона и Мцыри (первоначальный набросок последнего дан в «Исповеди»). Но прежде чем обратиться к ним, мы должны коснуться нового цикла романтических поэм Лермонтова — «кавказских» поэм 1831 — 1834 годов: «Каллы», «Аул Бастунджи», «Измаил-бей», «Хаджи Абрек».

2

Эти поэмы, за исключением «Хаджи Абрека», в свое время также не были напечатаны, но это не лишает их своего места в истории русской романтической поэмы.

Ко времени нового обращения Лермонтова к Кавказу (после ранних опытов) в русской литературе, в подражание пушкинскому «Кавказскому пленнику», появилось несколько поэм с кавказской тематикой: «Дагестанская узница» А. Шишкова (1824)¹, «Гребенский казак» А. Шидловского (1831)², «Зломилла и Добронрава, девы

¹ «Восточная лютия Ал. Шишкова», М., 1824.

² «Гребенский казак. Повесть Александра Шидловского», СПб., 1831.

гор, или встреча с казаком» П. Маркова (1834)¹, «Мщение Черкеса, Ахалцихское событие» В. Я. о.е.а (Яковлева) (1835)² и др. Но все они, за небольшим исключением (например, поэма А. Шишкова), должны быть отнесены к той категории произведений, которые только внешне связаны с пушкинскими образцами. Типична в этом отношении поэма А. Шидловского «Гребенский казак», появившаяся в самый разгар работы Лермонтова над кавказскими поэмами (1831). «Порывов пламенных, свободных, — пишет автор, — сынам Кавказа не дано». Используя образы кавказской природы, Шидловский дает такую параллель:

Душа хладней утесов снежных,
В них сердце камнем создано.

Что нового вносят в трактовку кавказской тематики поэмы Лермонтова?

Буржуазный компаративизм потратил немало усилий на разыскание «источников» кавказских поэм Лермонтова. Находили, например, что изображение убийцы в «Каллы» близко к изображению байроновского Гяура. В «Измаил-бее» выискивали отголоски Байрона, Мицкевича, Вальтер-Скотта. Все это соответствовало стремлениям буржуазного лермонтоведения объяснить творчество Лермонтова как сумму «влияний» и «заимствований». Но как раз творчество Лермонтова с особой очевидностью обнаруживает порочность компаративизма.

Даже в ранних своих поэмах («Черкесы», «Кавказский пленник»), во многом навеянных детским чтением любимых книг, Лермонтов отражает жизненные впечатления от глубоко пленившего юную душу Кавказа. Еще более значительна роль реальных впечатлений в создании рассматриваемого цикла кавказских поэм. В недавние годы внимание лермонтоведов с полным основанием привлекли жизненные источники кавказских поэм Лермонтова. Кое-что в этом отношении было сделано и раньше, в частности, П. Г. Висковатовым. Новейшие исследователи собрали большой материал, свидетельствующий, что в

¹ «Зломилла и Добронрава, девы гор, или встреча с казаком. Кавказская повесть в двух частях. Первый опыт в поэзии П. Маркова», М., 1834.

² «Мщение Черкеса. Ахалцихское событие. Сочинение В. Я. о. е. а», СПб., 1835.

основе поэм Лермонтова о Кавказе лежали, с одной стороны, реальные факты из жизни кавказских народов, а с другой — кавказский фольклор. Для ряда «романтических» героев Лермонтова теперь найдены реальные прототипы. В качестве исторических лиц, нашедших отражение в кавказских образах Лермонтова, были названы кабардинский князь Росламбек Мисостов, Бей-Булат Таймазов и другой кабардинский князь — Измаил-бей Атажукин, биография которого во многом фактически совпадает с историей лермонтовского героя. Установлена бытовая верность ряда этнографических подробностей в кавказских поэмах (горские адаты, семейный и общественный быт). Особенно большое значение для кавказских поэм имел фольклор народов Кавказа: песни, предания, сказания, с которыми Лермонтов хорошо был знаком. Таковы, например, легенды о злом духе Амирани, прикованном к скале, или о горном духе Гуде, полюбившем девушку-грузинку. Отзвуки кавказского фольклора слышатся в различных поэмах Лермонтова, особенно отчетливо — в фантастике «Демона»*.

Так намечались связи лермонтовской романтической поэмы с реальной действительностью. В этом проявлялось развитие жанра в сторону той «поэзии действительности», которая к этому времени нашла законченное выражение в эпическом творчестве Пушкина.

Приведенные факты помогают окончательно порвать с компаративистской трактовкой героя кавказских поэм Лермонтова как «байронического». В характерах лермонтовских горцев выступают черты, прямо противоположные образу байронического героя: страстность, сила стремлений, решительность, волевая настойчивость и т. д. Все это никак не соответствует «хладу», разочарованности, мрачному ожесточению байронического героя. В решительном противоречии с социальным одиночеством этого героя находится кровная связь лермонтовских горцев со своим народом.

Наиболее полно национальный характер представителя кавказских народов раскрыт Лермонтовым в образе Измаил-бея. Лермонтов не устраняет некоторых черт, роднящих его героя с байроническим характером. В характеристике Измаил-бея Лермонтов применяет психологические мотивы, к которым он не раз возвращался в своей поэзии. Лермонтов пишет об Измаил-бее:

. боялся
Он верить, только потому,
Что верил некогда всему! —
И презирал он этот мир ничтожный,
Где жизнь — измен взаимных вечный ряд,
Где радость и печаль — все призрак ложный!
Где память о добре и зле — вся яд!

На этих словах обычно строили вывод об Измаил-бее как об одном из плеяды байронических героев. Но в том-то и оригинальность образа Измаила, что его «разочарованность» — временное состояние, болезнь, которой он заразился в «Европе душной». В глубине души Измаил остался сыном гор:

Он для великих создан был страстей,
Он обладал пылающей душою,
И бури юга отразились в ней
Со всей своей ужасной красотой!

По возвращении на родину Измаил-бей возглавил свой народ в его борьбе за свободу, отказавшись от личного счастья (любовь Зары), ибо его судьба обречена «битвам, родине и воле». Эта борьба кончилась трагически для Измаила. Но эта трагедия состояла не в мнимом одиночестве или отверженности Измаила. В ряде мест поэмы Лермонтов отмечает связь вождя с его соотечественниками («они любили Измаила»; «уваженье в их выразительных чертах»; «не власть его основа — мненье») *. Измаил должен был уступить силе.

Такая трактовка романтического героя была не только новой и вполне оригинальной, но и могла восприниматься как прямая полемика с традицией реакционного романтизма. По Шидловскому у кавказцев «сердце камнем создано». Лермонтов возражает:

Пусть будет это сердце камень —
Их пробужденный адский пламень
И камень углем раскалит!

К циклу кавказских поэм Лермонтова, достойно его замыкая, относится более поздняя поэма «Беглец» (1839), идейно-тематического содержания которой уместно коснуться здесь. «Беглец» раскрывает «от противного» ту же тему, что и «Измаил-бей». Гарун — это антитеза героям свободы, защитникам родины. В страхе, спасая себя, он бежал с поля битвы, где его отец и братья легли «за честь

и вольность» (ср. аналогичный оборот в «Измаил-бее»). Но дома «беглеца свободы» с презрением отвергают друг, любимая девушка, старуха-мать. Покрывая позором память изменника, народ лишает его права даже на обычный обряд погребения.

Однако богатство отражения реальной жизни народов Кавказа в поэмах Лермонтова не делает их реалистическими. В этих поэмах явственно выступают следы романтической идеализации Кавказа, следы абстрактно-романтического подхода к событиям на Кавказе. Отражая в «Измаил-бее» и других поэмах первый этап Кавказской войны, Лермонтов, по условиям времени, не мог осознать ее подлинного исторического значения. Только в советскую эпоху, когда В. И. Ленин и И. В. Сталин дали научную, марксистскую разработку национального вопроса и обосновали идею дружбы народов, стало возможным правильное понимание социально-исторического смысла кавказских событий середины XIX века. Перед народами Кавказа открывались два пути: или порабощение отсталыми, феодальными странами — Турцией и Персией, или присоединение к России. Только последний путь, несмотря на жестокость угнетательской политики царизма, создавал необходимые условия для защиты от внешних врагов, для дальнейшего развития материальной и духовной культуры народов Кавказа, для их объединения между собой и с русскими рабочими и крестьянами в борьбе против царского самодержавия.

Воспринимая кавказские горы как «свободы вечные твердыни» («Каллы»), рисуя Кавказ единственным в «стране господ, стране рабов» местом, где люди оставались верными идеалу свободы и боролись за него, Лермонтов идеализировал свободу и независимость горских народов. Белинский писал: «С легкой руки Пушкина, Кавказ сделался для русских поэтов заветною странюю не только широкой, раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии, странюю кипучей жизни и смелых мечтаний! Муза Пушкина как бы освятила давно уже на деле существовавшее родство России с этим краем, купленным драгоценною кровию сынов ее и подвигами ее героев. И Кавказ — эта колыбель поэзии Пушкина — сделался потом и колыбелью поэзии Лермонтова...»¹. В кав-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 373.

казских поэмах Лермонтов стремился противопоставить своим безвольным и бессильным современникам смелых и свободолюбивых людей, готовых пойти на все для достижения поставленной цели, готовых до конца отстаивать свою свободу. Этот идейный замысел и придавал романтическую отвлеченность лермонтовской трактовке событий на Кавказе.

В более поздней кавказской поэме «Мцыри» Лермонтов уже иначе подходит к вопросу о взаимоотношениях России и Кавказа. Длительное пребывание Лермонтова на Кавказе в последние годы жизни позволило ему более верно и трезво взглянуть на кавказские события. От романтической дымки свободно и глубоко правдивое, прозаически простое изображение военных действий на Кавказе в послании «Я к вам пишу», обычно называемом «Валерик» (1840).

3

«Демон» и «Мцыри» (с предшествующими вариантами основного образа этой поэмы) не случайно прошли через весь творческий путь Лермонтова и завершают романтическую линию в его художественном развитии. К этим поэмам и прежде всего к двум раскрытым в них характеристам сходятся нити едва ли не от всех других романтических поэм и образов Лермонтова. Но эти произведения, явившиеся высшим достижением русской и мировой литературы в жанре романтической поэмы, занимают свое место и в истории эпической поэзии русского романтизма, к этому времени насчитывавшей уже два десятилетия своего существования. Нам и нужно рассмотреть их в этой перспективе. Начнем с «Демона».

В буржуазном литературоведении «Демон» постоянно ставился в связь с традицией произведений о «духе зла», богато представленной в мировой литературе («Каин» и «Небо и земля» Байрона, «Любовь ангелов» Мура, «Элоа» А. де-Виньи и др.). Но даже компаративистские изыскания приводили исследователей к выводу о глубокой оригинальности русского поэта. Понимание тесной связи лермонтовского творчества, в том числе и романтического, с современной поэту русской действительностью и с национальными традициями русской литературы позволяет по-новому поставить вопрос об образе Демона у Лермонтова, как и о его романтической поэзии вообще. Если

русская романтическая поэма, как она сложилась в творчестве Пушкина и декабристов, явилась национально-самостоятельным литературным жанром, то «Демон» Лермонтова — своеобразный итог развития этого жанра в его «пушкинском» варианте. Тот романтический герой, который впервые был обрисован Пушкиным в «Кавказском пленнике» и в «Цыганах» и в котором автор названных поэм, по его собственным словам, изобразил отличительные черты молодежи XIX века, нашел законченное развитие в образе Демона, романтически-условно отразившего эволюцию данного социального характера в жизни. В «Демоне» Лермонтов дал свое понимание и свою оценку героя-индивидуалиста.

Сюжет «Демона» представляет собой глубокое переосмысление традиционной истории одинокого героя. Подобно пушкинскому романтическому герою и всем его многочисленным литературным спутникам, Демон пережил некоторое жизненное потрясение, положившее грань между прежним состоянием духовного и общественного «благополучия» и теперешним положением разочарованного, отверженного, страдающего существа. Глубоко анализируя психологию героя-индивидуалиста, Лермонтов рисует Демона отщепенцем, переживающим настроения гордого одиночества. По сложившейся традиции герой погружается в воспоминания о «лучших днях» (обычная биографическая предистория). На безрадостном пути лермонтовского героя, как это было в поэмах данного типа, встречается прекрасная женщина, любовь которой могла бы вернуть ему утраченное счастье. В откровенных признаниях, обращенных к этой женщине, герой Лермонтова, как и многие другие романтические герои, ищет душевного облегчения. Но восстановить морально-общественное благополучие ему, как и его литературным предшественникам, не удастся. Наступает окончательная катастрофа. К такому сюжетному развитию тяготеет история разочарованного героя-отщепенца в русской романтической поэме, идущей по следам южных поэм Пушкина.

Однако «Демон» не есть простое воспроизведение сюжета романтической поэмы и характера разочарованного героя. Лермонтов подвергает глубокому и беспощадному анализу романтический индивидуализм как социально-психологическое явление. В своем герое поэт доводит это состояние до логического конца и тем самым обнажает

его сущность. Благодаря этому Лермонтов убеждается в необходимости искать иных путей, на которых может быть разрешена проблема личности и общества, столь остро поставленная крупнейшим выразителем романтического индивидуализма Байроном, но оказавшаяся неразрешимой для байронизма. Интерпретаторы «Демона» обычно испытывают затруднение перед той дилеммой, которая выдвигается всем содержанием произведения. С одной стороны, Демон выступает в качестве мятежника, понимающего все ничтожество людей и созданного ими строя жизни, подвергающего сомнению весь мировой порядок и не желающего смириться перед небом. С другой стороны, совершенно ясно, что Демон терпит поражение и что причиной этого поражения является не преодоленный героем эгоистический индивидуализм. С одной стороны, лермонтовского героя отличает духовная сила и покоряющее величие («Могучий взор смотрел ей в очи»... и т. д.). С другой стороны, герой обнаруживает моральную слабость и отталкивающий эгоизм («Каким смотрел он злобным взглядом»... и т. д.). Великое значение лермонтовской поэмы заключается в том, что поэт с предельной убедительностью показал наличие в Демоне и силы и слабости, и положительного и отрицательного, и подлинно героического и мнимо героического. Еще большее значение гениальной поэмы в том, что здесь показано, как сила становится слабостью, если поиски свободы ведутся в ложном направлении.

Известно восприятие «Демона» передовыми современниками Лермонтова, в частности Белинским, для которого поэма Лермонтова стала, по собственному признанию критика, «фактом» его жизни¹. В лермонтовской поэме они почувствовали огромную силу отрицания старого мира, всего отживающего феодально-авторитарного миропонимания («с небом гордая вражда» — см. письмо Белинского Боткину 17 марта 1842 г.). И они не ошиблись. Если протест против условий, подавляющих человеческую личность, составлял пафос романтического индивидуализма, то в «Демоне» это выражено с большой глубиной и силой. Лермонтовский герой справедливо осудил «ничтожную землю» —

¹ В. Г. Белинский. М. Ю. Лермонтов, Гослитиздат, 1941, стр. 239.

Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.

Гордое и смелое утверждение личности, противопоставленной отрицаемому миропорядку, звучит в словах Демона: «Я царь познания и свободы». На этой почве у Демона складывается то отношение к действительности, которое поэт определяет выразительным двустишием:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал, иль ненавидел.

Но Лермонтов показал, что нельзя остановиться на презрении и ненависти. Став на путь абсолютного отрицания, Демон отверг и положительные идеалы. По его собственным словам, он

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил.

Это и привело Демона к тому мучительному состоянию внутренней опустошенности, бесплодности, бесперспективности, одиночеству, в котором мы застаем его в начале поэмы. «Святыня любви, добра и красоты», которую Демон «вновь постигнул» под впечатлением прекрасного, открывшегося ему в Тамаре, это — идеал достойной человека, прекрасной, свободной жизни. Завязка сюжета и состоит в том, что Демон остро ощутил пленительность высокого идеала и всем своим существом устремился к нему. В этом смысл той попытки «возрождения» Демона, о которой в поэме рассказывается в условных библейско-фольклорных образах.

Но развитие событий привело к тому, что Демон признал эти мечты «безумными» и проклял их. Лермонтов, продолжая анализ романтического индивидуализма, с глубокой психологической правдой вскрывает причины этой неудачи. Он показывает, как в развитии переживаний и событий высокий и благородный общественный идеал подменяется иным — индивидуалистическим и эгоистическим, возвращающим Демона к исходной позиции. «Надзвездные края», «царица мира», венец, сорванный с «звезды восточной», — вся эта перспектива, которой Демон пре-

льщает Тамару, находится в решительном противоречии с идеалом «любви, добра и красоты». Демон зовет к уходу от мира, от людей. Он предлагает Тамаре оставить «жалкий свет его судьбе», предлагает смотреть на землю «без сожаленья, без участия». Одну минуту своих «непризнанных мучений» Демон ставит выше «тягостных лишений, трудов и бед толпы людской...». Демон не смог преодолеть в себе эгоистического индивидуализма. Это стало причиной гибели Тамары и поражения Демона:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной,
Без упования и любви!..

Поражение Демона есть доказательство не только безрезультатности, но и губительности индивидуалистического бунтарства. Поражение Демона есть признание недостаточности одного «отрицания» и утверждение положительных начал жизни. Белинский правильно увидел в этом внутренний смысл поэмы Лермонтова. Демон, писал критик, «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 не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные больным воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо»¹. К этим словам критика следовало бы добавить, что Демон не удержался на этой позиции и что в полной мере данная характеристика относится не к лермонтовскому герою, а к самому Лермонтову, который сумел подняться над «демоническим» отрицанием.

Такое понимание идейно-социального смысла лермонтовской поэмы позволяет уяснить ее связь с общественно-политической обстановкой последекабрьского периода. Путем глубокого идейно-психологического анализа настроений тех представителей поколения тридцатых годов, которые не шли дальше индивидуалистического протеста, Лермонтов в романтической форме показал недостаточность и бесперспективность подобных настроений и выдвинул перед прогрессивными силами страны необходимость

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 555.

иных путей борьбы за свободу. Исторический опыт, пережитый русским освободительным движением на протяжении страшных полутора десятилетий — с половины двадцатых до конца тридцатых годов, — позволил Лермонтову углубить пушкинскую критику романтического индивидуализма и индивидуалистического бунтарства. В этом заключалась глубокая связь «Демона» с пушкинской романтической поэмой, традиция которой в поэме Лермонтова нашла свое завершение. Верность пушкинским традициям сказалась и в тесной связи поэмы «Демон» и, прежде всего, ее романтического героя с современной Лермонтову русской действительностью, при всей фантастичности образа и условности сюжета поэмы.

4

Преодоление романтического индивидуализма, раскрытие ущербности «демонического» отрицания, обнаружение слабости одинокого бунтаря — все это ставило перед Лермонтовым вопрос о действенных путях борьбы, об ином герое. Образ Мцыри в сознании Лермонтова созревал параллельно с образом Демона. Но это не дает оснований рассматривать образы Мцыри и Демона как разновидности одного и того же характера, что нередко утверждалось исследователями Лермонтова. Мцыри представляет собой существенно иной, точнее сказать — противоположный в своих основных тенденциях, характер по отношению к Демону и ко всем его предшественникам и у Лермонтова и в русской романтической поэме вообще. Сущность этого характера определил сам поэт в одной из своих творческих заметок: «Написать записки молодого монаха 17-ти лет. — С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. — Страстная душа томится — идеалы...» (датируется 1831 годом). Последние слова выражают противоположность пламенного героя Лермонтова его «хладному» герою, а тем самым и всякому разочарованному герою, начиная с пушкинского Пленника.

В юношеском наброске «Исповеди» новый характер намечен с большой психологической четкостью — «Я волен...» — говорит о себе герой поэмы. Молодой иннок знает власть мечты. Он способен пылать страстью. Ее права для него сильнее людских законов. Он не отказы-

вается от захватившего его высокого чувства даже под страхом смерти. Тот же душевный строй раскрывается и в следующей попытке Лермонтова нарисовать характер страстной натуры, полной «жизнью молодой» (Арсений в «Боярине Орше»). Полное развитие этот характер получил в «Мцыри».

«Пламень с юных дней таяся жил в груди» героя поэмы. Огонь, который жег его душу, к концу вспыхнул ярким пламенем. Это противоположность тому, что говорит о себе пушкинский Пленник: «И гасну я, как пламень дымный». Состояние разочарованности, духовной усталости, демонической мрачности чуждо Мцыри. Он весь порыв к свободной, яркой, полноценной, подлинно человеческой жизни. Тоска, испытываемая юношей, — это не состояние безнадежности и упадка. Это — страстная жажда того, к чему человек стремится, это живительная, зовущая к борьбе тоска по идеалу. Совершенно иной характер, чем это было у романтика-индивидуалиста, носит и одиночество Мцыри. Он вырос одиноким потому, что его окружали чуждые по духу люди. Но он тяготится этим одиночеством и жаждет общения с людьми. Мцыри не желает помощи тех людей, которых он чувствует чужими себе. Но одна мысль о внимании «друга или брата», который мог бы своим участием облегчить ему смерть, утешает его. В борьбе за права и свободу человека Мцыри оказался одиноким. Но он рвется к борьбе в рядах других, вместе со своим народом. Только так и можно понять слова Мцыри о его стремлении

В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

Мцыри это не удалось. Но борьба с барсом, принесшая герою заслуженную победу и показавшая, что он

...быть бы мог в краю отцов
Не из последних удальцов, —

в качестве кульминации сюжета выражает мысль о возможности победы для того, чье сердце

Зажглось жаждою борьбы
И крови...

Конечно, обстановка, в которой вырос Мцыри, не могла не отразиться на характере героя. Вспомним его слова: «На мне печать свою тюрьма оставила». Но здесь нет внутреннего крушения, к которому приходит романтический индивидуалист в «Демоне». Мцыри падает жертвой объективных обстоятельств, оказавшихся сильнее его.

Итак, в романтическом образе Мцыри Лермонтову удалось создать героический характер пламенного борца против гнета и насилия во имя свободной и счастливой жизни.

Глубокое различие характеров Демона и Мцыри приводит к выводу, что в романтическом эпосе Лермонтова выступает не один, а два героя. Несомненно, что оба характера были Лермонтову внутренне близки. Об этом свидетельствует лирическая эмоциональность лермонтовских поэм. Об этом свидетельствует и лирика поэта, в которой нашли выражение настроения, родственные и Демону и Мцыри. «Начало отрицания», воплощенное в образе Демона, было существенной стороной и лермонтовского отношения к окружающей действительности. Но поэт не напрасно свидетельствовал о происходившей в нем внутренней борьбе с Демоном. В «Сказке для детей» Лермонтов писал:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. — Меж иных видений
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотою,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималась — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами.

Шутливо-ироническое «отделался стихами» нельзя понимать плоско. В соответствии с новым жанром реалистической поэмы и новой, «сниженной» трактовкой демонического образа, Лермонтов под легкой насмешкой над своими романтическими мечтаниями скрывает глубокий процесс своего духовного созревания и преодоления внутренних противоречий. Поднимаясь над романтическим индивидуализмом, Лермонтов утверждает на позициях социальной борьбы за положительные начала жизни. Белинский, высоко оценивший идейно-художественное значение «Демона», был глубоко прав, когда именно Мцыри

назвал «любимым идеалом» Лермонтова. Так же понял значение образа Мцыри и Огарев: «его самый ясный или единственный идеал»¹.

Утверждение Мцыри в качестве положительного героя позволяет признать Лермонтова носителем тех революционных начал, которые, сохранившись в сознании и деятельности наследников декабристов, должны были в дальнейшем с новой силой и на новой основе возродиться в борьбе следующего поколения русских революционеров.

Такое понимание образа Мцыри позволяет определить отношение лермонтовского героя к другим героям русского романтизма. Мцыри представляет собой полную противоположность многочисленным героям романтических поэм школы Жуковского — Козлова, где поэтизируется разрыв с бранным и греховным миром, а романтический идеал выносится за пределы земной жизни. Оба героя Лермонтова, и Мцыри и Демон, связаны с традициями русского прогрессивного романтизма. Образ Демона, как уже было сказано, представляет собой дальнейшее развитие характера, обрисованного в южных поэмах Пушкина. Для характера Мцыри можно найти «родную душу» в поэмах декабристов, особенно у Рыльева. С Войнаровским Мцыри роднит и любовь к родине, и жажда свободы, и стремление к общественной борьбе, и готовность отдать все для осуществления своей высокой страсти, и вынужденная отчужденность от людей, и, наконец, весь душевный строй пламенного энтузиаста, а не холодного скорбника. Много общего между Мцыри и Наливайко, тоскующим «без вольности», горящим страстью к свободе, рассказывающим духовнику о своих заветных думах. Связь Лермонтова с декабристами, наметившаяся в его юношеской поэме о Вадиме, не прервалась и в зрелые годы, а наоборот, стала еще глубже, зрелее. Лермонтов на ином материале и психологически более глубоко раскрывает характер, родственный декабристскому герою-гражданину.

«Мцыри» вносит нечто новое и в идейно-социальное значение романтики. Как ни узок был круг дворянских революционеров, они могли рассчитывать, что рядом с «изнеженным племенем переродившихся славян» найдут-

¹ Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. I, «Советский писатель». 1937, стр. 330.

ся люди, которые в «роковое время» не опозорят «гражданина сан». Отсюда настроение гражданского пафоса, революционного подъема, которое характеризует поэзию декабристов до 14 декабря, хотя и в это время им были не чужды ноты неуверенности в успехе дела. В эпоху разгрома революционного движения мотив трагического исхода борьбы у поэтов-декабристов звучит гораздо напряженнее. Трагические ноты знакомы и поэмам Лермонтова. Но это не ведет к отказу от борьбы. Стремление к свободе стало у Лермонтова «тоской» по воле, сделалось страстью, охватившей все существо человека. Поэт последекабрьской эпохи, Лермонтов не потерял веры в революционное дело, хотя конкретные перспективы и силы движения были ему неясны. Положение между двух подъемов революционного движения вызывает скорбные настроения в поэзии Лермонтова. Но побеждает стремление «действовать», как писал поэт. Романтическая мечта создает нового героя, волевого и сильного, пламенного и мужественного, необходимого для дальнейшего развития освободительного движения. Таково объективное историческое значение положительного героя одной из лучших романтических поэм в русской литературе — «Мцыри» Лермонтова.

5

Автор «Измаил-бея», «Демона» и «Мцыри» пришел в литературу со своими темами, сюжетами и героями. Развивая традиции революционного романтизма, Лермонтов показал себя глубоко оригинальным поэтом, создавшим свой поэтический мир, романтически отразивший современную ему действительность и романтически ей противопоставленный. Внося новое содержание в воспринятую от предшественников форму романтической поэмы, Лермонтов не подвергает коренной ломке самый жанр. Однако в его творчестве этот жанр приобретает своеобразные очертания. Мы имеем право говорить о лермонтовском варианте романтической поэмы.

Белинский писал, что в Лермонтове всех поражало «резко ощутительное присутствие мысли в художественной форме»¹. Это относится и к романтическим поэмам Лермонтова. Вслед за своими предшественниками —

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 197.

Пушкиным и декабристами — Лермонтов ставил в своих поэмах большие социальные и философские проблемы, имеющие самое непосредственное отношение к запросам современной ему жизни. Проблемность резко отличает поэмы Лермонтова от массовой романтической поэмы, увлекавшейся острыми сюжетами в ущерб идейному содержанию.

С декабристской традицией связывает Лермонтова общественный, политический характер сюжета значительной части его поэм. Новеллистический сюжет в поэмах романтиков сводился обычно к любовной интриге. Не отказывается от романтического сюжета и Лермонтов. Но наряду с таким сюжетом в его поэмах приобретает важное, а пожалуй и основное, значение сюжет не романтический. Список поэм, в которых любовная интрига отсутствует или занимает побочное место, у Лермонтова достаточно велик: «Черкесы», «Корсар», «Последний сын вольности», «Каллы», «Измаил-бей», «Хаджи Абрек», «Беглец», «Мцыри». Но и в тех поэмах, где говорится о любви, обычно не сама любовь, а связанные с ней идейно-моральные переживания образуют у Лермонтова сюжет. Яркий пример тому «Демон», где сюжетом является не трагическая история любви, а неудачная попытка возрождения через любовь. В отличие от многочисленных авторов романтических поэм, Лермонтова интересуют не эффекты любовных коллизий, а внутренняя сложность человеческих переживаний и отношений.

С этим связана и одна из основных особенностей лермонтовских романтических поэм. Это — внимание к психологии героя. В предисловии к «Журналу Печорина» Лермонтов указал на огромный интерес, который представляет «история души человеческой». Не только в психологическом романе, но и в романтической поэме Лермонтов пытается «рассказать душу» своих героев. В этом отношении Лермонтов развивает те начала, которые были заложены в самом жанре романтической поэмы, поставившей в центре художественного интереса личность героя с его внутренним миром. Упорное возвращение Лермонтова к форме поэмы-исповеди свидетельствует об интересе поэта к психологическому анализу. Здесь Лермонтов идет значительно дальше и своих предшественников и современников, писавших в жанре романтической поэмы. Автор «Демона» и «Мцыри», сохраняя романтиче-

скую манеру изображения характера и психологии, достигает большой правды в раскрытии душевного мира своих героев.

В лермонтоведении были справедливо выдвинуты, но ложно истолкованы эмоциональная насыщенность и лирическая напряженность, придающие патетический характер лермонтовскому романтизму. Развивая присущую романтическому методу субъективность, Лермонтов достигает наиболее глубокого отождествления со своим героем. Отсюда — захватывающий читателя лиризм лермонтовских поэм. Но субъективность Лермонтова — и в этом существенное отличие его поэм от произведений индивидуалистического романтизма — не мешает его романтике сохранять высокую степень объективности.

Герои ранних романтических поэм Лермонтова выступают еще в качестве отвлеченных носителей авторских эмоций и не получают достаточной объективации. Но по мере созревания поэта в его лирико-эпическом творчестве начинают все более рельефно выступать объективные, наделенные внешней и внутренней конкретностью характеры. Поэт отделяет своих героев от самого себя. Он овладевает искусством лепки пластических образов. Так, фантастические события поэмы «Демон» протекают в конкретно-жизненной обстановке, органически вырастают в живую плоть быта (пляска невесты, нападение абреков, похороны Тамары). Рельефно нарисованы образы Тамары и ее жениха. Верно передает богатую природу Кавказа и романтически яркий пейзаж. С графической четкостью даны образы в поэме «Беглец».

Развитие объективно-эпических тенденций в творчестве Лермонтова находит выражение и в эволюции композиционно-стилистической формы его романтических поэм.

В юношеских поэмах Лермонтова с достаточной последовательностью соблюдены композиционные принципы романтической поэмы, служащие средством передачи характерной для жанра лирической насыщенности и романтической таинственности: выделение наиболее напряженных и эффектных эпизодов, перестановки и пропуски отдельных сюжетных звеньев, драматизированная форма изложения. Но уже в ранний период композиция лермонтовских поэм обнаруживает некоторое своеобразие, объясняемое их идейно-художественной задачей. Стремясь рассказать «историю характера» своих героев, Лермонтов

тяготеет к хронологической последовательности изложения. Перенося предисторию героя в начало поэмы, Лермонтов отходит от романтической манеры непосредственного ввода читателя в середину развернувшихся событий. Так, например, в «Литвинке» сразу экспонируются герой поэмы и обстоятельства, обусловившие завязку.

В поэмах кавказского цикла черты новой композиционной манеры — эпической в своей основе — еще более отчетливо пробиваются сквозь традиционную схему романтической композиции. В этих поэмах, особенно в «Измаилбее», преобладает последовательное и связное изложение событий, широкая и объективная манера изложения. Здесь рассказаны события Кавказской войны с соблюдением их хронологически-причинных связей, с постоянным обращением к форме эпического рассказа, соединяющего драматизированные сцены.

В поэмах зрелого периода, развивая те начала, которые дали себя знать уже в романтических (а тем более в реалистических) поэмах Пушкина и в эпической поэзии декабристов, Лермонтов еще дальше отходит от «разорванной» композиции и субъективно-лирической манеры изложения. Правда, в «Мцыри» Лермонтов сохраняет популярную у романтиков форму поэмы-исповеди. Это, очевидно, было вызвано стремлением Лермонтова с возможной глубиной и правдивостью раскрыть душу своего положительного героя. Рассказ от первого лица как нельзя лучше соответствовал такому замыслу. Но осуществление этого замысла привело поэта к коренной переработке традиционной формы. Исповедь Мцыри представляет собой взволнованную, патетическую, но в то же время психологически мотивированную, последовательную повесть о пережитом. Внутренне сосредоточенный, Мцыри не отдается лирически отрывочным, беспорядочным воспоминаниям, как это было в романтической поэме, но с беспощадной правдивостью, шаг за шагом пересматривает все испытанное в монастырском плену и на воле. Исповеди Мцыри предшествует вступление от автора, в котором дается краткое изложение всего сюжета, подготавливающее читателя к пониманию душевного состояния героя. И здесь Лермонтов отказывается от романтического принципа композиционной «недоговоренности», таинственности.

Еще дальше в том же направлении Лермонтов идет

в «Демоне». Сохраняя большую лирическую насыщенность поэмы, щедро используя романтическую фантастику легенды, Лермонтов подчиняет все изложение принципу последовательной, сюжетно и психологически мотивированной композиции и объективно-повествовательного изложения. Ни одного случая композиционной инверсии в «Демоне» нет. Поэме совершенно чуждо обычное у романтиков отнесение экспозиции к моменту полного развития сюжетных событий. Все необходимое для понимания ситуации и душевного состояния героев автором сообщается и выясняется в начале поэмы. События раскрываются в их причинной связи. Переживания и поведение героев неизменно мотивируются. При всей фантастичности героя его внутренняя жизнь, его поступки не окружены тайной. Исповедь Демона перед Тамарой, отнесенная ко второй части поэмы, теряет значение обычной для романтической поэмы предистории, сообщающей фактически е данные, доселе неизвестные читателю. В исповеди Демона только раскрывается психологическая сторона уже сообщенных в начале поэмы фактов. Исповедь здесь, как и в «Мцыри», есть попытка «душу рассказать». В целом композиция образа Демона подчинена задаче пристального и остро критического анализа психологии романтического индивидуализма.

Художественные тенденции, определившие композиционную эволюцию лермонтовской романтической поэмы, нашли выражение и в развитии ее повествовательного стиля. Лермонтов идет здесь по следам Пушкина и Рылеева, трудившихся над созданием «истинно-повествовательного слога» в своих поэмах.

В ранних поэмах Лермонтова еще господствует лирическая манера повествования. Вопросы, восклицания, обращения к герою постоянно перебивают ход изложения. В поэмах зрелого периода система повествования меняется. Вопросы, восклицания, обращения, довольно частые в «Мцыри», по существу не являются уже приемами лирической манеры повествования. Это — естественные в монологе, обращенном к слушателю, средства рассказа о пережитом. Знаменательно, что приемы лирического изложения отсутствуют в «Мцыри» там, где по сложившейся традиции они легко могли бы найти место. Например, в сцене появления грузинки мы не находим обычных для романтической композиции вопросов, служа-

щих средством экспозиции нового лица. Несмотря на эмоциональную остроту восприятия облика девушки, смутившей пылкие думы Мцыри, рассказчик повествует, а не вопрошает и не восклицает. Союзное слово так в выражении: «Мрак очей был так глубок, так полон тайнами любви», благодаря последующему что, начинающему придаточное предложение следствия («что думы пылкие мои смутились»), получает не лирически-восклицательное, а логически-повествовательное значение. Во вступлении, написанном от лица автора, следов лирической манеры повествования нет вовсе. Не играет сколько-нибудь существенной роли эта манера и в повествовательной части «Демона». Отсутствует она и в «Беглеце». Таким образом, сохраняя эмоциональную насыщенность своей эпической поэзии, Лермонтов освобождается от ставшей условным трафаретом лирической манеры повествования, овладевает стилем эпического рассказа, в котором спорадически применяемые приемы лирического изложения каждый раз глубоко обоснованы.

Изложенный вывод подтверждается и еще одной деталью, характерной для зрелых поэм Лермонтова. Стиль лирического изложения, как известно, тяготеет к соответствию ритмических и синтаксических элементов речи. Между тем для «Мцыри» характерна синтаксическая пауза в середине стиха, вызывающая так называемый «перенос». В одних случаях синтаксическое движение заканчивается в следующем стихе:

Ты хочешь знать, что видел я
На воле?

В других случаях синтаксическое движение начинается в предыдущем стихе:

Знал ли ты
Разгульной юности мечты?

Нередко оба случая соединяются вместе:

Без жалоб он
Томился.

Интересно, что в ряде случаев нарушение лирически-напевной интонации, вносимое переносом, подчеркивается метрической деформацией синтагмы. Вопреки ритмической инерции ямба, Лермонтов нередко прерывает стих

на безударном слогe: «осенней ночью» (v' v' v' v') «на воле» (v' v' v'). По количеству переносов (в соотношении с количеством стихов) «Мцыри» приближается к лермонтовскому посланию «Я к вам пишу» («Валерик»), для которого характерна реалистически-повествовательная, обильная переносами манера изложения. Этим в «Мцыри» поддерживается стилистическая окраска повествовательного слога, тем более, что в некоторых строфах переносы следуют один за другим, например:

И вот, в туманной вышине
Запели птички, и восток
Озолотился; и ветерок
Сырые шевельнул листы.

Если мы сопоставим с такой ритмико-синтаксической структурой рассматриваемого произведения знаменитые мужские рифмы, придающие, как это было отмечено еще Белинским, особую энергию и отрывистость стиху поэмы, то для нас станет ясным повествовательно-говорной, а не напево-декламационный характер стихов «Мцыри»¹.

Отходя от лирической манеры изложения, Лермонтов усваивает формы повествовательного стиля, разработанные в эпической поэзии Пушкина. Иллюстрируем новую манеру Лермонтова сопоставлением начала «Мцыри» с тематически сходной сценой поэмы Козлова «Чернец», где последовательно проводится субъективно-экспрессивная манера изложения:

В далекой келье луч лампадный
Едва блестит; и в келье той
Кончает век свой безотрадный
Чернец, страдалец молодой.
Утраты, страсти и печали
Свой знак ужасный начертали
На пасмурном его челе;
Гроза в сердечной глубине,
Судьба его покрыта тьмою:
Откуда он, и кто такой? —
Не знают. Но, в вражде с собой,
Он мучим тайной роковою.

Фактическое сообщение, которым начинается эта картина, очень скоро сменяется перифразами и метафорами

¹ Значительное количество переносов встречается и в авторском повествовании поэмы «Демон».

лирическо-романтического стиля с излюбленными экспрессивными эпитетами («ужасный», «роковой»). И дальше простое сообщение:

Раз ночью в бурю он пришел;
С тех пор в обители остался —

переходит в экспрессивно-патетическое описание душевного состояния героя.

В совершенно ином стилистическом тоне звучит вступительная часть «Мцыри»:

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису проезжал.
Ребенка пленного он вез.
Тот занемог. Не перенес
Трудов далекого пути.
Он был, казалось, лет шести...

Такой объективно-повествовательный лаконизм окрашивает все вступление поэмы, написанное от лица автора.

В предметном отношении у Козлова много совпадений с Лермонтовым, но рассказано об этом совершенно иначе. Особенно показательно стилистическое различие в описании героев, начинающих свою исповедь. У Лермонтова просто сообщается суть дела:

И гордо выслушав, больной
Привстал, собрав остаток сил,
И долго так он говорил.

Козлов осложняет свое изложение патетическим описанием переживаний умирающего:

И тяжело страждущий вздыхал:
Он пламенел, он трепетал,
Он дважды тихо приподнялся,
Он дважды речь начать старался;
Казалось, некий грозный сон
Вспоминать страшился он,
И робко, дико озирался.

Но Козлову мало этого описания в «неистовом» стиле, и он лирически обращается к герою:

Чернец, Чернец, ужели ты
Все помнишь прежние мечты...

В рассказе Мцыри, естественно, нет той простоты, которой отличается вступительная часть поэмы. Однако

там, где герой от приподнятого описания своих переживаний переходит к повествованию, он обычно пользуется речью, прямо и просто называющей действия и предметы:

Тогда к потоку с высоты,
Держась за гибкие кусты,
С плиты на плиту я, как мог,
Спускаться начал. Из-под ног
Сорвавшись камень иногда
Катился вниз...

Или:

Держа кувшин над головой,
Грузинка узкою тропой
Сходила к берегу. Порой
Она скользила меж камней,
Смеясь неловкости своей.
И беден был ее наряд;
И шла она легко, назад
Изгибы длинные чадры
Откинув...

В подобном повествовательном стиле нередко излагаются и события поэмы «Демон». Ограничимся одним примером:

Вдруг впереди мелькнули двое,
И больше — выстрел! — Что такое?..
Привстав на звонких стременах,
Надвинув на брови папах,
Отважный князь не молвил слова;
В руке сверкнул турецкий ствол,
Нагайка щелк — и как орел
Он кинулся... и выстрел снова!

Показательно, что восклицание и вопрос, попадающиеся в этом отрывке, носят не лирический, а эпический характер: они передают впечатление неожиданности, недоумения, возникшее у героя: «...выстрел! — Что такое?».

Творчески развивая революционный романтизм поэтов-декабристов и Пушкина (в южных поэмах), Лермонтов в своих последних романтических поэмах использует и художественный опыт реалистической поэзии автора «Полтавы» и «Медного всадника». При всем жанровом и стилистическом отличии «Мцыри» и «Демона» от названных поэм Пушкина здесь не могло не быть историко-литературной преемственности. Реализм пушкинской эпической поэзии, к которому поэт пришел путем работы над романом в стихах, оплодотворил романтический ху-

дожественный метод зрелых поэм Лермонтова. Умением достигать большой жизненной правды романтических образов Лермонтов во многом обязан Пушкину, создателю ряда правдивых образов в произведениях эпического жанра. Объективно-эпические тенденции в обрисовке характеров, в композиции и стиле последних романтических поэм Лермонтова были подготовлены развитием тех же тенденций в реалистических поэмах Пушкина. Романтический эпос Лермонтова возникает не только после, но и на основе всей эпической поэзии Пушкина.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ И ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

1

Эпическая поэзия русского романтизма, отражая противоречия и развитие русской жизни первой трети XIX века, вылилась в различные по своим идейно-художественным особенностям жанровые формы и за два-три десятилетия пережила значительную эволюцию. С самого начала обозначились две основных линии в жанре романтической поэмы: революционная и реакционная. К 1825 году в поэмах Пушкина и Рыльева революционный романтизм проявился с достаточной определенностью, хотя и по-разному. В том же 1825 году выходит поэма Козлова «Чернец», в которой выразились принципы реакционного романтизма. В дальнейшем расхождение двух этих линий становится все более значительным. Реакционный романтизм, бессильный после «Чернеца» создать что-нибудь выдающееся, не поднимается над уровнем подражаний. Революционный романтизм, развитию которого в творчестве декабристов был нанесен жестокий удар репрессиями николаевского правительства, переживает новый взлет в эпической поэзии Лермонтова.

В русском революционном романтизме сложились, как мы могли убедиться, три типа романтической поэмы: пушкинский, декабристский и лермонтовский. При наличии у каждого из них специфических особенностей, они

в своей совокупности составляют тот огромный вклад, который был сделан русским романтизмом в накопленные веками богатства эпической поэзии.

Русская романтическая поэма, как это было и на предшествующих этапах, не чуждалась опыта зарубежной литературы. Жанр байронической поэмы, приобретший широкую популярность за пределами Англии, был с интересом воспринят и в России. Русские революционные романтики высоко оценили революционно-освободительный пафос поэзии Байрона, поднявшего голос протеста против охватившей Европу реакции. Создавая новый жанр романтической поэмы, они использовали некоторые прогрессивные элементы поэмы байронической — те, которые знаменовали романтический протест против классицистских канонов во имя раскрепощения и утверждения свободной и эмоционально-волевой личности героя и автора. Но с первых же поэм Пушкина в русском революционном романтизме началась и борьба со слабыми сторонами байронизма, с романтическим индивидуализмом в его идейно-художественном выражении, противостояние против которого русские романтики находили в освободительном движении, питавшем русский революционный романтизм.

Тесная связь русской романтической поэмы с процессом развития русской общественно-исторической действительности явилась основой ее национальной самостоятельности, ее национального своеобразия. Романтические поэмы Пушкина, поэтов-декабристов, Лермонтова были утверждением идеала общественно-политической свободы, как этот идеал оформился на дворянском этапе русского освободительного движения.

Но, отражая действительность своего времени, русская романтическая поэма была связана с литературой прошлого. Многолетнее развитие эпической поэзии в русской литературе подготовило почву для нового жанра романтической поэмы. Русская действительность и русская литература — таковы национальные корни русской романтической поэмы. Ее национальное своеобразие определялось не только своеобразием русской исторической действительности, но и самобытными традициями предшествующей русской поэмы и литературы в целом. Проследив основные этапы истории русской поэмы изучаемого периода, мы теперь можем с большей убедительностью

говорить о национальных истоках русской романтической поэмы.

Хотя романтическая поэма была полемична в отношении классической эпопеи, однако полного разрыва традиции здесь не было. Некоторые особенности, характерные для эпопеи русского классицизма, были сохранены и развиты в поэме прогрессивных русских романтиков. Это прежде всего — интерес к историческому прошлому родной страны. В русской романтической поэме историческая тематика получила широкое распространение. Поэты-декабристы не только сохранили, но и значительно развили достижения исторического эпоса передовых поэтов русского классицизма.

Преимственная связь поэмы декабристов с русской эпической традицией проявилась и в их стремлении создать героический жанр поэмы. Не соревнуясь с классической эпопеей в монументальности, авторы романтических поэм — Рылеев, А. Одоевский, Бестужев-Марлинский — воспели национальных героев, в той или иной мере отвечавших их представлению о достойном гражданине своей страны. И здесь дворянские революционеры пошли далеко вперед по сравнению с поэтами классицизма: революционная направленность поэзии декабристов дала им возможность внести новое содержание в понятие героического, выдвинуть нового героя.

Известное значение для романтической поэмы имела та малая эпическая поэма, успех которой падает на конец XVIII — начало XIX века. Нам уже пришлось отмечать некоторые ее особенности, нашедшие дальнейшее развитие в романтической поэме: небольшие масштабы жанра, сжатость, а иногда эпизодичность рассказа, художественное внимание к герою и его переживаниям, четырехстопный ямб в качестве метрической формы.

Значительно более ограничены связи между романтической поэмой и романтической эпопеей. Именно этим жанром и всей теоретической и художественной работой, связанной с опытами создания «русской поэмы», то есть национально самобытного и своеобразного жанра эпической поэзии, была подготовлена почва для возникновения русской романтической поэмы. Именно в жанре «русской эпопеи» мы находим важнейшие национальные традиции, которые помогли русским прогрессивным

романтикам найти самостоятельную дорогу в области эпической поэзии.

Революционно-романтическая трактовка национально-исторических тем у декабристов, в «Вадиме» Пушкина, у Лермонтова ведет свое начало от Радищева, от политического содержания его незаконченной героической эпопеи на новгородскую тему. Романтика национально-освободительной борьбы и ее переосмысление в революционном духе явились одной из характернейших черт русской декабристской поэмы.

Большое значение для романтической поэмы имело обращение «русской эпопеи» к устному народному творчеству как материалу эпической поэзии. Романтическая поэма в этом отношении непосредственно использовала опыт романтической эпопеи, хотя она, в отличие от последней, и выдвинула другого героя и другие сюжеты. Из пушкинских поэм с традициями «русской эпопеи» наиболее тесно связаны «Братья разбойники» — опыт произведения в народно-фольклорном духе. Однако и в остальных южных поэмах Пушкина проявился его широкий интерес к народному творчеству, при этом не только русскому, что дало возможность поэту от произведения к произведению овладевать духом и стилем поэзии разных национальностей¹. Обращение к фольклору как одному из важнейших источников художественного творчества входило в поэтику декабристов. В романтических поэмах Лермонтова богатое отражение нашел фольклор кавказских народов. Следовательно, и в своих связях с народной поэзией русская романтическая поэма опиралась на давние национальные традиции.

От «фольклоризма» было естественно перейти к «этнографизму». Интерес к народному творчеству вызвал интерес к народным нравам и поверьям, к народным обычаям и быту. Этнографические элементы встречаются уже в «русской эпопее». В поэтике арзамасцев они занимали устойчивое место. Русская романтическая поэма, для которой принцип «местности», тесно связанный с принципом «народности», стал одним из законов эстетического кодекса, обнаруживает широкие этнографические интересы. Выше отмечалось богатство описательно-этнографического материала в поэмах Пушкина, декабристов, Лермонтова, их

¹ См. Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина, стр. 329—336.

многочисленных последователей. И здесь почва для работы русских романтиков была до известной степени подготовлена.

«Фольклоризм» и «этнографизм», унаследованные романтической поэмой от «русской эпопеи», были одним из проявлений той народности, которая была предметом идейно-художественных стремлений прогрессивных романтиков. В реализации этих стремлений поэты-романтики многим обязаны прогрессивным борцам за народность в жанре «русской эпопеи». Здесь не могут быть забыты не только такие имена, как А. Н. Радищев, но и такие, как Н. А. Львов.

Новеллистический характер пушкинской поэмы, будучи новым явлением в русской литературе, в известной мере был подготовлен многочисленными опытами стихотворного повествования на сюжеты из частной жизни, представленными в творчестве ряда поэтов предшествующей эпохи. Правда, эта стихотворная новеллистика складывалась преимущественно в рамках комического эпоса и непосредственно вела к шуточным поэмам Пушкина. Однако расширение стихотворного повествования в сторону событий частной жизни частного человека, в чем заключалась одна из функций данного жанра, не оказалось безрезультатным и для романтической поэмы пушкинского типа с ее интересом к судьбе современного человека.

В русской литературе конца XVIII — начала XIX века некоторое распространение получил жанр описательной поэмы, наиболее законченным достижением которого можно признать «Тавриду» Боброва (1798). Нельзя забыть и эту национальную традицию при изучении русской романтической поэмы, в которой описательные, в частности — пейзажные, компоненты играли значительную роль.

В обзоре национальных традиций русской романтической поэмы мы ограничиваемся пределами поэмы. Литературные жанры имеют свою историю, свои традиции, свои закономерности — при всей связи жанра в его развитии с литературным процессом вообще. Это позволяет исследователю изучать литературный процесс в одном из его разрезов. Однако мы не можем не указать на один родственный поэме жанр, которому принадлежит важное место в предистории романтической поэмы. Речь идет о балладе. Генетическая связь этих жанров известна.

Романтическая поэма в значительной мере является развитием романтической и предромантической баллады. Для русской романтической поэмы особенно большое значение имела историческая баллада — жанр, пользовавшийся большой популярностью в русской литературе первой трети XIX века. Вспомним путь Рыльева от «дум» к поэмам.

Таков круг литературных явлений, в которых можно усматривать национальные истоки русской романтической поэмы.

2

Романтические поэмы Лермонтова были последним крупным явлением в истории данного жанра. В течение сороковых годов, после появления в печати «Мцыри» и рукописного распространения «Демона», вышло немногим больше десятка романтических поэм, носящих подражательный характер. В литературе наступило время «натуральной школы», время прозаических жанров. Однако некоторый интерес поздним романтическим поэмам придает ярко выраженное в них влияние Лермонтова.

На другой год после гибели Лермонтова вышла поэма, которую автор посвятил «памяти Пушкина, Марлинского, Лермонтова», взяв эпиграфы из их кавказских произведений. Это — поэма В. Зотова «Последний Хеак» (1842)¹. Оправдано ли содержанием поэмы ее посвящение представителям прогрессивного романтизма? «Кавказа храбрые сыны» — так называет автор горское племя натухайцев, сведения о которых он дает в предисловии. «Племенем удальцов» именуется поэт истребленных хеаков. С симпатией рисует он раба-хеака. Сюжет поэмы, видимо, навеян «Хаджи Абреком». Но этим и ограничивается сходство с Лермонтовым. Поэту-подражателю осталась чуждой идейная глубина лермонтовской поэзии.

Сюжет поэмы Григория Коб...ова «Король Энцио» (1844)² навеян «Мцыри». Герой, участник борьбы гвельфов с гибеллинами, заключен врагами в темницу. Он тоскует и рвется на свободу, к борьбе. Попытка бегства оканчивается неудачей и сломленный пленом герой уми-

¹ «Последний Хеак. Поэма В. Зотова», СПб., 1842.

² «Король Энцио. Повесть в стихах, Григория Коб...ова», М., 1844.

рает. К «Мцыри» восходит и ряд отдельных мотивов. Лермонтовского пламенного и свободолюбивого героя напоминает Энцио и своим характером. Интересно в поэме прямое заимствование из «Демона», свидетельствующее, что эта поэма Лермонтова стала известна задолго до своего появления в печати (1856): герой, обращаясь к любимой женщине, с большим пафосом произносит клятву, полную эмфатических антитез и анафорически повторяющегося «клянусь», как это было в клятве Демона.

Если «Последний Хеак» и «Король Энцио» связаны с конкретными темами и мотивами произведений Лермонтова, то другие поэмы отражают лермонтовскую манеру в общем плане: то черта характера, то мотив, то мысль, то словесный оборот. Таковы, например, поэмы Е. Шаховой «Страшный красавец» (1842)¹, М. Дрейгарфена «Кольцо» (1847)², А. Алферьева «Плащ» (1848)³. Фантастический герой последней поэмы напоминает Демона. Он говорит о своих блужданиях «в пространствах беспредельных света»:

Но сколько я ни облетал
Миров, лежащих над мирами,
Чего в груди ни пожирал
Своими жадными глазами —
Я не был счастлив, я страдал:
Чего-то мне недоставало.

Попытка восполнить душевную пустоту любовью не удалась, и с тех пор герой «гордо углубился в себя». В поэме Дрейгарфена скрестились линии «Мцыри» и «Чернеца». Герой, монастырский послушник, хранил в пылающей груди сильную и могущественную страсть (все эти выражения имеются в поэме), но, в отличие от Мцыри, ему нет необходимости вступать в борьбу с препятствиями: духовник благословляет послушника на союз с любимой девушкой, рекомендуя запастись смирением и обещая со временем уставшему от жизни страннику отдых в стенах монастыря.

Мы видим, таким образом, что после высокого взлета в романтических поэмах Лермонтова линия данного

¹ «Повести в стихах Елисаветы Шаховой», СПб., 1842.

² «Кольцо. Повесть в стихах. Соч. М. Дрейгарфена», М., 1847.

³ «Плащ, поэма Василия Алферьева», СПб., 1848.

жанра круто обрывается. Дальнейшая история русской поэмы показывает, что общие закономерности литературного процесса, приведшие русскую литературу к торжеству реализма, определили и судьбу эпической поэзии. В русской литературе формируется жанр реалистической поэмы. Этот сложный и длительный процесс выходит за рамки наших «Очерков» и требует специального изучения. Развитие реалистической поэмы начинается еще в пору бурных успехов поэмы романтической. Как раз в том 1828 году, с которого начинается период массовых подражаний поэмам Пушкина, Рылеева, Козлова, основоположник новой русской литературы, создавший к этому времени новый жанр стихотворного повествования — реалистический роман в стихах, решительно переходит на позиции реализма и в поэме: Пушкин пишет «Полтаву», намечая здесь новый путь для русской эпической поэзии. Дальнейшее развитие русской поэмы дает интересную картину борьбы реалистических тенденций с романтическими, постепенно угасающими. С этой точки зрения был бы поучителен анализ поэм молодого Тургенева, Огарева, Аполлона Григорьева.

Из тургеневских поэм, разнотипных по жанру, «Разговор» (1844) обычно связывают с «Мцыри». Но приближаясь по общему типу, композиции, метрической форме (четырёхстопный ямб со сплошными мужскими рифмами) к поэме Лермонтова, «Разговор» посвящен изображению совершенно другого героя: не пламенного мечтателя и борца, а «лишнего человека», от которого рукой подать до «Гамлета Щигровского уезда». Наблюдения жизни привели Тургенева и к новому герою и к новому эмоциональному тону, которым насыщена поэма, — критическому скепсису. В других своих поэмах Тургенев переходит на путь реализма. К реализму от своей ранней декабристски-романтической поэмы «Дон» движется и Огарев, у которого поэма становится повестью в стихах, рисующей типические характеры передовых современников (поэмы «Деревня», «Матвей Радаев», «Исповедь лишнего человека»).

Значительно больше следов романтизма в поэмах Ап. Григорьева, который многое черпал непосредственно из Лермонтова, что было отмечено еще Белинским. В совете, обращенном критиком к молодому поэту, правильно указано на недостаточную органичность и оригиналь-

ность эпической поэзии Ап. Григорьева: «Пиша, он должен забыть о Лермонтове, или сумеет взять из него только свое, не касаясь чужого»¹.

Отзвуки романтической поэмы довольно неожиданно слышатся и в более поздние годы. Так, поэма Полонского «Келлиот» (1877) написана по мотивам Лермонтова, вплоть до фразеологических ременищенций («Я умираю... но вы меня нашли и подняли», «мрак очей», «не утаю», «в тумане голубом», «с очами полными огня» и др.). Герой поэмы, афонский монах, бежавший из монастыря, принимает участие в борьбе клефтов-христиан против поработителей-турок, где и гибнет. Но это — далеко не Мцыри. В нем нет единства благородной страсти лермонтовского героя. Подобные произведения были уже совершенно нетипичны для своей эпохи.

3

Возникнув в процессе органического развития русской литературы, романтическая поэма явилась значительным этапом в истории русской эпической поэзии и на некоторое время заняла центральное место в литературе. Высокие достижения русских революционных романтиков в данном жанре имели большое значение для развития у нас эпической поэзии и были на новых идейно-художественных основах использованы в дальнейшей истории русской поэмы. Попытаемся кратко сформулировать основные выводы об историко-литературном значении русской романтической поэмы.

Поставив основную проблему, выдвинутую первым периодом освободительного движения в России, проблему общественной свободы, революционно-романтическая поэма создала образ героя-гражданина, борца за свободу, и выразила пафос освободительной борьбы дворянских революционеров.

Романтическая поэма, отразив в своей жанровой сфере общий процесс сближения русской литературы с действительностью, явилась значительным шагом вперед на путях обогащения эпической поэзии элементами реальной жизни и в ее живой современности и в ее историческом прошлом.

¹ В. Г. Беллинский. Полн. собр. соч., ред. С. А. Венгерова т. X, стр. 299.

С поворотом в сторону действительности был связан и тот значительный шаг в овладении народностью литературы, который был сделан романтической поэмой, подготовившей почву для дальнейших достижений реализма. Глубокую и справедливую оценку самобытности пушкинского творчества, проявившейся уже в первой южной поэме, дал Белинский: «В ней Пушкин явился вполне самим собою и вместе с тем вполне представителем своей эпохи: «Кавказский пленник» насквозь проникнут ее пафосом»¹. В той или иной мере, доступной дворянским революционерам, народность — и в смысле национального своеобразия и в смысле отражения задач освободительного движения — свойственна русской революционно-романтической поэме в целом.

Много нового внесла романтическая поэма и в систему художественных средств эпической поэзии. Внимание романтиков к внутреннему миру человека способствовало выработке новых принципов и приемов изображения характера и переживаний человека. Новеллистический характер романтической поэмы узаконил личную жизнь отдельного человека в качестве допустимого предмета эпической поэзии. В то же время романтическая поэма научилась сочетать в сюжете судьбу героя с судьбой общества, народа. Лиризм романтической поэмы раскрыл перед эпическим поэтом широкие возможности художественного выявления своей творческой личности. Освободив поэму от окостеневших форм классицистской композиции, романтическая поэма показала большие возможности, которые открывались перед эпической поэзией, признавшей композиционную свободу художника. Новых достижений добилась романтическая поэма и в форме изложения, сочетая здесь средства эмоционально-экспрессивного изображения событий с приемами объективно-повествовательного рассказа о них.

Но, достигнув всего этого, романтическая поэма исчерпала себя. Порожденная первым этапом освободительного движения, она переставала удовлетворять идейно-художественным потребностям времени по мере того, как изживала себя дворянская революционность и складывались предпосылки нового революционного подъема, когда руководящая роль переходила к идеологам рево-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 372.

люционной крестьянской демократии. В тесной связи с этим процессом общественного развития России шел и процесс развития русской литературы. Реализм в литературе, как уже говорилось, обязывал и поэму перестраиваться под знаком реалистического художественного метода. Вслед за Пушкиным на этот путь вступил Лермонтов. Но ранняя смерть помешала ему завершить интересные замыслы реалистических поэм. Поэты нового поколения, в частности — представитель поколения, «разбуженного» выстрелами на Сенатской площади, Огарев, ищут в эпической поэзии пути к реализму. Эти искания нашли завершение в творчестве великого поэта, выдвинутого новым этапом освободительного движения, поэта революционной крестьянской демократии — Некрасова. Он создал богатый и разнообразный цикл поэм, революционно-демократических по своему содержанию, реалистических по художественному методу, глубоко народных по своему значению. Огромным достижением русской эпической поэзии явилась реалистическая эпопея Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Эта поэма на новой социально-идеологической основе разрешила задачу создания национально-народного эпоса, возникшую перед русской литературой давно, но не разрешенную ни классической, ни романтической эпопеей. Романтическая поэма дворянских революционеров в подготовке к решению этой задачи сыграла свою роль. В этом было ее значение для русской литературы.

Примечания

ПРЕДИСЛОВИЕ

К стр. 11.

* Приведем два высказывания Белинского о поэме. «В новейшей поэзии, — писал критик в статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», — есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни и содержание которого составляют глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы современного человечества. Этот род эпоса один удержал за собою имя «поэмы». Таковы все поэмы Байрона, некоторые поэмы Пушкина (в особенности «Цыганы» и «Галуб»), также Лермонтова «Демон», «Мцыри» и «Боярин Орша» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 415).

Аналогичное суждение о поэме Белинский высказал в седьмой статье о Пушкине: «Цыганы» Пушкина — не роман и не повесть, но поэма; а есть большая разница между романом или повестью и между поэмою. Поэма рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в ее высших моментах. Таковы поэмы Байрона и, порожденные ими, поэмы Пушкина. Роман и повесть, напротив, изображают жизнь во всей ее прозаической действительности независимо от того, стихами или прозою они пишутся» (там же, т. VII, стр. 401).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА I

К стр. 22.

* «Выписка о сумнительствах в Феоптии находящихся», содержащая помимо критических замечаний четыре места из «Предисловия к читателю» и 108 стихов из пяти «епистол» поэмы, позволяющих составить представление о содержании и стиле «Феоптии», опубликована в «Москвитянине», 1851, № 19 и 20, стр. 536 и сл. («Материалы для истории русской словесности. О Феоптии В. К. Треднаковского»).

К стр. 22.

** См. «На ослепление страстями» А. Д. в «Ежемесячных сочинениях», 1755, авг., стр. 127—140 (около 400 стихов) или «Опыт о желаниях» Николая Хрущева в «Полезном увеселении», 1760, генварь, № 3, стр. 35—45 (около 300 стихов).

К стр. 23.

* «Плоды наук, поэма Михайла Хераскова. Печатана при императорском Московском университете сентября дня 1761 года». Позднее перепечатывалась в «Творениях» Хераскова с редакционными поправками. Здесь, в частности, дан подзаголовок с обозначением жанра: «дидактическая поэма».

К стр. 23.

** К первой категории относятся, например, поэма Ивана Владыкина (Поэма на похвалу истины; на обличение лжи; на подкрепление и утешение христиан от различных приключений колеблемых и скорбящих, Сочиненная чрез Ивана Владыкина. В 1760 году. Печатана в Санктпетербурге в 1765 году) или позднейшая поэма С. Смирнова (Необходимость Мессии, доказанная разумом. Поэма в пяти песнях. Российское сочинение. Москва. В Губернской типографии у А. Решетникова, 1803 года. — Фамилией автора подписано посвящение). Вторую, довольно пеструю, группу составляют поэмы Ф. Козельского (Незлюбивая жизнь. Поэма, Федора Козельского 1769 года), Дмитриева-

Мамонова (Поэма Любовь. С. А. Дворянина философа. Печатана при императорском Московском университете 1771 года) и др.

К стр. 23.

*** См., например, комические поэмы, высмеивающие бегство наполеоновской армии из России в 1812 году: «Ретирада большой французской армии, Поэма, или Наполеон горе богатырь. Каррикатурное песнопение на подвиги прославшего было непобедимым, на возврат в Париж на Конкордат и на регентство и проч. и проч. Сочиненное в Елисейских полях покойным Придворным шутом Балакиревым, изданное Кол. ас. Петром Лобысевичем». Санктпетербург, в типографии Иос. Иоаннесова. 1813; или «шутливое стихотворение в трех частях» под заглавием «Побег Наполеона Карловича из земли русской» (автор подписался: «Из села Старо-русина»), напечатанное в «Русском вестнике», 1813, ч. II, № 5; стр. 30—47 и перепечатанное в известном издании: «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» (1814). Обе эти поэмы отступают от строгих форм комической поэмы XVIII века, но последние спорадически возвращаются и позднее.

К стр. 23.

**** Таквы, например, поэма Панкратия Сумарокова «Лишенный зрения Купидон», появившаяся в тобольском журнале «Иртыш, превращающийся в Ипокрену», 1791, янв., стр. 33—44 и перепечатанная в карамзинских «Аонидах», 1798—1799, кн. III, и в собраниях стихотворений П. Сумарокова 1799 и 1832 годов (здесь под заглавием «Амур, лишенный зрения»); анонимная поэма, написанная в порядке прямой переключки с «Душенькой» Богдановича, «Катинька. Российская повесть вольных стихами, в трех книгах, Москва», 1706; поэма Анны Буниной «Падение Фаетона, баснословная повесть», напечатанная в ее сборнике «Неопытная муза», ч. 2, СПб., 1812.

К стр. 25.

* Наименование этого жанра классической эпосею, применяемое нами как в заголовке первой части книги, так и в дальнейшем изложении, объясняется желанием подчеркнуть связь этого жанра с тем литературным направлением, в котором он сложился и для которого был каноническим,—с классицизмом. Строгая подчиненность эпической поэмы классицизму определенным принципам и правилам, которые — худо ли, хорошо ли — были извлечены из действительно классических образцов античной эпосеи, склоняет к тому, чтобы сохранить за изучаемым жанром термин классическая эпосея, хотя в остальных случаях мы по большей части пользуемся определением классицистский.

К стр. 39.

* В. П. Адрианова-Перетц говорит об «одах средневековья» в древнерусской литературе. См. «Труды отдела древнерусской литературы». Институт русской литературы Академии наук СССР, VII, Л., 1949, стр. 9.

К стр. 39.

** См. работы В. П. Адриановой-Перетц, *Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в.*, М.—Л., 1937, и А. В. Кокорева, *Русские стихотворные фацеции. «Старинная русская повесть»*. Сб. под ред. Н. К. Гудзия, изд. АН СССР, 1941.

К стр. 39.

*** Былины, напечатанные в сборнике «Древние российские стихотворения», Белинский называл «поэмами в сказочном роде». В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 383.

ГЛАВА II

К стр. 43.

* Особенности русской традиции в понимании эпической поэмы выступают отчетливее, если мы кратко проследим основные этапы развития теории эпopeи на Западе, основываясь преимущественно на французском материале, в котором особенно охотно искали «источники» русского классицизма литературоведы-компаративисты.

Литературные деятели эпохи Возрождения, выдвинув задачу создания новых жанров по античным образцам, самое почетное место отвели эпopee. Она была признана высшим видом поэзии. На долгие годы она оказалась в центре литературных интересов и теоретических споров. Создание эпopeи стало рассматриваться как дело национального значения. Опираясь на античную теорию эпopeи и на античные образцы этого жанра, деятели новой европейской культуры стремятся выработать кодекс правил, которым должна удовлетворять эпическая поэма. При единодушном признании авторитета Аристотеля и Горация в качестве теоретиков и образцового совершенства поэм Гомера и Вергилия, в понимании важнейших вопросов наблюдаются разногласия и споры. Художественная природа эпopeи и ее отношение к истории, тема и герой, сюжет и композиция, стиль и метрическая форма — все эти вопросы вызывают борьбу мнений. Однако в этих разнообразных мнениях можно отметить некоторые общие господствующие тенденции, которые позволяют говорить о ренессансной концепции эпической поэмы. Крупнейшими представителями этой концепции являются поэты итальянского и французского Ренессанса Тассо и Ронсар, авторы эпических поэм, и гуманист-теоретик Юлий Цезарь Скалигер, итальянец, живший во Франции и писавший по-латыни, автор знаменитой «Поэтики» (1561), ставшей на многие годы наиболее авторитетным кодексом литературной теории.

Ренессансная теория эпopeи отразила противоречия эпохи Возрождения, стремившейся сочетать два различных начала: национальное и античное. Социально и политически поднимавшаяся буржуазия была полна пафоса национального культурного строительства и в то же время в своей борьбе с идеологией и культурой феодализма обращалась в качестве идейных союзников к мыслителям и писателям античности. Особенно наглядно это проявилось в Италии, где боролись две концепции эпической поэмы. Одна из них, защищая тип рыцарской поэмы, высшим достижением которой

явился «Неистовый Роланд» Ариосто (1516), утверждала свободу поэтической фантазии, не связанной реально-историческим материалом, преобладание романтического материала над героическим, множественность героев, допустимость нескольких сюжетных линий, свободное нанизывание сюжетных мотивов, композиционный произвол автора, шуточный тон повествования. Эта концепция выражала национальные тенденции итальянской поэзии. Законченного теоретического обоснования она не получила, оставаясь скорее системой эстетических принципов, реализованных рыцарской поэмой. Более отчетливо была оформлена теоретически другая — классицистская — концепция эпопеи. В «Поэтиках» Види (1520) и Трессино (1529) разрабатывалась теория эпопеи, подчиняющейся правилам, извлеченным из античных теорий и образцов. Эпическая поэма должна стать итальянской «Энеидой», воспеваящей одного национального героя, соблюдающей аристотелевское единство действия, воспроизводящей технику и стиль античной эпопеи. Итальянским поэтам не удалось фактами доказать жизнеспособность этой теории. Собственный опыт Трессино («Италия, освобожденная от готов», 1547—1548) оказался рабским подражанием «Илиаде». В результате наметился путь синтеза национальной и классической тенденций, нашедший завершенное выражение в теории Тассо. Его предисловие к «Ринальдо» (1562) и главным образом «Рассуждение о поэтическом искусстве и в частности о героической поэме» (1587) явились, несомненно, наиболее ярким выражением ренессансной теории эпопеи. Тассо предпочитает исторический сюжет вымышленному. «Чудесное», являющееся необходимым элементом эпопеи, должно заимствоваться в христианской религии. В композиции поэмы должен быть соблюден принцип единства. Но Тассо не отказывается и от лучших традиций национально-итальянской рыцарской поэмы: разнообразия содержания, занимательности приключений, рыцарского духа, благородной любви, свободы творчества. (См. В. Я. Каплинский, Теория эпоса молодого Тассо. — «Ученые записки Саратовского государственного имени Чернышевского университета», т. VII, вып. III, Саратов, 1929).

На теории Тассо сказались своеобразие итальянского Возрождения. Блестящее развитие рыцарской поэмы, воплотившей мироощущение и художественные принципы Ренессанса, не могло не отразиться на поэтике и, тем более, на поэзии Тассо. Из-под античного начала слишком явно выступало начало итальянское. Между тем для дальнейших судеб западноевропейской теории эпопеи определяющим оказалось античное начало.

Классической страной теории эпической поэмы становится Франция. Несмотря на значительное влияние Тассо, французские теоретики и поэты самостоятельно разрабатывают теорию эпопеи, оказывая определяющее воздействие на другие европейские литературы. Поэтика французского Ренессанса не прошла бесследно и для русской теории эпопеи.

У первого теоретика «Плеяды», Дю Белле, указавшего на «Илиаду» и «Энеиду» как на образец для «длинной французской поэмы», нет еще отчетливого представления об эпопее. Защитник французского языка для отечественной поэзии, Дю Белле предлагает вложить в античные формы национальное содержание, рекомендуя в качестве сюжета материал куртуазного эпоса (Ланселот, Тристан и др.). Он не осознает исторической основы эпопеи, что

подтверждается его сопоставлением Арносто с Гомером и Вергилием. (См. русский перевод трактата Дю Белле «Защита и прославление французского языка» в сборнике: «Поэты французского возрождения», антология, ред. и вступ. ст. В. М. Блюменфельда, Л., 1938).

Глава «Плеяды» Ронсар пошел значительно дальше Дю Белле в понимании жанрового своеобразия эпопеи. Автор «Франсиады», оставивший два теоретических предисловия к поэме (1572 и 1587) и *Abrégé de l'art poétique* (1565), стремился к созданию эпопеи национальной по сюжету и по языку. Однако он более последовательно, чем его итальянский современник Тассо, опирался на Аристотеля — и непосредственно, и через посредство гуманистов. Много внимания уделил Ронсар проблеме, которая становится в дальнейшем одной из основных: о соотношении эпоса и истории. Ронсар исходит из известного разграничения поэтического и исторического произведения в «Поэтике» Аристотеля.

Признавая поэзию искусством, Аристотель видит различие между историком и поэтом в том, что «один рассказывает о прошедшем, другой о том, что могло бы произойти», или «о возможном по вероятности или необходимости». Не трудно увидеть здесь зародыш учения о художественном вымысле как особой форме отражения действительности. С этой точки зрения получает огромное значение не усвоенное позднейшей поэтикой положение Аристотеля: «Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное» (Аристотель, Поэтика, пер. Н. И. Новосадского. Л., 1927, стр. 51). И здесь не трудно узнать ставшее одним из основных положений позднейшей эстетики учение об обобщающей силе поэтического вымысла, о художественном образе. Аристотель сам не применил своего разграничения истории и поэзии к эпосу. Однако имеющееся в главе об эпопее противопоставление Гомера Эмпедоклу, с которым у прославленного эпика нет ничего общего, кроме стиха, свидетельствует о том, что эпос подводится Аристотелем под понятие поэзии.

И для Ронсара эпическая поэзия не является стихотворной историей. Поэт, в отличие от историка, руководится не истиной, а правдоподобием, не действительным, а возможным. Но Ронсар идет слишком далеко в этом направлении, полагая, что для эпического поэта исторический факт только основа, на которой фантазия строит воображаемый мир. Так возникает то непонимание Аристотеля и вместе с тем природы эпопеи, которое дойдет до своего апогея у теоретиков французского классицизма. Только романтизм выдвинет перед поэзией задачу воссоздания исторического прошлого средствами искусства. А до тех пор теоретическая мысль будет колебаться между двумя крайностями: или поэтический вымысел будет полностью подчиняться истории, ограничиваясь несущественными добавлениями и украшениями, или история будет подчиняться произволу поэтической фантазии, игнорирующей историческую правду. Последняя тенденция и нашла выражение у Ронсара, смешивающего историю с легендой и допускающего вымышленные сюжеты в эпической поэме. Из других вопросов теории эпопеи, вызвавших долгие споры, Ронсар занялся вопросом о чудесном. Он стал на характерный для Ренессанса путь эклектического соединения античных богов в их традиционной функции с христианским чудесным.

Так начинается та путаница среди эпических богов, в которой теоретики и поэты не скоро разберутся, в которой будут обвинять и нашего Хераскова. В эпоху Возрождения, и в частности в работах Ронсара, теоретически обосновывается, со ссылками на авторитет Аристотеля и Горация, та композиция эпопеи, которая на столетия становится традиционной. У Аристотеля берут учение о единстве эпического сюжета. У Горация заимствуют правило о вхождении эпического поэта сразу *in medias res*. В эпоху Ренессанса закладываются прочные основы учения об эпическом стиле. Тассо, исходя из принципа трех стилей речи, относит эпопею к области высокого стиля. Ронсар, пытаясь определить специфику высокого стиля, признает за ним стремление называть вещи не их собственными именами, а иносказательно, описательно (*par circonlocutions*). Поэтика Ронсара, несомненно, крупное явление в развитии теории эпопеи. Подобно Тассо, он дал попытку ренессансного синтеза античности с запросами новой национальной культуры. Многие положения Ронсара были усвоены последующей теорией во Франции и в других странах.

Ученые-гуманисты, разрабатывавшие литературную теорию параллельно с поэтами Возрождения, исходили из тех же культурных и эстетических предпосылок, но оказывались в большей зависимости от Аристотеля и Горация. Крупнейшее значение для последующей теории эпопеи имели «Поэтики» Види (1520) и Скалигера (1561) («Поэтикой» Види пользуюсь в изд. Batteux, *Les quatre poétiques*, Paris 1771, где с французским переводом *en regard* дан латинский текст; «Поэтикой» Скалигера — по изданию: *Julii Caesaris Scaligeri viri clarissimi, Poetices libri septem. Editio secunda. Apud Petrum Santandreamum, MDLXXXI*). Наметить здесь основные положения гуманистической теории эпопеи необходимо потому, что труд Скалигера — и непосредственно и через посредство школьных незуитских руководителей (Понтан) — был использован нашей школьной поэтикой XVII века и теоретиками эпохи классицизма.

В гуманистической поэтике, в частности у Скалигера, сложилось то деление поэзии на многочисленные роды (*genus*), которое сохранилось далее в течение столетий: трагедия, комедия, ода, дифирамб, эпиникий, пеан, эпиграмма и т. д. и т. д. Это деление нашло признание и в русской поэтике от школьных руководителей XVII века через Тредиаковского и Аполлоса Байбакова до кодификатора ранней теории литературы у нас — Остолопова, придерживающегося этой классификации (Н. Остолопов, *Словарь древней и новой поэзии*. СПб., 1821, ч. 2, стр. 418—419). Термин поэма у Скалигера применяется ко всем стихотворным родам, и большим (напр., к трагедии) и малым (напр., к эпиграмме). Это широкое понимание термина также сохранилось в течение XVI—XVIII вв. и было принято русской литературной теорией. В основе здесь лежит, конечно, аристотелевское понятие поэмы (*poema*) как всякого создания поэзии. Одним из многочисленных родов поэзии является эпический или героический: *epica* или *heroica* (подразумевается — *poema*). В том же значении эпической или героической поэмы Скалигер употребляет и термин *epos*, не делая его обобщением для всех повествовательных жанров, что характерно уже для XIX века. Предложенная Скалигером попытка разграничения всех поэтических родов (*genus*) на три основных вида (*modus*) не совпадает с позднейшим делением на эпос, лирику и драму и основана на способе изложе-

ния: простой рассказ от лица автора (*in narratione simplici*), диалог действующих лиц (*in colloquutionibus*) и, наконец, смешанная форма изложения (*mistum*). У нас эта классификация нашла отражение в некоторых рукописных «пиитиках», у Аполлоса Байбакова и даже в более поздних руководствах (см., напр., «Словесность и песнопение, то есть грамматика, логика, риторика и поэзия в кратких правилах и примерах», М., 1790 (посвящение подписано фамилией Мочульские), стр. 82—83, или «Опыт общих правил стихотворства», СПб., 1820 (автор Н. Цертелев); стр. 14). В заслугу Скалигеру следует поставить мысль об исторической основе эпической поэзии. Возражая тем, кто отказывает Лукану в имени поэта на том основании, что «Фарсалия» очень близка к истории, Скалигер вопрошает: «Кто не знает, что все эпические поэты имеют предметом историю? ...Разве у Гомера мы находим что-нибудь иное?» (стр. 12). Но у Скалигера нашла выражение противоположная, по отношению к Ронсару, крайность в непонимании взаимоотношения истории и поэзии, указанная выше. Скалигер сводит отличие поэзии от истории к украшающим вымыслам и к художественно обработанному слогу. Здесь обнаружилось непонимание эстетических принципов Аристотеля. По Аристотелю вымысел и есть специфическая форма художественной истины. По Скалигеру вымысел — добавка к истине. Понимания познавательного значения художественного вымысла у Скалигера нет. Продолжая полемику по вопросу о «Фарсалии» Лукана, Скалигер готов приписать имя поэта Ливию и Фукидиду, украшающим излагаемую ими историю вымышленными речами исторических лиц. Таким образом, гуманистическая поэтика, как и поэтика Ренессанса в целом, не сумела понять природы эпопеи. Наибольшую историческую жизненность обнаружили установленные Скалигером законы (*lex*) эпической композиции, или — пользуясь его термином — диспозиции (*dispositio*), в которых он пытался конкретизировать указания Аристотеля и Горация.

Ренессансно-гуманистическая теория эпопеи явилась одним из разделов той новой поэтики, которая сложилась в эпоху Возрождения и отразила новое общественное сознание этого «величайшего прогрессивного переворота, пережитого до того человечеством» (Энгельс). В отказе теории эпопеи от средневековых форм эпоса выразилось отрицание новым классом, выступавшим на историческую сцену, буржуазией, феодального мировоззрения и искусства. Античность, с ее реальным, земным, свободолюбивым взглядом на жизнь и человека, стала идеологическим союзником гуманистов. Отсюда ориентация на античную эпопею — и в области эпической поэзии. Однако связанное с эпохой подымающегося капитализма формирование наций привело к подъему национального самосознания. Этими социально-историческими условиями объясняется значительность в ренессансном искусстве национального элемента. Этим объясняются национальные элементы и в теории эпопеи: герой, сюжет, язык, новые мотивы в мифологическом оснащении эпопеи и др.

Таковы были основные итоги развития теории эпопеи в передовых течениях литературно-эстетической мысли эпохи Возрождения.

Дальнейшее развитие теория эпопеи получила в XVII веке, отразив вместе со всей литературой новую социально-историческую

обстановку. Наиболее законченная теория классической эпопеи была создана французским классицизмом.

Первым отражением новых взглядов явились предисловия к группе эпических поэм, появившихся во французской литературе в пятидесятых годах XVII века. Впрочем они оформили скорее кастово-аристократическую поэтику прециозной школы поэтов (Скюдери и др.), чем поэтику классицизма, хотя среди них был и Шаплен, предшественник Буало. Поэты данной группы оставались верными традициям Ренессанса в предпочтении национальной тематики для эпопеи. Но они порывали с предшествующей эпохой в своем непризнании исторической основы эпопеи. «Поэт — не историк», — гордо заявляет Демаре де Сен-Сорлен в предисловии к поэме «Хлодвиг» (1657), (см. J. Duchesne, *Histoire des poèmes épiques français du XVII^e siècle*, Paris, 1870, стр. 62). «Чем больше поэт вымышляет помимо истории, — полагает Лемуэнь, — тем больше он становится поэтом» (там же, стр. 63). Эпопея дает свободную игру фантазии на историческом материале. Тем самым эпопея превращается в исторический роман, как он понимался в ту эпоху. Так забывается историческая основа эпопеи, которая смутно ощущалась в эпоху Возрождения. Решительнее, чем в предшествующем веке, поэтами нового поколения была выдвинута необходимость христианского чудесного в эпопее. Это была попытка вдохнуть в старый жанр новую жизнь. В это время укрепляется традиция аллегорического истолкования эпического сюжета и персонажей, отразившая дидактизм литературы той эпохи и наметившаяся еще у позднего Тассо.

Законченное выражение классическая теория эпопеи получает в двух различных по типу, но близких по принципам сочинениях. Это — «Поэтическое искусство» Буало (1674) и вышедший годом позднее двухтомный «Трактат об эпической поэме» Ле Боссю (*Traité du poème épique, par le R. P. le Bossu, Chanoine Régulier de Sainte Généviève. Sixième édition A la Haye МДССХIV*). Классицизм как искусство абсолютистского государства, ликвидировавшего феодальную раздробленность и регламентировавшего все сферы общественно-политической и культурной деятельности, нашел свое выражение и в теории эпической поэмы, особенно у Ле Боссю, обставившего строгими правилами каждый шаг эпического поэта.

По определению Буало, эпическая поэзия «*Se soutient par le fable, et vit de fiction*» (в пер. С. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова: «В основу миф кладя, он (эпос. — А. С.) вымыслом живет» — Буало, *Поэтическое искусство*, М., 1937, стр. 68). В этих словах Буало утверждает вымысел как основу эпопеи. Он не углубляется в традиционный вопрос об отношении поэзии к истории. Но развиваемая им теория украшений в эпической поэзии свидетельствует, что в понимании этого вопроса теоретик французского классицизма не поднялся выше Скалигера. Для Буало вымысел — не специфическая форма познания действительности, а украшающая выдумка. В этой функции у Буало и выступают традиционные мифологические образы, которым он снова дает права гражданства в эпопее, отвергая христианское чудесное, пропагандистами которого были поэты пятидесятых годов. Олицетворяя душевные свойства человека или явления природы, образы античной мифологии представляют собой частный случай прозопопеи, которая всему приписывает

тело, душу, ум, лицо. Без всех этих украшений поэт остается робким оратором или холодным историком. Наоборот, этим обилием благородных вымыслов поэт украшает, возвышает, увеличивает все предметы, к чему в сущности и сводится, по Буало, жанровое своеобразие эпопеи. Так трансформируется чудесное в системе рационалистической поэтики. То, что когда-то было выражением религиозного мировосприятия, становится поэтическим украшением; а иногда только фигуральным выражением. По меткому замечанию Дюшена, боги в трактовке Буало оказываются не языческими и не христианскими, а эпическими (указ. соч., стр. 43). Не требуя от эпической поэмы историчности, Буало утрачивает и ощущение национального значения этого жанра. Для Буало безразлична национальность героя и, следовательно, сюжета эпопеи. Он называет рядом в качестве эпических персонажей людей разных эпох и разных стран: Александра, Цезаря и Людовика. Но лучше всего, по Буало, — привычные и звучные имена античности. Достаточно одного имени Гильдебранда, чтобы сделать поэму варварской. Национальные элементы, которые составляли сильную сторону ренессансной теории эпопеи, классицизмом утрачиваются.

Неясности и недоговоренности, оставшиеся в стихах «Поэтического искусства» Буало, были устранены прозой «Трактата» Ле Боссю. Концепция, изложенная здесь, была в той или иной мере признана и главой французского классицизма. Буало в эпоху полемики с «новыми» назвал сочинение Ле Боссю одной из лучших книг по поэтике и взял его под защиту от нападений Шарля Перро. Концепция Ле Боссю представляет собой крайнюю степень непонимания природы эпопеи. У него исчезают всякие следы историчности эпического сюжета. Характерно, что поэмы типа «Фарсалии» Лукана, излагающие в стихах простую историю (*simple histoire*), Боссю исключают из числа эпопей. Вспомним, что столетием назад Скалигер настаивал на обратном в отношении того же произведения, признавая «Фарсалию» эпической поэмой. Так далеко отошел теоретик классицизма от ренессансных традиций! Ле Боссю понимает Аристотеля еще меньше, чем Скалигер. Комментируя аристотелевское учение об отличии поэзии от истории, Ле Боссю делает вывод, что поэтическое действие не есть единичное и историческое, но общее и аллегорическое. Если же поэт берет действие из истории, он ставит под сомнение свое имя поэта, ибо оно приличествует только тому, кто создает вымыслы. Единственное, что допускает Боссю, это введение в поэму исторических лиц, которым могла бы быть с вероятностью приписана вымышленная фабула. Договаривая до конца то, к чему шла теория эпопеи в XVII веке, Ле Боссю развивает идею, которая была высказана уже поэтами и теоретиками 1750-х годов: об аллегорическом значении образов в эпопее. В фабуле (*fable*), говорит Ле Боссю, сочетаются два элемента: истина, которая лежит в основе, и вымысел, который аллегорически скрывает эту истину и который дает ей форму фабулы. Но что такое эта истина? Это некое моральное положение (*point de morale*), моральная максима, которая посредством фабулы должна быть внушена читателю. Цель эпической поэмы — дать наставление, нравоучение. Отсюда — определение эпопеи у Боссю, неоднократно использованное позднее: «Эпопея есть речь, сочиненная с искусством (*discours inventé avec art*), для того чтобы воздействовать на нравы наставлениями, скрытыми под аллегорией важного дей-

ствий, рассказанного стихами, правдоподобным, увлекательным и чудесным образом» (стр. 11). После этого не приходится удивляться тому, что Ле Боссю не видит принципиального различия между соотношением морали и фабулы в эпосе Гомера и в басне Эзопа. Различны по характеру сами фабулы — и только. Изложенное понимание эпоса явилось логическим следствием основных принципов классицизма. У Ле Боссю в оголенном виде выступил, с одной стороны, дидактизм, обращающий искусство на службу морали, а с другой — рационализм, или априоризм, подчиняющий в художественном образе элементы конкретной действительности абстрактной идее.

Классицистская теория эпоса, кодифицированная Буало и популяризированная Ле Боссю, сохраняла авторитет в течение долгих лет господства классицизма в европейской литературе. Показателем этого являются, например, получившие широкую известность курсы Батте и Лагарпа, переведившиеся и у нас. Теория эпоса, изложенная в этих курсах, восходит к концепции Буало и Ле Боссю. Но в то время, когда многочисленные Лагарпы пересказывали традиционную теорию, передовая литературно-эстетическая мысль вступила на путь новых исканий. Первые удары по теории классицизма были нанесены в ближайшие годы после появления «Поэтического искусства» Буало — в «споре о древних и новых писателях». Непосредственно теорию эпоса Шарль Перро и его соратники обогатили мало. Но в их утверждении, что новые писатели могут и должны превзойти древних, выразилась идея прогресса в искусстве, возникла, пока еще в смутном понимании, мысль об эволюции литературных жанров. Этим подготовлялась почва для нового понимания эпической поэмы.

Первым значительным явлением в этой области следует признать «Опыт об эпической поэзии» Вольтера, напечатанный на английском языке в 1727 году и на французском — в 1728 году (сокращенное и обедненное изложение «Опыта об эпической поэзии» представляет статья «Ерорée. Роёте érique», помещенная Вольтером в его «Философском словаре»). В теории Вольтер гораздо радикальнее, чем в поэтической практике. В «Опыте» мы узнаем не столько автора «Генриады», сколько автора исторических сочинений, занявших передовое место в историографии своей эпохи. Теория эпоса у Вольтера вытекает из его эстетических взглядов, зачастую расходящихся с положениями ортодоксального классицизма и выражающих новую — просветительскую — идеологию, как отражение эпохи начавшейся борьбы со «старым порядком». Отсюда и борьба со «старым порядком» в поэтике и, в частности, в теории эпоса. Вольтер дерзнул заявить, что правила в поэзии или ложны, или бесполезны. Великие поэты древности подчинялись не правилам, а своему гению. Так в сущности поступают и гении нового времени, например, Тассо и Мильтон. Признавая изменчивость произведений человека, в отличие от произведений природы, Вольтер допускает возможность нового эстетического идеала, незнакомого древним. Вольтер развивает мысль о национальной и исторической дифференциации культуры, искусства и литературы. Возражая против античной и французской ограниченности Буало, Вольтер признает за каждым народом право иметь свой эстетический вкус. Идея исторического изменения искусства приводит Вольтера к утверждению, что здесь бывают такие же революции, как и в госу-

дарствах. Исходя из этих предпосылок, Вольтер отрицает старые авторитеты в области теории эпоса. Человек новых воззрений, по его словам, не позволит тиранизировать себя ни Скалигером, ни Ле Босю. Вольтер допускает эпоса различных видов (*espèce*). Он выдвигает задачу конкретно-исторического изучения эпических поэм, рожденных веками и странами, удаленными друг от друга. Приведя традиционное определение эпоса, Вольтер опровергает его ссылкой на конкретные поэмы, которым оно не отвечает. Допуская для эпического поэта полную свободу выбирать действие простое или сложное, краткое или продолжительное, ограниченное или не ограниченное местом, связанное с одним героем или с многими и т. д., Вольтер оставляет в определении эпоса только два неустраиваемых признака: эпоса — это «рассказ в стихах о героических происшествиях» («...un récit en vers d'aventures héroïques»). Отступая от классицистской традиции, Вольтер возражает против вымышленного сюжета в эпосе и возвращает внимание поэта к исторической тематике. Однако теоретик XVIII века не мог разрешить проблемы историзма без противоречий. Оперировав все тем же Луканом, Вольтер ставит ему в вину то, что он не осмелился удалиться от истории (*s'écarter de l'histoire*), чем сделал свою поэму сухой и бесплодной. Мысль Вольтера остается в рамках понимания исторического жанра в искусстве как истории, осложненной украшающим вымыслом. Порывает с классицизмом Вольтер и в другом запутанном вопросе: о чудесном в эпосе. В теории Вольтер готов разрубить Гордиев узел. Участие богов в поэме было естественно у Гомера. Но кто выводит из этого непреложное правило, тот начала (*les commencements*) искусства принимает за принципы (*les principes*) самого искусства. Прав был Лукан, устранивший богов из поэмы, где действуют Цезарь, Катон и т. д. Вольтер предлагает эпическому поэту ограничиться аллегорическими образами, олицетворяющими отвлеченные понятия. В своей литературной теории Вольтер еще не порвал всех связей с классицизмом. Выдвинув идею национальной и исторической дифференциации искусства, он не отказался и от мысли о некоем всеобщем вкусе, которого столь тщетно, по его мнению, искали. Путь к этому всеобщему вкусу — изучение искусства различных национальностей, равноправных в области эстетических оценок. Арбитром здесь является все тот же здравый смысл (*bon sens*), который был облечен высокими полномочиями в сфере искусства еще законодателями классицизма. В противоречии с собственным положением о национально-историческом различии эпосов, Вольтер пытается наметить некоторые общие критерии оценки эпической поэмы, которым должны удовлетворять произведения этого жанра независимо от времени и места. Вольтер возвращает в поэтику даже понятие правила (*règle*). Но значение правил существенно изменяется. Они не извлекаются из античных образцов и авторитетов, а диктуются природой всем народам. Передовая эстетика и поэтика XVIII века представляют собой новое и самостоятельное явление в развитии литературно-эстетической мысли, далеко выходящее за рамки классицизма, с одной стороны, и не сводимое к позднему романтизму — с другой. Если корни эстетики и поэтики уходят вглубь философского мировоззрения эпохи, а вместе с ним — в социально-историческую почву, то своеобразные передовые литературно-эстетические взгляды XVIII века определяются, конечно, философией этого века — философией Просвещения.

ния — и вместе с ней отражает социально-историческое развитие Франции, приведшее в конце века к буржуазной революции. В «Опыте» Вольтера мы имеем право усматривать первые очертания поэтики Просвещения. Но полного раскрытия эстетических принципов Просвещения мы, естественно, должны искать в знаменитой «Энциклопедии», своде научной и философской мысли XVIII века.

Три автора писали в «Энциклопедии» об эпической поэме: де Жокур, Мармонтель и Зульцер. Все они начинают с отказа от прежней, классицистской теории. Но в положительной разработке вопроса они обнаруживают различную степень новаторства и глубины. Де Жокур ограничивается в основном изложением Вольтера. Мармонтель более последовательно, чем Вольтер, требует выведения правил эпопеи не из образцов, а из самой природы этого жанра, возвращаясь, однако, назад в признании дидактических задач эпической поэмы. Дальше всех идет Зульцер, предвосхитивший в своей исторической точке зрения на эпопею взгляды, получившие развитие уже в XIX веке. Зульцер приходит к мысли, что поэмы Гомера являют собой не первобытную форму эпопеи, а результат известного исторического развития, в процессе которого натуральное и необходимое (*naturel et indispensable*) осложнилось тем, что добавлено искусством для усовершенствования первых опытов. Примитивная эпопея состояла из известного числа патетических рассказов (*écit*) о национальных подвигах. Эти рассказы первоначально слагались участниками событий и происходили в дни празднеств или публичных собраний. Позднее участников и очевидцев в роли повествователей сменили аэды и барды, пересказывавшие слушателям историю их предков. После них уже пришли Гомеры, создавшие на основе традиции прекрасные композиции. В отличие от классицистов XVII века, энциклопедисты признают, что сюжет эпопеи не должен быть продуктом фантазии автора, но должен вырастать из национально-исторической почвы (Мармонтель считал ложность концепции Ле Боссю столь очевидной, что она не заслуживает опровержения). Тем самым энциклопедисты, соглашаясь с Вольтером, делают в области эпопеи решительный поворот от романического вымысла к эпическому историзму. Отсюда вытекает тот общенациональный размах сюжета, который энциклопедисты признают существенным признаком эпопеи. Они определяют эпопею как поэтический рассказ о некотором великом событии, которое имеет значение для всего народа или даже для всего человеческого рода. (*Le Chevalier de Jaucourt, Poeme érique. — Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences... Diderot et D'A Lambert, t. XII, MDCCLXV, стр. 815*): Подобным образом определяет предмет эпопеи и Зульцер в статье «Эпопея» (*Encyclopédie, t. XII, MDCCLXXIX, стр. 736*). С признанием национального значения эпопейного сюжета у энциклопедистов связывается более глубокое, чем это было у Ле Боссю и вообще в классицизме, понимание «важности» героев эпопеи. Не только короли и вельможи, но и плебеи (*plébéien*) могут выступать в роли эпических героев, лишь бы они были знамениты, совершали великие дела, имеющие значение для человечества. В качестве примера подобных героев Мармонтель называет Кромвеля и Кортеса. Здесь нашли выражение новые социальные взгляды буржуазных просветителей. Идя за Вольтером, энциклопедисты порывают с класси-

цизмом и в теории чудесного. Мармонтель и Зюльцер осмелились заявить, что эпопея может обойтись без чудесного. Требовать его от поэта еще менее разумно, чем запрещать его. В качестве персонажей эпопея нуждается только в людях, в таких же людях, что и трагедия. Величие может проявиться и в человеческих действиях. Достаточно, чтобы гений поэта был подлинно велик. В «Илиаде» не божества составляют чудесное; можно их устранить, и все же поэма Гомера сохранит свое величие.

К таким итогам пришла теория эпопей во Франции накануне романтизма. Развитие этой теории от Ренессанса к классицизму и далее к Просвещению нашло во французской литературе наиболее отчетливое выражение. Но тот же в основном процесс наблюдается и в других европейских литературах, протекая, конечно, в каждой из них своеобразно. Так, в частности, поэт английской буржуазной революции XVII века Мильтон вырабатывает своеобразную теорию эпопей, отвечающую идейно-художественному замыслу его героико-космического эпоса. (См. Р. М. Самарин, К вопросу о теории эпоса у Мильтона. — «Доклады и сообщения филологического факультета». Моск. госуд. университет им. Ломоносова, вып. 5, изд. МГУ, 1948.) Однако ведущая роль Франции в развитии литературной теории XVI—XVIII веков, только в эпоху Ренессанса разделенная ею с Италией, позволяет рассматривать эволюцию эпической теории во французской литературе типологически. Лишь в эпоху предромантизма руководящее влияние в области литературной мысли переходит к Англии и Германии. Типологическое значение французской поэтики подтверждается и ходом развития литературной теории в Германии. Немецкая поэтика складывалась под воздействием Види и Скалигера, к чему присоединилось влияние Ронсара. Характерно, что Готшед называл трактат Ле Боссю сочинением, которое он в течение всей своей жизни признавал за «канон» (als Kanon). Особенно он симпатизировал аллегорическому и моралистическому пониманию эпопей. В защиту своего учителя Готшед выступал против Вольтера.

К стр. 43.

* См. след. работы: Н. И. Петров, О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии. — «Труды Киевской дух. академии», 1866, № 7, 11, 12; 1867, № 1; 1868, № 3; В. Мокульский, Отношение южно-русской схоластики XVII в. к ложноклассицизму XVIII в. — ЖМНП, 1804, август; А. Кадлубовский, «Правила пиитические» Аполлоса Байбачова. — ЖМНП, 1899, июль; Петр Морозов, Феофан Прокопович как писатель, СПб., 1870; А. Круглый, О теории поэзии в русской литературе XVIII столетия, СПб., 1893; Н. С. Тихонравов, Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир». — ЖМНП, 1879, № 9 (перепеч. в «Сочинениях» Тихонравова, М., 1898, т. II). В наше время к этой точке зрения присоединился Н. И. Новосадский, допустивший, однако, известное влияние на школьную теорию XVII в. и «ложноклассической» поэтики; см. его введение к переводу «Поэтики» Аристотеля в изд. «Academia», Л., 1927, стр. 28—29.

К стр. 45.

* Еще П. О. Морозов называл Феофана «поклонником новой европейской науки, созданной Бэконом и Декартом», усматривая

в его трудах и, в частности, в курсе поэтики стремление освободиться от схоластической рутинности. П. О. Морозов, Феофан Прокопович как писатель, стр. 96, 159. Ср. «История русской литературы», Академия наук СССР, том. III, 1941, стр. 157 и сл. (глава о Прокоповиче написана проф. Н. К. Гудзиём); Д. Д. Благой, История русской литературы XVIII века, М., 1951, стр. 90.

К стр. 47.

* В оригинале: «Poeses Hexametro carmine res gestas virorum illustrium exponens cum fictione» («De arte poetica», стр. 76).

К стр. 59.

* Вот определение Роллена, переведенное Домашневым: «Le Poëme Epique se proposa d'abord de nous donner des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action importante et héroïque». — Histoire ancienne . . . par M. Rollin, т. XII, Amsterdam, MDCCXXXIX, стр. 10.

К стр. 60.

* A. Ramsay: Discours sur la poesie épique et sur l'excellence du poëme de Télémaque. Печаталось в виде предисловия к «Приключениям Телемака» Фенелона, начиная с изд. 1717 года. Цитирую по изданию: «Les aventures de Télémaque fils d'Ulysse». Rotterdam, MDCCXXXIV. На русский язык трактат Рамсе дважды был переведен в 1780-е годы — в качестве предисловия к русскому переводу «Телемака»: «Странствовании Телемака сына Улиссова. Творение Архиепископа Фенелона, вновь переведенное Иваном Захаровым». СПб., 1786, — и отдельной книжкой без указания автора и переводчика: «Рассуждение о героической поэме, и о превосходстве стихотворения Телемака. Переведено с французского. М., в Университетской типографии, у Н. Новикова», 1787.

К стр. 60.

** Этого не замечает акад. А. С. Орлов, ограничивающийся указанием, что Тредиаковский почти все свое «Предъизъяснение» заимствовал из разных западноевропейских поэтик и из текста античных поэтов». — А. С. Орлов, «Телемахида» В. К. Тредиаковского. «XVIII век», сборник статей и материалов под ред. акад. А. С. Орлова, Академия Наук СССР, М.—Л., 1935, стр. 18.

К стр. 61.

* Это подтверждается и другим фактом. В переработанном издании «Нового и краткого способа...», вышедшем в том же 1752 г., когда в обширные выдержки из Роллена попало и его определение эпоса, Тредиаковский дословно воспроизводит определение из предисловия к «Аргениде». Повидимому, определение Роллена надо рассматривать не столько как выражение точки зрения Тредиаковского, сколько как цитату из уважаемого им писателя, которую Тредиаковский не считал возможным приспосабливать к собственному определению эпоса.

К стр. 72.

* «О эпическом стихотворстве, из сочинений г. Волтера», СПб., 1781. Небезинтересно отметить, что на экземпляре, хранящемся в Гос. библиотеке им. В. И. Ленина, теми же чернилами, которыми на титульном листе написано: № 159 — цензуры, — заглавие и начальные строки, где говорится о бесполезности правил, вычеркнуты. Отчеркнуто на полях и дальнейшее развитие этой мысли. Цензор, очевидно, держался «классических» взглядов...

«Опыт» Вольтера переводился и позднее: в 1802 г. Н. Остолоповым отдельной книжкой «Опыт Вольтера на поэзию эпическую» (СПб.) и в 1815 г. А. Строевым в «Современном наблюдателе российской словесности» (№ 4 и 5 — переведена общая часть трактата). Показательно примечание издателя: «Сей отрывок без сомнения понравится читателям нашего Наблюдателя, особенно же потому, что мы недавно поместили разбор единственной русской поэмы Рассияды» (стр. 91). Разбор, весьма критический, принадлежал тому же Строеву.

Упомянем любопытное издание, содержащее изложение некоторых литературных взглядов Вольтера: «Литеральное исповедание Господина Вольтера. Переведено с французского. С дозволения Санктпетербургской Цензуры. В Санктпетербурге 1803 года». Посвящение подписано инициалами: Д... Б...

К стр. 76.

* В рецензии «Санктпетбургского вестника» дана высокая оценка книги Рижского (1812, № 3, стр. 351). Ср. «Вестник Европы», 1812, ч. LXV, № 19 и 20, стр. 262—263. Памяти Рижского был посвящен специальный сборник: «Известие о жизни и смерти профессора Императорского Харьковского университета Ивана Степановича Рижского». Харьков, 1811.

К стр. 84.

* Для того чтобы черты национального своеобразия эпической поэмы русского классицизма выступили более отчетливо, полезно сделать краткий обзор основных типов эпопеи, как они сложились в передовых западноевропейских литературах в XVI—XVIII веках. Эти типы эпической поэмы имел в виду и Херасков (см. его «Взгляд на эпические поэмы»), когда он обдумывал жанр своей «Россияды». Следует подчеркнуть, что дальнейший обзор, по своей задаче и методологии, принципиально отличается от тех сопоставлений русской и западноевропейских литератур, которые обычно практиковались компаративистами. Сравнение двух сходных — в силу сходства социально-исторических условий — литературных явлений у различных национальных коллективов для марксистско-ленинского литературоведения служит средством лучшего понимания национального своеобразия изучаемого явления.

В происхождении и развитии эпической поэмы в западноевропейских литературах было много общего. От первых робких и непоследовательных попыток подражания Гомеру и Вергилию в среде ранних поэтов-гуманистов, писавших латинские поэмы, через многочисленные попытки создать эпопею на национальном языке к немногим шедеврам жанра, одиноко возвышающимся в основных европейских литературах над множеством канувших в вечность

эпоей, и от них к эпигонским подражаниям — таков общий путь эпической поэмы в новой европейской литературе. Однако при всей ориентации на готовые образцы, при всем стремлении приблизиться к типу античной эпопеи, эпическая поэма нового времени не могла не отразить специфических закономерностей национально-исторического движения литературы в разные эпохи и в разных странах.

Раньше других европейских стран обратилась к жанру эпопеи страна, ставшая во главе европейского Ренессанса, — Италия. Первые итальянские гуманисты в той или иной мере примыкают к античным традициям в своих эпических опытах. Петрарка, давший мировой поэзии свою итальянскую лирику, современниками был увенчан за латинскую поэму «Африка» (1339—1342), в которой своим поэтическим руководителем избрал Вергилия. Боккаччо, обессмертивший свое имя в качестве новеллиста, стремился обогатить родную литературу эпопеями на национальном языке, но с античным сюжетом: «Тезеида» (1339). Однако связи с античной эпопеей в этих первых опытах были еще очень отдаленными. Более строгими пытались быть гуманисты следующего, XV века, порвавшие с национальным языком и национальными традициями. Но латинские эпопеи типа «Сфорциады» Фильельфо оказались школьным подражанием античным эпикам. Неудача ожидала и последовательного «классика» XVI века Триссино, автора одной из ранних «Поэтик» (1529) и первой классической трагедии в европейской литературе («Софонизба», 1515), хотя он и вернулся к национальному языку. Его эпопея «Италия освобожденная от готов» (1547—1548) по выражению Бернардо Тассо была похоронена в тот самый день, когда появилась на свет. После этой долгой, но почти безрезультатной предистории эпопеи в классическом стиле кажется неожиданной победа Торкватто Тассо, «Освобожденный Иерусалим» которого появился всего через три десятилетия (1581) после поэмы Триссино. Но Тассо столь решительно преобразовал традицию гуманистов, что «Освобожденный Иерусалим» оказался новым типом поэмы.

В те годы, когда гуманисты тщетно пытались возродить классическую эпопею, в Италии полной жизнью жил национальный жанр рыцарской поэмы. Творческая удача Пульчи, Боярдо и особенно Ариосто (конец XV — начало XVI века) объясняется тем, что при всех социальных ограничениях, обусловленных буржуазными тенденциями Пульчи и аристократическими традициями Боярдо и Ариосто, их эпическая поэзия, уходившая своими корнями в творчество народных певцов, была глубоко национальной и явилась одним из ярчайших выражений ренессансной итальянской культуры, народной в своей основе. Успех Ариосто и провал Триссино заставили последующих поэтов, ориентировавшихся на классическую форму эпопеи, искать компромисса или, скорее, синтеза традиций. Наиболее последовательно и талантливо по этому пути пошел Торкватто Тассо.

Многие нити связывают «Освобожденный Иерусалим» Тассо с традицией рыцарской поэмы. В ряде сцен и эпизодов перед читателем возникает фантастический и очаровательный мир любви, наслаждения, авантюры, волшебства, наиболее ярко воплощенный в поэме Ариосто. Этот романический элемент «Освобожденного Иерусалима» пленяет читателя и, по мнению многих критиков, состав-

ляет главную прелесть поэмы Тассо. Такого взгляда держался и Херасков, находивший что «прекрасная волшебница Армида есть душа сей неоцененной поэмы; ее хитрости, коварства, ее острова, ее нежности, ее самая свирепость по отбытии Ренода, восхитительны» («Взгляд на эпические поэмы»). Однако было бы несправедливо отказать произведению Тассо в достоинствах эпической поэмы. Рыцарская поэма, отошедшая в той или иной мере от народной эпопеи, превратила паладинов героического эпоса в рыцарей куртуазного романа. Исторические события, лежавшие в основе Каролингского цикла, переплелись с таким обилием вымышленных приключений, что ни авторы, ни читатели не могли уже относиться к ним серьезно. Тассо возвращает поэму из мира фантазии в сферу истории. Сюжетом поэмы становится историческое событие — первый крестовый поход. Следуя античным образцам, Тассо хочет воспеть освобождение Иерусалима как одно из важнейших событий европейской истории. Участие итальянских городов в крестовом походе и общеевропейский характер этого события связывали его с национальной историей Италии. Эпический замысел придает поэме Тассо серьезный и патетический тон, решительно отличающий ее от шуток и иронии, характерных для рыцарской поэмы. Всю эпопею пронизывают морально-религиозные настроения, в свете которых любовные приключения рыцарей оцениваются как заблуждение, как нарушение ими своего долга. Тассо воспринимал свой сюжет в том идеологическом осмыслении, которое было свойственно его эпохе. Не захват восточных рынков и земель героизирует Тассо, а освобождение Иерусалима от захватчиков-нехристиан. Историческая значимость событий, послуживших сюжетом «Освобожденного Иерусалима», создавала предпосылки для героического эпоса.

Но Тассо хотел быть учеником Гомера и Вергилия. В литературе об «Освобожденном Иерусалиме» тщательно изучались классические элементы этой поэмы. Их немало и в сюжетных мотивах, и в композиции, и в стиле. Однако эпопея Тассо не стала подражанием, какие нам уже пришлось отмечать в итальянской литературе. Не только гений Тассо, но и органическая связь его поэмы с развитием итальянской литературы эпохи Ренессанса позволили поэту создать творчески живое произведение, принятое не только итальянским народом, о чем свидетельствуют «торкваттовы октавы» в устах венецианских гондольеров, но ставшее литературным событием европейского значения.

Сочетание ренессансных и классических традиций осложнилось в поэме Тассо еще одной новой тенденцией: поэтизация в XVI веке рыцарства и религии отразила влияние феодально-католической реакции и создала почву для элементов барокко в стиле «Освобожденного Иерусалима». Однако вопреки мнению некоторых исследователей, готовых видеть в Тассо идеолога феодально-католической реакции и в его поэме искусство барокко, «Освобожденный Иерусалим» обнаруживает только соответствующие тенденции и элементы, что подтверждается и предпринятой автором попыткой резкого усиления этих элементов при позднейшей переработке поэмы («Завоеванный Иерусалим»). Эпическая поэма в Италии после Тассо, подчиняясь тенденциям барокко, быстро идет к упадку.

Таким образом, своеобразие итальянской эпической поэмы

было результатом того обстоятельства, что классическая эпопея явилась здесь вторичным образованием, возникшим после того, как сложилась национальная рыцарская поэма. Сочетание этих двух традиций позволило Тассо создать оригинальный тип эпопеи. Наиболее сильными и прогрессивными сторонами своей поэмы Тассо обязан итальянскому Возрождению, отразившему тот великий социально-культурный переворот, к которому Италия подошла первой из европейских стран.

Прежде, чем долгие поиски итальянских поэтов увенчались успехом, оригинальная эпическая поэма появилась в португальской литературе. Это была эпопея Камоэнса «Лузиады» (1572), занявшая прочное место в общепризнанном списке эпических поэм нового времени. Описывая путешествие Васко да Гамы в Индию по образу «Одиссеи» и «Энеиды», Камоэнс вносит в классическую форму новое, национально-историческое содержание. Экономический подъем Португалии в XVI веке, связанный с эпохой больших путешествий, географических открытий и колониальных завоеваний, создал почву для Ренессанса в португальской культуре и литературе. «Лузиады» Камоэнса и являются едва ли не самым характерным образцом ренессансного эпоса, что создало мировую известность этому произведению португальской литературы. Не имея возможности опереться на разработанную традицию в родной литературе, Камоэнс оригинально сочетает античные традиции с влиянием Ариосто, но на основе личных впечатлений своей скитальческой жизни, с одной стороны, и в духе специфического ренессансного реализма — с другой, автор «Лузиад» насыщает свою поэму реальными впечатлениями от виденного и слышанного, давая поэтический образец того «открытия мира», которое характеризует эпоху Возрождения.

Французская литература значительно позже других европейских литератур дала произведение, которое заняло место среди «образцовых» эпопей нового времени. Это была «Генриада» Вольтера (1728). Однако она возникла в результате полуторазекового развития эпического жанра во Франции, и по количеству написанных эпопей французская литература оказалась самой богатой в Европе.

Первая эпическая поэма нового времени появилась во Франции одновременно с «Лузиадами» и ранее «Освобожденного Иерусалима». Это была незаконченная «Франсиада» (1572) Ронсара, должноствовавшая стать образцом одного из тех античных жанров, которыми Плеяда стремилась обогатить французскую литературу. Это было ренессансное задание. Но дух французского Ренессанса нашел выражение не столько в поэме Ронсара, сколько в других произведениях (вспомним имена Рабле, Монтеня). В отличие от своих современников, Тассо и Камоэнса, автор «Франсиады» довольно ученически копирует «Энеиду», создавая ту «искусственность», за которую упрекали новую эпопею вообще. Исходя из неправильного понимания Аристотеля, Ронсар не требует от эпического поэта исторической фактичности. Он с равным правом включает в эпопею достоверное предание и вымышленную легенду. Тем самым эпопея начинает превращаться в роман. Поэты Плеяды, пренебрежительно относившиеся к средневековой культуре и литературе, игнорировали французский народный эпос. Это резко ослаб-

ляло в поэме Ронсара элементы народности, которые ощущаются в «Освобожденном Иерусалиме», хотя глава Плеяды и выдвинул исторически прогрессивную задачу создания эпической поэмы, национальной по тематике и языку. В этом отношении Ронсар может считаться родоначальником эпической традиции во французской литературе.

Почти в те же годы во Франции возникает жанр религиозной эпопеи, который будет в дальнейшем не раз отвлекать силы поэтов от светской поэмы. Корнями своими религиозный эпос уходит в ту неолатинскую поэзию, которая в эпоху гуманизма создается во всех передовых государствах Европы и которая в силу своего языка приобретает интернациональный характер. И здесь пионерами выступили итальянцы. Но в Италии религиозный эпос, не выходящий почти за рамки гуманистической и иезуитской латыни, отступает далеко на задний план по сравнению с рыцарской и героической поэмой. Во Франции же религиозная поэма на латинском языке не только усиленно культивируется в колледжах, но широко входит в национальную литературу и оказывает воздействие на светскую эпопею. Родоначальником религиозной эпопеи на французском языке можно считать поэта-гугенота, участника религиозных войн, Дю Бартаса, задумавшего в своих поэмах «Неделя» (1579) и «Вторая неделя» (отрывок напечатан в 1584 г.) изобразить по Библии судьбу мира. Дю Бартас сумел передать патриотический подъем одной из значительных эпох в истории Франции. Поэма встретила горячий отклик у современников, свидетельством чего являются тридцать изданий за шесть лет, оказала воздействие на Мильтона, а позднее нашла ценителя своих оригинальных достоинств в лице Гете.

В XVII веке французская литература дает обильную продукцию в эпическом жанре. В первые четыре десятилетия XVII века появляется значительное количество поэм, извлеченных из забвения новейшими исследователями. Эти поэмы разрабатывают христианские или национальные сюжеты. Но, будучи небольшими по своим размерам, они только подготавливают почву для больших эпопей, поток которых падает на пятидесятые годы. Это было время формирования французского классицизма. Среди эпических поэтов был Шаплен, сыгравший крупную роль в выработке классицистской теории. Но эпические поэмы пятидесяти годов больше были связаны с прециозной литературой первой половины века, чем с несложившимся еще классицизмом. Прециозные поэмы явились выражением кастовой феодально-аристократической идеологии, за исключением «Девственницы» Шаплена, написанной по заказу кардинала Ришелье и выражавшей правительственную точку зрения. Буало позднее начинает борьбу с поэтами данного направления. Он высмеивает излишества высокого стиля эпических поэтов, обилие и изысканность украшений, выдвигая стилистические принципы зрелого классицизма. Связь эпической поэмы середины века с прециозной литературой выражалась и в самой трактовке жанра эпопеи как стихотворного романа, что вытекало из неправильного решения вопроса о соотношении поэзии и истории. Наиболее последовательно тип романа в стихах представлен поэмой Скудери «Аларих, или побежденный Рим» (1654), рассказывающей о многочисленных приключениях героев, хотя, в конце-концов, все дороги ведут в Рим,

который и падает под ударами завоевателей. Историчнее других Шаплен в своей поэме «Девственница, или освобожденная Франция» (1656). Однако уже современники, возлагавшие большие ожидания на авторитетного литературного деятеля, который посвятил своему труду двадцать лет жизни, произнесли приговор над эпопеей, как только появились первые двенадцать песен: они признали ее скучной. Шаплен не рискнул опубликовать последние двенадцать песен, и они пролежали в пыли книгохранилища до конца XIX века. Не обладая большим поэтическим талантом, Шаплен не справился с задачей творческого создания национальной эпической поэмы и эклектически соединяя античные, итальянские и французские традиции, написал произведение, не ушедшее далеко от стихотворного романа прециозных поэтов. Таким образом, усилия французских поэтов середины XVII века создать национальную эпопею не привели к положительным результатам. Удельный вес этих эпопей в литературе «великого века» ничтожен, и они не идут ни в какое сравнение с трагедиями Корнеля и Расина или с другими произведениями французских классиков.

Эпоха Буало, цветущая эпоха французского классицизма, не дает чего-нибудь значительного в эпическом жанре. Сокращается количество поэм, сокращаются и их размеры. Интенсивнее живет религиозная поэма. Конец века, озаменованный теоретическим «спором о древних и новых авторах», также оказался бесплодным в области эпического жанра.

Нелегкую обязанность дать Франции национальную эпопею взял на себя Вольтер. Как известно, К. Маркс именно «Генриаду» приводил в качестве аргумента о невозможности возрождения античного эпоса в условиях капиталистического способа производства. Действительно, из всех «искусственных» эпопей, получивших мировую известность, «Генриада» оказалась самой «искусственной». Причина этого заключается в том, что форма и содержание в поэме Вольтера дисгармонируют больше, чем в других эпических поэмах. По своим идейно-политическим устремлениям «Генриада» — произведение, отмеченное печатью эпохи Просвещения, эпохи идеологической подготовки буржуазной революции, хотя Вольтер в своей поэме остается на позициях просвещенной монархии и не идет дальше восхваления английской конституции. Тенденции новой — просветительской, а не классицистской — эстетики проступают и в эпической теории Вольтера. Но в противоречии со своим новым мировоззрением он написал эпическую поэму по старым правилам. Исследователи «Генриады» показали ее прямую зависимость от «Энеиды» и «Освобожденного Иерусалима». Французский классицизм в эпоху Вольтера переживал свою вторую фазу, менее совершенную и цельную в художественном отношении по сравнению с «великим веком». Классическая эпопея в эту эпоху не могла стать шедевром. Приходится признать, что французский классицизм, давший высокие образцы драматургии, не создал гениального произведения в области эпоса. Однако в «Генриаде» Вольтера есть одно важное достоинство, отличающее ее от всей предшествующей эпической традиции и позволяющее рассматривать запоздавшую французскую эпопею как своеобразный тип поэмы нового времени: из всех западноевропейских эпопей «Генриада» наиболее исторична. Это в свое время отметил и Херасков в похвалу поэме Вольтера.

Прогрессивные социально-политические тенденции, выразившиеся в творчестве автора «Генриады», обеспечили относительную историчность поэмы, насколько она была доступна просветителям XVIII века. Связывая историчность «Генриады» с историческими воззрениями Вольтера, автора ряда сочинений по истории, К. Н. Державин характеризует, однако, эту поэму как «исторический роман в стихах, роман, в котором сохранились традиционные признаки классической эпопеи, но который всем своим изобразительным стилем, всем характером своего изложения, всем пониманием событий прошлого устремлен уже к будущей форме исторического повествования XIX века» (К. Н. Державин, Вольтер. Академия наук СССР, 1946, стр. 66).

После Вольтера во французской литературе наблюдается количественный рост жанра эпической поэмы, напоминающий подобное же явление в русской литературе после Хераскова. Но сами же французские исследователи считают возможным многочисленных «псевдоэпических» поэтов поздней поры предать участи Шамлена (См., напр., E. Lintilhac, *Précis historiques et critiques de la littérature française*, Paris, 1894—1895, т. II, стр. 323).

Русскому исследователю небезинтересно отметить, что одним из героев поздней эпической поэмы во Франции оказывается Петр I. Еще Херасков в своем «Взгляде на эпические поэмы» рядом с неоконченной поэмой Ломоносова назвал также неоконченную поэму о Петре I Томаса («*Le czar Pierre I-er*», вышла посмертно в 1802 году). Зарегистрированы и другие поэмы о русском царе (напр., эпическая поэма в 12 песнях, вышедшая в Париже в 1842 году: *Scipion Martin, Pierre le Grand, Empereur de Russie*). Поэмы о Петре I писались и в других европейских литературах.

Англия дала мировой литературе одну из самых значительных и оригинальных эпопей нового времени: «Потерянный рай» Мильтона (1667). Эта поэма возникла в иных социально-исторических условиях по сравнению с эпическими поэмами Италии и Франции, чем определяется ее идейно-жанровое своеобразие. Соотношение двух стихий — античной и национальной — в английском Возрождении сложилось решительно в пользу последней. Обогащенная культурой гуманизма, английская литература эпохи Ренессанса продолжала развивать национальные традиции. Наиболее ярким доказательством этого является, конечно, Шекспир. В области стихотворного повествования сохранению и закреплению национальных традиций способствовал такой предтеча Ренессанса, как Чосер. Крупнейший поэт английского Возрождения Спенсер в своей поэме «Королева фей» (1590—1596) тесно связан с традициями рыцарской поэзии, переосмысленными, однако, в духе гуманизма и обогащенными искусством эпических поэтов, на которых, как на своих учителей, указывает сам Спенсер: Гомера, Вергилия, Ариосто, Тассо. Глубокие национальные традиции, оплодотворенные культурой Возрождения и обогащенные буржуазно-пуританской революцией, создали поэзию Мильтона. В «Потерянном рае» английскому поэту удалось создать произведение монументальной формы и эпического стиля. Поэт-пуританин вдохновился мощной и суровой поэзией Библии, особенно ветхозаветной. Он сумел творчески разработать скупо данные в религиозном памятнике мотивы и образы. Однако сила «Потерянного рая» не в его религиозно-моральном пафосе. Библей-

ские мотивы и образы послужили для поэта-революционера тем «историческим маскарадом», о значении которого для революционных эпох говорил К. Маркс. Вместе со своими «передельвавшими мир» современниками Милтон вызвал к себе на помощь «духов прошедшего», воспользовавшись для буржуазной революции «языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого Завета» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 323, 324). Революционный характер поэмы Мильтона был ясен и Белинскому: «Поэзия Мильтона, — заметил он, — явно произведение его эпохи: сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое» (В. Г. Белинский, Собр. соч., 1948, т. III, стр. 792). Переплетение социально-политической борьбы с борьбой религиозной, характерное для английской буржуазной революции, отразилось и в эпосе этой революции. Этим эпосом Мильтона отличается от поэм Ренессанса, а с другой стороны — от религиозного эпоса, лишённого революционно-политического подтекста.

Среди эпических поэм нового времени немецкая эпопея была самой поздней и самой необычной. Поэма Клопштока «Мессия» (1748—1773) появилась уже накануне периода «Бури и натиска» и носит характер религиозного лирико-эпического произведения. Предшествующая история новой немецкой литературы не богата эпическими опытами. После высокого расцвета средневекового эпоса этот вид поэзии в Германии почти иссякает. Своеобразие немецкого гуманизма, развивавшегося в обстановке Великой крестьянской войны, с одной стороны, и Реформации — с другой, привело к расцвету публицистической и сатирической литературы. Феодальная реакция XVII века создает почву для пышного расцвета в Германии литературы барокко, культивировавшей преимущественно драму и роман, а в немногочисленных опытах эпической поэзии уходившей или в область библейских сюжетов или в эпоху рыцарства. Клопшток первоначально замыслил создание героической поэмы из немецкого прошлого. Его позднейшая драматическая трилогия об Армии свидетельствует об устойчивости у него национально-исторических интересов, естественных для наступавшего периода расцвета немецкой литературы. Однако в поэме Клопшток становится на путь религиозного эпоса. Естественно, что из ранее возникших в европейских литературах образцов на немецкую эпопею оказали воздействие не Тассо и тем более не Вольтер, а Милтон. Социальные явления немецкой действительности XVIII века давали известные основания вдохновляться эпосом английской буржуазной революции. Освободительные, тираноборческие настроения не были чужды Клопштоку, и в упомянутой уже трилогии об Армии они нашли свое выражение, подготовив клопштоковские гимны в честь Великой французской революции. И в «Мессии» (на пример, в сцене страшного суда) звучат ноты социально-политического протеста. Однако эпическая поэма Клопштока, в отличие от «Потерянного рая», вырастает не из буржуазной революционности, а из пышно расцветшего в Германии XVIII века пиетизма, выразившего настроения немецкой буржуазии, еще слишком слабой для революционной борьбы со «старым порядком». «Мессия» — наиболее законченный образец религиозно-христианского эпоса в исто-

рии новой литературы. В этом своеобразии немецкой эпопеи рядом с другими национальными эпопеями. Впрочем относить поэму Клопштока к эпическому роду можно только условно. Характеризуя жанр и стиль «Мессии», исследователи приходят к выводу, что поэма Клопштока противоречит всему тому, что считается сущностью эпоса. «Мессия» ближе к духовной песне, столь популярной в немецкой литературе XVI—XVII веков, чем к эпическому рассказу. Поэма Клопштока породила в немецкой литературе особый жанр так называемых «патриархад», т. е. поэм на библейские сюжеты, более обильно представленный здесь, чем в какой-либо другой европейской литературе.

Так сложились основные типы эпической поэмы в западно-европейской литературе. Своеобразие социально-исторического развития отдельных европейских стран, обусловившее значительные различия в формировании и смене литературных направлений, через которые прошли западноевропейские литературы в XVI—XVIII веках, привело к образованию в каждой литературе особого типа эпической поэмы, с преобладанием тех или иных идеологических и жанровых тенденций.

ГЛАВА III

К стр. 91.

* В первой редакции сатиры «К музе своей» Кантемир писал:

И не смешон ли б я был, коль, любви не зная,
Хотел бы по Иресе казаться здыхая.

ГЛАВА IV

К стр. 101.

* Приведенные соображения не позволяют согласиться с имеющимся в литературе о Ломоносове предположением о сюжете поэмы: «Сюжет ее, повидимому, должен был охватить все важнейшие эпизоды из жизни Петра» («История русской литературы». Академия наук СССР, т. III, стр. 337).

К стр. 105.

* Ср. строки оды Ломоносова 1742 г. о «всяком россе, что без страху чрез огонь и рвы течет с размаху», или предложение в оде 1762 г. «исчислить у нас героев от земледельца до царя». Ср. выражение «мужественное российское воинство» в «Слове похвальном Петру Великому».

К стр. 116.

* Формалистически-описательно эта проблема ставится в книге: Richard Heinze, *Virgils epische Technik*, 2-e Aufl., Leipzig u. Berlin, 1908 (есть и 3-е изд.). Попытка идеологического осмысления различий в поэтической технике Гомера и Вергилия дана в книге: С. М. Вовга, *From Virgil to Milton*, London, 1945.

К стр. 118.

* Мысль о большей простоте эпического стиля по сравнению с одическим есть и в «Епистоле о стихотворстве» Сумарокова.

К стр. 121.

* *Иск* — действие по гл. *искать*, напр., *иск собаки* (Даль, Словарь, т. II); *рыск* — действие по гл. *рыскать* (там же, т. IV; в «Словаре» под ред. Д. Н. Ушакова отмечено как специальное, напр., *рыск гончих*). В том же контексте у Ломоносова находим слово *скоп* (в «Словаре» под ред. Ушакова указано как областное), *ков, ток* (крови). В речи автора, кроме *напредки*, встречаем односложное существительное *жаль* в значении чувства жалости («досада, гнев и *жаль*»), слово *уразина* в описании первобытных орудий войны (по Далю, *уразина* — сев. орясина, палка, дубинка. Ср. В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М., 1938, стр. 97), глагол *рыгают* в метафорическом обозначении орудий в образе гортаней и, наконец, народное *крушился*. К тому же стилю можно отнести и деепричастную форму *играючи* (о речных струях). Аналогичную функцию выполняет и фольклорный эпитет: «*удалых глав*».

К стр. 122.

* Единственный раз в «Петре Великом» Ломоносов прибегнул к архаической глагольной форме: «Не *зрех*, как он сиял величеством над вами». М. И. Сухомлинов предполагает, что это сделано для того, чтобы резче отделить первое лицо «зрех» (здесь Ломоносов говорит о себе) от третьего «сиял» (имеется в виду Петр). См. Ломоносов, Соч., СПб., 1893, т. II, примеч., стр. 282.

К стр. 125.

* П. Плавильщиков находил, что описание бури у Ломоносова «несравненно живее», чем у Вергилия. — «Сочинения», СПб., 1816, ч. IV, стр. 18. Морской пейзаж удавался Ломоносову и в одах.

ГЛАВА V

К стр. 130.

* «Цель политики его вся в том, чтобы мы предпочитали общее благо собственному (*le Bien-public au Bien particulier* и любили б всех обще человекoв (*le Genre-humain*) . . . Большое основание его, на коем все утверждается, есть сие, что весь мир, токмо едино общество (*République*), и что каждый народ, как великое некое домоцтво (*Famille*). От сего изрядного и ясного понятия рождаются законы естества и народов (*les Loix de Nature et des Nations*), праводушные, милсердныи, человеколюбивыи» («Тилемахида», т. I, стр. XXXIX).

К стр. 130.

** Показательно, что и в кратком изложении сюжета «Одиссеи», сделанном для русского читателя, Тредиаковский выдвигает на первое место политический мотив: Одиссей, «ведая, коль многим беспо-

рядкам небытность его есть причиною в Царстве собственном, преодолевает все сладости жизни . . . да подаст токмо отраду народу своему, и да увидится паки с кровными и сердечными» («Аргенида», стр. XIV).

К стр. 131.

* Историю русских переводов «Телемака» пересматривает в специальной статье о «Тилемахиде» Третьяковского академик А. С. Орлов («XVIII век. Сборник статей и материалов», под редакцией акад. А. С. Орлова. Академия наук СССР, М.—Л., 1935). В подтверждение высказанного исследователем, со ссылкой на указание П. Н. Беркова, предположения о принадлежности первого печатного перевода «Телемака», изданного в 1747 году, А. Ф. Хрущову, родственнику и политическому confidentу А. П. Волинского, можно сослаться на неучтенное А. С. Орловым свидетельство Штелина, который в своей «Записке» пишет о И. С. Баркове: «Он почти, совсем переделал и издал в 1761 г., в 4-ку перевод Телемака, напечатанный Хрущовым, в 8-ку, еще в царствование императрицы Анны Иоанновны» (см. «Материалы для истории русской литературы», изд. П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. 164, первоначально — в «Москвитянине», 1851, № 2). О падении длительной популярности «Телемака» свидетельствует рецензия на вышедший в 1839 г. перевод Ф. Лубянского, напечатанная в «Отечественных записках» того же года (т. III, отд. VII, стр. 176—178): рецензент сомневается в целесообразности нового перевода «Телемака», называя роман Фенелона «плодом ложного вкуса целого народа, целого века».

К стр. 131.

** Известные основания для этого заключались не только в тесной связи — сюжетной и образной — «Приключений Телемака» с «Одиссеей», своеобразным дополнением к которой являлось произведение Фенелона, но и в самом его типе, представляющем промежуточную форму между поэмой и романом, своего рода поэму в прозе, которая стоит во главе целой серии прозаических поэм во французской и других литературах XVIII века, куда относятся, например, переводившиеся и у нас «Нума Помпилий» Флориана, «Иосиф» Битобе (пер. Фонвизина, 1769), или «Книдский храм» Монтескье (переведено в 1770 г.). Мерзляков метко назвал «Приключения Телемака» эпическим романом («Амфион», 1815, февр., стр. 43). Пушкин, именуя это произведение «фенелоновым эпосом», признал удачной мысль Третьяковского перевести его стихами («Путешествие из Москвы в Петербург»). Автору «Тилемахиды» не первому пришла в голову эта мысль. В западноевропейской, особенно во французской, литературе были уже стихотворные переложения «Телемака». О подобном опыте в русской литературе, до нас не дошедшем, свидетельствует в своем «Преддизъюснении» Третьяковский, которому были сообщены три первые книги перевода «Телемака» рифмованными ямбами. Основываясь на слухах И. И. Дмитриева, Я. К. Грот приписывает этот перевод молодому Державину (Державин, Соч., изд. Акад. наук, т. VI, стр. 427, прим. I. Ср. ст. А. С. Орлова о «Тилемахиде», стр. 17 и «Ист. русск. литер.», АН СССР, т. III, стр. 246). Упомянутая выше «За-

писки» Штелина дает возможность предполагать и другого автора — И. С. Баркова, о котором здесь читаем: «...он давно уже начал сам переводить Телемака стихами» («Материалы для истории русской литературы» П. А. Ефремова, стр. 164).

К стр. 132.

* Гнедич, по свидетельству С. П. Жихарева, «прочитал три раза «Тилемахиду» от доски до доски и даже находил в ней бесподобные стихи» (Записки Степана Петровича Жихарева», изд. «Русского Архива», М., 1890, стр. 158), несмотря на то, что в целом сурово отзывался о поэме Третьяковского. Вопрос о связи гекзаметра и стиля гнедичевой «Илиады» и «Одиссеи» в переводе Жуковского с «Тилемахидой» заслуживает самостоятельного изучения. См. А. Кукулевич, «Илиада» в переводе Н. И. Гнедича. «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 33, Серия филологических наук, вып. 2, Л., 1939, стр. 66.

К стр. 134.

* Выражение подлинника «le pilot était troublé» Третьяковский передает так: «Кормчий весь *находился* притом *в превеликом смятении бедный*». Расцветывает Третьяковский и морской пейзаж: стон моря у него превращается в грозный рев, а волны становятся «огромными» (у Фенелона эпитета нет). Так же поступает Третьяковский и в батальных картинах.

К стр. 139.

* Народный характер этого оборота становится особенно подчеркнутым рядом с точным, но лишенным указанного оттенка переводом Захарова: «не могла насытить очей своих» («Странствование Телемака, сына Улисова, творение архиепископа Фенелона, вновь переведенное Иваном Захаровым» СПб., 1786, ч. I, стр. 6).

К стр. 143.

* Нельзя согласиться с П. Н. Сакулиным, полагающим, что именно «Тилемахида» устанавливала у нас тип классической поэмы, ее тематку, эйдологию и композицию. — П. Н. Сакулин, Русская литература, ч. 2-я, М., 1929, стр. 226

К стр. 143.

** Но в своей «морской» поэме «Чесмесский бой» Херасков дает сравнение, быть может, восходящее к дважды повторенному сравнению «Тилемахиды»: «*Как плавающий лес, являлись мачты в море*: ср. у Третьяковского: «Я усмотрел как *частый лес* корабельные щеглы»; и еще: «*как густой лес* щегл корабельных».

ГЛАВА VI

К стр. 148.

* Так, во французской литературе первой половины XVII века появился ряд небольших поэм, преимущественно исторического или религиозного содержания, послуживших мостом от первого опыта

Ронсара к многочисленным эпопеям 1650-х годов. С малой формы в начале же века начинается и новая немецкая поэма, которая в своих повествовательных образцах тяготеет к античной тематике, а в опытах разработки современных тем недалеко уходит от лирической похвальной песни (Lobgesang).

К стр. 150.

* Отметим некоторые изменения в идейном содержании поэмы Хераскова при ее переизданиях. Развитие религиозно-масонских настроений у автора отражается в том, что он снимает свое утверждение правоты двух царств, небесного и земного; взамен этого он вводит другое противопоставление, последовательно проведенное им в «Россияде», — христианства магометанству, как истинной религии — ложной. В третьем издании поэмы, появившемся уже после французской революции 1789 года, Херасков сопоставляет русских полководцев не с французскими («новые Байярды и Крильоны»), а с античными («Гезен, Сципионы»).

ГЛАВА VII

К стр. 153.

* «Россияда. Ироническая поэма. Печатана при императорском Московском университете 1779 года» (имя Хераскова стоит под посвящением Екатерине II). Во втором издании (1786) Херасков называет «Россияду» поэмой э п и ч е с к о й (вм. «иронической»). «Россияда» неоднократно переиздавалась в «Творениях» Хераскова (1796 — в посвящении автор называет издание третьим; 1807 — последнее авторизованное издание; были перепечатки и позднее). От издания к изданию автор вносил поправки и изменения. Особенно значительной была переработка текста для 3-го издания, которое было воспроизведено и в издании 1807 года. Этот текст «Россияды» и является дефинитивным. На него делаются ссылки в дальнейшем. В отдельных случаях, где это представляло интерес, даются различия по первому изданию.

К стр. 154.

* Взятие Казани в качестве эпического сюжета допускал и Сумароков. В XXVIII анакреонтической оде он пишет:

Дай Гомерову мне лиру,
Воспою и возыграю,
Покорителя Казани,
Иль победу над Мамаем.

К стр. 168.

* Мерзляков писал: «...не великое искусство соединять разные происшествия словами: но полно об этом! перенесемся к другому предмету; оставим Сумбеку с ее кокетством; будем говорить о царе Иоанне; это слишком горестно, расскажем что-нибудь повеселее. Такие переходы, и в обыкновенном романе нестерпимые, особенно неприятны в поэме для читателя, который хотел бы сам не чувствовать стези, по коей переводит его песнопевец от одного происшествия к другому («Амфион», 1815, январь, стр. 53).

К стр. 172.

* В апрельском номере «Полезного увеселения» за тот же год Херасковым был напечатан сатирический этюд «Путешествие Разума», направленный, в частности, против стилистических излишеств хвалебной оды (№ 14—16, стр. 145—146).

К стр. 173.

* Одно из подобных сравнений предвосхищает известное сравнение Пушкина в «Полтаве»: «...и будто тяжкий млат обруша на него...» (ср. у Пушкина: «так тяжкий млат...»).

К стр. 180.

* «Владимир возрожденный, эпическая поэма М. Х. Иждивением Типографической Компании в Москве, в Университетской типографии у Н. Новикова 1785 года». Вторым изданием «Владимир» вышел в 1787 г. в качестве 2-ой части «Эпических творений» Хераскова. В 1796 г., во 2-й части «Творений» Хераскова, «Владимир» вышел третьим изданием. В предисловии автор пишет, что он дополнил поэму двумя новыми песнями, а остальные переделал так, что при той же основе «действие, краски и цветы совсем новые».

К стр. 182.

* В цитированном предисловии Херасков пишет: «Многие духовные книги в моем сочинении мне руководствовали».

К стр. 185.

* Характерно, что даже там, где в рифме напрашивался слаянизм, Херасков употребил русскую форму: *вещает — отвечает*.

ГЛАВА VIII

К стр. 188.

* Первой по времени явилась поэма: «Краткое описание священной истории стихами сочиненное Императорского Московского Университета студентом Андреем Протопоповым. Печатано при Императорском Московском Университете 1769 года». Написана четырехстопными строфическими ямбами (строфа: ababccdd). Поэма (объемом свыше 800 стихов) содержит краткое изложение всей библейской истории. По стилю она вполне соответствует своей эпохе, но, не имея единого сюжета, она не стала поэмой в прямом смысле слова. Значительно обширнее поэма И. В л а д ы к и н а «Потерянный и приобретенный рай», напечатанная «При имп. Акад. наук» в 1776 г. (2-е изд. — в 1792 г.). В библиографических указателях она обычно называлась переводом известных поэм Мильтона. Но, как на это обратил внимание уже С. А. Венгеров, она не имеет ничего общего с английской эпопеей (С. А. Венгеров, Критико-биографич. словарь, т. V, стр. 243—244) и представляет скорее дидактическую, чем эпическую поэму. Ближе других к типу религиозного эпоса стоит анонимная поэма «Истинный свет» (1780), содержащая подробное изложение Евангелия («Истин-

ный свет, поема в девяти песнях, сочиненная на русском языке. Печатана в Университетской Типографии у Н. Новикова, 1780 года). Александрийский стих и довольно выдержанный высокий стиль связывает названную поэму с эпической традицией. Лирико-патетический тон в ряде мест поэмы заставляет вспомнить Клопштока. Самым значительным произведением в ряду подобных поэм следует признать упоминающуюся выше поэму Хераскова «Вселенная» (написана в начале девяностых годов, напечатана в «Творениях» М. Хераскова, М., 1797, ч. III). Поема выросла на основе той масонской литературы, которая отразилась и на «Владимире». Однако основным источником вдохновения сам автор называет Библию. Другими своими вдохновителями Херасков признает Мильтона и Клопштока. Но у Хераскова своя тема — космогоническая. Он пытается понять и нарисовать процесс возникновения мира и человека. Его интересует, далее, духовная судьба человека. Поема наполняется морально-философским содержанием. Но иногда звучит и политическая тема: Херасков осуждает французскую революцию. Поема Хераскова сколько-нибудь заметного резонанса не имела и подражаний не вызвала. Если мы укажем, в заключении, на небольшую поэму С. В. Салтыкова (под псевдонимом С... Безвлас...) на сюжет из жизни евангелиста Иоанна, («Ревность святого Иоанна евангелиста или торжество любви. Поема в одну песнь. Москва, 1796 года»; псевдоним автора стоит в конце текста), то, повидимому, исчерпаем данный жанр.

К стр. 188.

** Сюжет «Россияды» Державин разработал в позднейшей своей героической опере: «Грозный, или покорение Казани» (1814), где перед читателем проходят многие, знакомые ему по эпопее Хераскова персонажи, в том числе и волшебник Нигрин.

К стр. 188.

*** См. примечание Державина к оде «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» (Соч., т. I, стр. 235). Столь же высокую оценку своего героя он дает и в предисловии к пьесе «Пожарский» (Соч., т. IV, стр. 109) и в плане поэмы.

К стр. 188.

**** Найдено в бумагах Державина Я. Гротом и опубликовано им в академическом издании «Сочинений», т. III, СПб., 1870, стр. 369—370. Ср. т. I, стр. 235.

К стр. 188.

***** Прерванное на шестом стихе повествовательное начало достаточно показательно:

Печальная Москва, поляками плененна,
Казалась узницей, в оковы заключенна,
Чертог царей ее и трон ее был сир;
Ни в мыслях, ни в сердцах не водворялся мир;
По стогнам кровь текла, в домах лилися слезы,
Звучали на граждан возложены железы.

Так у Ломоносова в «плененной Москве» проливается «слез и крови ток», а «печальный Кремль» и «чертоги царские» сетуют.

К стр. 191.

* Николай Кошанский. На кончину Михайла Никитича Муравьева («Вестник Европы», 1807, № 19, стр. 192). Вероятно, она писалась как эпическая поэма в традиционных формах, что было естественно для переводчика ломоносовского «Петра Великого» на латинский язык (свидетельство того же Кошанского) и автора классицистской оды о Полтавской победе под заглавием «Военная песнь» (1773), хотя его принадлежность к поэтической школе русского сентиментализма, одним из зачинателей которой он был, едва ли могла пройти бесследно для поэмы. К той же теме имеет отношение и большое стихотворение Мерзлякова «Полтава», напечатанное в 1827 г. в «Вестнике Европы» (№ 12, стр. 289—296). Приближающееся по жанру к оде, оно содержит и ряд эпических мотивов, разработанных в манере классицизма.

К стр. 191.

** Некоторый свет на мотивы выбора этого не «эпического» героя может пролить суждение, высказанное Гнедичем в его речи, произнесенной в собрании «Вольного Общества любит. росс. слов.» 13 июня 1821 г. Развивая мысль о том, что «перо писателя может быть в его руках оружием более могущественным, нежели меч в руке воина», Гнедич признает правом поэта призывать «сильных земли... из безмолвных гробов на суд потомства» («Труды Вольного общ. люб. росс. слов.» 1821, ч. XV, стр. 136—138).

К стр. 194.

* К этой же группе запоздавших эпоей можно отнести поэму о Дмитрие Донском, принадлежащую перу русского автора, но написанную на английском языке и напечатанную в Америке. Это — поэма русского консула в Бостоне (1809—1827) А. Г. Евстафьева: Demetrius, the hero of the Don. An epic poem. By Alexis Eustaphiev. Boston, 1818, published by Munroe et Franis. На экземпляре Библиотеки им. В. И. Ленина имеется автограф. Об Евстафьеве см. «Алексей Григорьевич Евстафьев, русский писатель в Америке (Из записок С. Д. Полторацкого)» — «Библиографические записки», 1858, № 7. См. заметку М. П. Алексеева в «Научн. бюлл. ЛГУ», 1946, № 6.

К стр. 195.

* «Дар музам» (М., 1811) и «Арфа стихогласная» (СПб., 1812). Подавая в 1830 году заявление на вакансию стороннего цензора, Волков назвал себя автором «множества... статей как стихотворных, так и прозаических, рассыпанных по всем московским и с.-петербургским журналам». См. Владимир Данилов, С. Т. Аксаков, С. Н. Глинка и В. В. Измайлов в Московском цензурном комитете («Известия по русск. яз. и слов. Акад. наук СССР, 1928, т. I, стр. 511). Данилов исправляет ошибку С. А. Венгерова, указавшего в «Источниках словаря русских писателей» двух А. Волковых — одного как автора комедии «Тщеславный», другого — как

автора остальных произведений. Можно предполагать, что тому же автору принадлежит «род небольшой поэмы» (так автор определяет жанр своего произведения) «Рогнеда», напечатанной в «Дамском Журнале», 1827, № 19, стр. 23—29. Поэма отражает некоторое воздействие «Руслана и Людмилы» (зачинная сцена пира Владимира «в кругу бояр, богатырей»), но в основном обнаруживает навыки классической эпопеи: сохраняется шестистопный ямб, хотя и не выдержанный, лексика славянизирована, встречаются характерные для эпопей фразеологические обороты («Свистали тучи стрел, шумела кровь рекой» и др.).

К стр. 195.

** «Сокращенное землеописание Российского государства сочиненное в стихах для пользы юношества Императорского шляхетного сухопутного кадетского корпуса капитаном И р и н а р х о м З а в а л и ш и н ы м. В Санктпетербурге при оном же корпусе, 1792 года». Поэма написана александрийскими стихами, но отличается большой простотой языка и деловитостью изложения. Вот ее начало:

Пространная из всех Российская страна
Морями многими кругом ограждена.
Знатнейший океан меж протчих пол у н о ч н о й,
За оным следует известный всем в о с т о ч н о й...

К стр. 196.

* Показательным образцом стилистического эклектизма Кашкина является появление типично эпопейного стиха: «О страх! разжена медь ревет» — в романтической поэме «Корсары». В качестве переводчика Кашкин столь же эклектически охватил французскую трагедию от Расина до «Мерсиера» (Мерсье) и «Лебрюня» (Лебрэн).

К стр. 197.

* Статья, напечатанная в качестве «Известия о книге», как можно предполагать, принадлежит редактору журнала С. Н. Глинке, что подтверждается и некоторыми мыслями, высказанными здесь. Так, автор не соглашается с Шихматовым, будто поля России до Петровых дней «пребывали пустыни наукам», опасаясь, что подобным утверждениям обрадуются те, «которые судят о России по сказаниям иноплеменным!» («Русский вестник», 1910, № 5, стр. 86—87). Перо С. Глинки чувствуется и в таком замечании: «Отечественное произведение должно отличаться всем отечественным» (стр. 140). Для автора-редактора естественна и сноска на статью (о необходимости отечественного воспитания), напечатанную два года назад в том же журнале (стр. 129). Статья о Шихматове дает ценный материал для уяснения языковой позиции «Русского вестника» в тогдашних спорах между шишковистами и карамзинистами.

К стр. 198.

* «Гомер и Virgiliy начинали поэмы словами: по ю, и потом призывали муз на помощь, но если, развернув новую поэму, я

найду в ней с самого начала: *Пою то и то*, а затем: *о Муза! приходи* и проч., признаю такое начало обдает меня холодом, ибо напоминает мне не Гомера и Виргилия, а избитую классическую почву и скуку с выродками классической поэзии» («Моск. телеграф», 1825, № 13, особое приложение, стр. 30).

К стр. 198.

** В дополнение к критическим отзывам можно привести некоторые суждения об изучаемых поэмах, не оформленные в виде критических статей, но получившие то или иное отражение в переписке или мемуарах современников. Так, например, С. Т. Аксаков свидетельствует, что Шишков был в восторге от поэмы Шихматова «Петр Великий» (С. Т. Аксаков, Собр. соч., СПб., 1909, т. III, стр. 343—347). Знакомясь ниже со стилем этой поэмы, мы поймем причины такого отношения к ней со стороны вождя архаистов. Суждения некоторых читательских кругов о «Петриаде» Грузинцова передает А. Е. Измайлов в письме к Н. Ф. Грамматину: «Здесь вышла недавно поэма Грузинцова *Петриада*, за которую получил он в награду 2000 р. и бриллиантовый перстень. Я ее еще не читал; говорят, будто она не дурна» («Библиографические записки», 1859, № 14, стлб. 419). Ясно, откуда шла высокая «материальная» оценка поэмы Грузинцова. К сожалению, Измайлов не сообщает данных о среде читателей, дававших положительный отзыв о «Петриаде». Более строгий отзыв о той же поэме принадлежит будущему арзамасцу Д. В. Дашкову, писавшему Д. Н. Блудову от 15 октября 1813 года: «Все куплено по вашей записке, и я от себя только прибавил новую героическую поэму *Петриада*, сочиненную неудачным перевсдчиком Електры. Однако ж он не совсем без дарований: вы увидите многие тому доказательства в его поэме. Вздору много, но есть места прекрасные, например, описание пира, данного казаком Мазепою, подвиг Искры и Кочубея и проч. («Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1887 г., СПб., 1890, стр. 223). Любопытен отклик Державина на «Сувороиду» Завалишина, поднесенную автором знаменитому поэту. Перед заглавным листом поэмы Державин написал довольно непочтительную эпиграмму «Вид автору Суворойды», каламбурно использовав фамилию поэта:

Сей рифмоторческой, безмысленной чухой
Геройский звук побед в потомство не промчится:
По имени творца, в пыль тотчас завалялся,
И вечно будет жить Суворов сам собой
Или достойною его гомеровою трубой.
Вот вид на эту книгу мой.

(Державин. Соч., т. III, стр. 280). Я. Грот сообщает, что Державин применил к поэме Сладковского «Петр Великий» написанное им ранее (по поводу «Рондо» Николева) эпиграмматическое «На рондо Петру Великому», в котором автор писал:

Для грома имени Петрова
Слаба музыка Куликова.

(Эпиграмма начинается словами: «Когда кричит кулик»).

К стр. 198.

*** Батюшков писал эпиграммы и на переводчиков иноземных эпопей, например «На перевод «Генриады» или превращение Вольтера». Сомнение Д. Д. Благого в том, что под *О с л я к о в ы м* разумеется переводчик «Генриады» И. Сиряков, представляется мне недостаточно мотивированным. Перевод Вольтера, вышедший в 1803 году и позднее не замененный более новым, едва ли мог к 1810 году, когда Батюшков напечатал в «Цветнике» (ч. V, № 2) свою эпиграмму, стать «совершенно забытым литературным явлением»: «Генриада», несомненно, читалась и читалась больше в этом, чем в старых переводах, а в 1822 году перевод Сирякова вышел вторым, исправленным изданием. К тому же Сиряков мог приобрести некоторую известность как первый перелagатель в стихи «Слова о полку Игореве» (в том же 1803 году). См. примеч. Д. Д. Благого в изд. под его редакцией: «Сочинения» К. Н. Батюшкова, Academia, 1934, стр. 563.

К стр. 199.

* Вот Сладковский восклицает:
«Се, се россы! се сам Петр!
Се со всех сторон зияет
Молния из тучных недр!
И чрез Воркслу при преправе
Градов на суше творец!
С драгостью пошел ко славе,
А поэме сей конец!

(«Русская старина», 1875, март, стр. 588). Сладковского, несомненно, имел в виду Милонов в следующем стихе своей сатиры «К Луказию (сатира вторая)»: «Р а д к о в с к о г о в р а н ь е п о э м о ю считать...»

К стр. 208.

* «Не оправдится всяк живой»; «По множеству неправд своих»; «И к сокрушающему брани»; «Как благовонное кадило»; «И милости твоя богаты»; «Пролит теплейшие молитвы»; «И как на воды в знойный день желает жаждущий елень»; «Но Петр, грядущий в сени смертной»; «Да будет в Севере свобода! И Север восклицает: бысть!»; «И побори борющихся нас» и т. д.

К стр. 211.

* Любопытным свидетельством ригоризма Шихматова в этом отношении является сделанная чернилами поправка в экземпляре поэмы «Пожарский, Минин, Гермоген», хранящемся во Всесоюзной библиотеке им. В. И. Ленина. Исправитель, которым здесь, как и в некоторых других местах текста, мог быть только автор, заменяет в сравнении «бегут как фурии жестоки» языческое *фурии* христианским *демоны*.

К стр. 212.

* Выдвигая кандидатуру С. И. Глинки в члены Общества любителей росс. словесности, Мерзляков среди его сочинений назвал

поэму, «имеющую предметом отечественное воспитание, под названием *Наталья Кирилловна*». Труды общ. люб. рос. слов., ч. IV, Летописи Общества, год I, М., 1812, стр. 69.

К стр. 215.

* Показательна одна поправка, которую автор внес в текст отдельного издания поэмы по сравнению с текстом отрывка о переходе Суворова через Альпы, напечатанным предварительно в периодическом издании («Труды общ. люб. рос. слов.», ч. XVI, М. 1819, стр. 152—159): описывая, как горы под стопой Суворова «разгнули свод своих вершин» и превратились в «ровный дол» Степанов продолжает: «Воздушны силы подчинились, Облечься в красоту спешат». Вводя при окончательной обработке текста в первый из этих стихов небольшую поправку: «Стихии, *мнятся*, подчинились», — автор всей картине придает метафорический характер.

ГЛАВА IX

К стр. 233.

* В свое время вопрос о начале русского книжного стихотворства вызвал полемику (см. статьи А. И. Соболевского, Л. Н. Майкова. Ср. более поздние работы Н. П. Попова и В. П. Адриановой). Е. В. Петухов, отмечавший, что в западно-русских школах эпическая поэзия не получила значительного развития, считает, однако, возможным говорить о «школьном эпосе» (Е. В. Петухов, Русская литература. Древний период, изд. 3-е. Пг., 1916, стр. 245). Об изложенных стихами частях «Сказания» Авраамия Палицына см. «Историю русской литературы», АН СССР, т. II, ч. 2-я, М.-Л., 1948, стр. 52 (глава о Палицыне написана В. Л. Комаровичем). О «Сказании» Авраамия Палицына существует довольно большая литература. Повествовательная поэзия Симеона Полоцкого изучалась А. И. Белецким («Стихотворство Симеона Полоцкого на темы из всеобщей истории», Харьков, 1914; «Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого» — «Сборник к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова»; «Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого» — «Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского») И. П. Еремным и др. Раннее русское стихотворство, преимущественно лирическое, изучал И. Н. Розанов («Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова» — вступ. ст. в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков», «Советский писатель», 1935). К сожалению, сводная работа, которая осветила бы историю жанра поэмы в русской литературе, пока отсутствует.

К стр. 234.

* На упоминание «Слова о полку Игореве» во «Владимире» указал еще А. Н. Пыпин в «Истории русской литературы», т. I, 1898, стр. 137; т. IV, 1899, стр. 118. Позднее это было отмечено, в связи с другими откликами русской литературы на «Слово», П. Н. Сакулиным в книге «Русская литература», ч. II, М., 1929, стр. 565—566. С. Ф. Елеонский обратил внимание на то,

что упоминание «Слова о полку Игореве» в поэме Хераскова, вышедшей в свет не позднее января 1797 года, было первым упоминанием в печати об этом памятнике и предшествовало той заметке Карамзина в гамбургском журнале «Spectateur du Nord» (окт. 1797), которая до сих пор считалась первой печатной информацией о знаменитом древнерусском памятнике. С. Ф. Елеонский, Поэтические образы «Слова о полку Игореве» в русской литературе конца XVII — начала XIX века. — «Слово о полку Игореве». Сборник статей под ред. И. Г. Клабуновского и В. Д. Кузьминой, М., 1947, стр. 95—99. Ср. более раннюю заметку С. Ф. Елеонского в «Литературной газете», 1945, № 36. Ср. также статью Ивана Новикова «Слово о полку Игореве» в наши дни — «Литературное творчество», 1946, № 1, стр. 83—84.

К стр. 239.

* В. Н. Перетц пишет, что и старые школьные пиитики не чуждались народной поэзии. Мнение о ней, как о натуральной, в противоположность «искусственной» (*artificialis*) встречается не в одной рукописной пиитике. «Историко-литературные исследования и материалы», т. III, стр. 67.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава I

К стр. 255.

* В работах советских историков и литературоведов очерчен довольно широкий круг литераторов последней трети XVIII века, которые занимают то или иное место вокруг Радищева и принадлежат к передовому радикально-демократическому движению эпохи (см., например, книгу Вл. Орлова «Радищев и русская литература», изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1952).

К стр. 262.

* Связанный с этими поисками национальных форм русской поэмы материал не подвергался еще специальному исследованию, за исключением относящихся сюда поэм Радищева («Бова»), Пушкина («Руслан и Людмила»), Лермонтова («Песня про царя Ивана Васильевича»). В связи с названными произведениями, особенно в связи с ранними поэмами Пушкина, исследователи частично ссылались на попытки создания сказочно-богатырской поэмы на материале русского фольклора, но не придавали им сколько-нибудь серьезного историко-литературного значения. В «Истории русской литературы», выпускаемой Академией наук СССР, этим поискам национальных форм русской поэмы посвящен один небольшой абзац (т. IV, стр. 435). Сведения об отдельных поэмах этого цикла, имеющиеся в главах, посвященных тем или иным поэтам (например, Хераскову, Радищеву), не складываются в цельную картину развития жанра, да и сами по себе крайне беглы. Так, в специальной главе о Н. А. Львове его поэме «Добрыня» посвящено всего три строки. В книге Вл. Орлова «Русские просветители 1790—1800-х годов» (1950) совершенно недостаточное внимание уделено поэмам Н. Радищева и Востокова — двух поэтов, входив-

ших в состав изучаемого исследователем Общества. Между тем, конкретное и полное изучение этого материала помогает лучше понять историко-литературное значение названных выше поэм Радищева, Пушкина, Лермонтова. Да и сам по себе этот материал при ближайшем рассмотрении представляет известный интерес.

К стр. 268.

* Буржуазное литературоведение склонно было и здесь сводить дело к «западным влияниям». Показательно в этом отношении суждение А. М. Лободы, который, извращая истинное соотношение явлений, полагает, что музыкальная драма с элементами народности развилась в конце XVIII века у нас «на почве некоторых западно-европейских литературных воздействий и не без влияния русских традиций» (А. М. Л о б о д а, Народность в русской музыкальной драме сто лет назад. «Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца», кн. XIII, Киев, 1899, стр. 193). Даже Н. Трубицын, автор сохраняющей до сих пор свою ценность обилием собранного материала работы на интересующую нас тему, не находит выхода из противоречия между привлеченными им фактами и традиционной концепцией, утверждая, что различные жанры, ориентирующиеся на фольклор, возникают «в пределах иностранных образцов» или же представляют «просто подражание им» (Н и к о л а й Т р у б и ц ы н, О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века (Очерки), СПб., 1912, стр. 182, 231). Эту порочную точку зрения разделяет и Б. В. Томашевский, который пишет по поводу «Ильи Муромца» Карамзина и «Бовы» Радищева: «...в действительности поэмы Карамзина и Радищева имели вовсе не национальные корни... в обоих поэмах перелицовывался на русский лад Вольтер». (Б. Т о м а ш е в с к и й, Пушкин и народность. «Пушкин—родоначальник новой русской литературы», сб. под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина, Академия Наук СССР, 1941, стр. 76). Не изменилось, якобы, положение и в поэмах молодого Пушкина. «Бова», по словам Б. В. Томашевского, «таил в себе элемент подражания иноязычному образцу. Точно так же и «Руслан и Людмила» носит в себе все следы чужой национальной традиции» (Т а м ж е; ср. другую статью Б. В. Т о м а ш е в с к о г о «Поэтическое наследие Пушкина» в том же сборнике, стр. 272). Приходится констатировать, что еще А. Н. Пыпин более справедливо оценил рассматриваемое движение, подчеркнув его глубокие национальные корни и усмотрев «настоящую основу нашего понятия о народности» в мысли «об освобождении народа, о расширении его общественного права, о введении его интересов в область гражданской жизни и просвещения». Но Пыпин не поставил вопроса о социальных противоречиях, обнаружившихся в трактовке вопроса о народности литературы (А. Н. П ы п и н, История русской этнографии, т. I, СПб., 1880, стр. 57; ср. стр. 64, 75).

К стр. 271.

* Понимание недопустимости поправок в публикуемых фольклорных текстах быстро растет, и уже в ближайшие годы появляются сборники, составители которых подчеркивают подлинность собранного материала: «Лекарство от задумчивости и бессоницы

или настоящие русские сказки» (1786), «Дедушкины прогулки или продолжение настоящих русских сказок» (тот же год), сборник Петра Тимофеева «Сказки русские, содержащие в себе десять народных сказок» (1787).

К стр. 273.

* Исследования А. А. Веселовского (А. А. Веселовский, *Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII в.*, СПб., 1909), В. Н. Перетца (В. Н. Перетц, *Заметки и материалы для истории песни в России. I—VIII*, СПб., 1901. Е го же, *Историко-литературные исследования и материалы*, т. I, СПб., 1900; т. III, СПб., 1902); И. Н. Розанова (И. Н. Розанов, *Песни русских поэтов. Вступ. статья в сборнике «Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX века)»*. Ред. статьи и комм. И. Н. Розанова, «Советский писатель», 1936) и др. обнаружили огромный массив литературной песни, в большей или меньшей степени приближающейся к песенной народной лирике.

К стр. 273.

** В работах ряда исследователей (см. В. В. Сиповский, *Очерки по истории русского романа*, т. I, вып. 1 и 2, СПб., 1909); С. В. Савченко, *Русская народная сказка (История собирания и изучения)*, Киев, 1914; Николай Трубицын, *О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века (очерки)*, СПб., 1912; И. Колесницкая, *Русские сказочные сборники последней четверти XVIII века. Ученые Записки Ленинградского Гос. Университета, № 33 (Серия филологических наук, вып. 2, Л., 1939)* показано значение этого жанра как явления литературы и вскрыта степень фольклорности отдельных его разновидностей. В пестром материале «русских сказок», печатавшихся в многочисленных сборниках конца XVIII века, встречаются литературные обработки народных сказочно-былинных сюжетов, приближающиеся к своим фольклорным образцам. С. В. Савченко указал на три сказки в левшинском сборнике, представляющие довольно близкое к первоисточникам изложение народных сказок (указ. соч., стр. 87). Народные источники литературных сказок с большей или меньшей степенью близости к фольклору можно установить и в ряде других случаев.

К стр. 273.

*** «В продолжении повестей, места отделенные сими» знаками, будут содержать точные слова древнего слога, Российских Поэм, или сказок богатырских; ибо я для способности к чтению, принужден был оные по большей части переложить в нынешнее наречие». «Русские сказки», ч. I, стр. 12, примечание.

К стр. 275.

* Вскоре на тот же сюжет печатает балладу «Бедная Дуня» Н. Остолопов («Любитель словесности», 1806, № 1, стр. 55—56), используя ту же метрическую форму и фразеологию («думу крепку думает», «коса русая», «очи ясные», «берег крутой») и т. д. «Русский размер» и фольклорные обороты мы встречаем в историче-

ской балладе «Рогнеда на могиле Ярополковой» Федора Иванова («Русский вестник», 1808, № 9, стр. 383—388). Менее выдержан фольклорный стиль в идиллии Долгорукова «Летний вечер», написанной тем же «русским размером» («Друг просвещения», 1804, № 4).

К стр. 275.

** Наиболее последовательно стилизация под древнерусский памятник проведена П. Львовым в «Повести о Мстиславе I Володимировиче князе русском» (1808). В предисловии, дающем высокую оценку русским песням, «древним нашим стихотворениям» (имеется в виду незадолго до того вышедший сборник Кириши Данилова) и «Слову о полку Игореве», автор обосновывает свою публикацию желанием противопоставить отечественное произведение тем сочинениям, где «щеголяют знанием хороших мест из чужестранных писателей» («Русский вестник», 1808, № 1, стр. 149). Эта традиция держится довольно долго (см., например, повесть Ан. Дуропа «Ратмир и Всемила. Дрезнее предание». «Труды Вольного общества люб. рос. слов.», 1818, ч. I, № 1 и 2), получая новое направление в исторической повести декабристов.

К стр. 277.

* Лексико-фразеологический состав языка поэмы характеризуется такими словами и оборотами: «потащился», «потел», «прытко», «казал», «бить челом», «из силы выбившись», «накладно было», «с великим сердцем он лошадку брату дал».

К стр. 277.

** «Старинная русская повесть Суд Шемякин с баснями в лицах. Москва, 794». Об этом издании, не зная, видимо, издания 1780 года, говорит акад. М. И. Сухомлинов, предполагающий, что инициалы А. О. означают Алексея Оленина. См. его статью «Повесть о суде Шемяки». «Сборник 2-го отд. имп. Академии наук, т. X, СПб., 1873 (и отд.). То же в сб. М. И. Сухомлинова, Исследования по древней русской литературе, СПб., 1908, стр. 638—639.

К стр. 278.

* См. Ф. Я. Прийма. «Слово о полку Игореве» в научной и художественной мысли первой трети XIX века. «Слово о полку Игореве». Сб. статей и исследований под ред. члена-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л., 1950.

К стр. 281.

* Поэмы дворянских сентименталистов нельзя относить к той линии реакционной «народности», которую пыталась насаждать в своих псевдонародных драмах и комических операх Екагерина II, видевшая основу русского характера в «образцовом послушании». Эта реакционная линия не нашла сколько-нибудь последовательного отражения в изучаемом жанре поэмы. Реакционный лагерь не осмелился порвать с эпопеей классического стиля. Его эпический пафос выливался в эти священные традицией формы. Самая мысль ввести в поэму

народных героев, вроде Ильи Муромца или Еруслана Лазаревича, казалась литературным староверам еретической.

Глава II

К стр. 284.

* Позднее, в статье о Богдановиче, Карамзин поставил в заслугу автору «Душеньки» то, что в отличие от Лафонтена он заставляет свою героиню *служить* трудные и опасные *службы* богине «совершенно в тоне русских старинных сказок», добавляя: «И прекрасно». «Вестник Европы», 1803, ч. IX, № 10, стр. 100.

К стр. 285.

* А Ф. Якубович, принимавший участие в издании «Древних российских стихотворений», свидетельствует, что Карамзин, которому была показана рукопись Кирши Данилова «уверил в своем и просвещенных читателей выгодном мнении относительно древних стихотворений» («Записка А. Ф. Якубовича», приложенная к статье М. Н. Сперанского «К истории сборника песен Кирши Данилова». «Русский филологический вестник», 1911, № 1, стр. 209—210). Булгарин сообщает об относящемся к 1819 году разговоре его с Карамзиным, в котором историограф рассказал о своем намерении «собрать и издать лучшие русские песни, если возможно, расположив хронологическим порядком, и присоединить к ним исторические и эстетические замечания» (Булгарин, Сочинения, СПб., 1830, т. III, стр. 196—198). Хронологический порядок и исторические примечания возможны здесь, очевидно, потому, что песни как-то связаны с историческими лицами и событиями. Относя свое намерение только к песням, хотя разговор шел и о сказках, Карамзин теперь, видимо, разграничивает эти жанры.

К стр. 288.

* Во II части (1770) сборника Чулкова помещена песня о русско-турецкой войне:

Не громка труба воскликнула,
Как возговорил Румянцев граф:
Добры молодцы товарищи,
Наши храбрые солдатушки,
Не дадим врагам хвалиться... и т. д.

(М. Д. Чулков. Соч., Акад. наук, СПб., 1913, стр. 414). За исключением отдельных стихов тот же размер выдержав в песне «Ах ты поле, поле чистое» (там же). Трудно сказать, являются ли эти песни фольклорными записями (хотя бы и подправленными), или они кем-нибудь сочинены. Они помещены Чулковым во второй части тома, включающей, по наблюдению И. Н. Розанова, песни, созданные в стиле устной лирики без различия записанных с голоса и сочиненных. Силлабо-тоническая упорядоченность размера вызывает сомнения в фольклорной подлинности этих песен, хотя народный стиль в них выдержан довольно хорошо. Авторы двух других песен той же метрической формы, напечатанных в III части (1773), известны. Это песня «Ты несчастный добрый

молодец» М. Попова, появившаяся за год до того в его сборнике «Досуги», и песня Сумарокова «О ты крепкой, крепкой Бендерград». Вслед за этими авторами «русский размер» в песне применил Николев. Несколько песен, написанных тем же складом (в том числе «Ах ты поле, поле чистое» и «О ты крепкий, крепкий Бендерград») поместил под рубрикой «песен военных, солдатских, сочиненных (при Екатерине)» П. В. Киреевский в 9-м выпуске своего собрания.

К стр. 289.

* Ближайшим образцом для Карамзина мог послужить напечатанный в 1793 году Н. А. Львовым перевод «Песни норвежского витязя Гаральда Храброго». Правда этот перевод сделан шестистопным хореем, однако хорейческий ритм, а главное — дактилические безрифменные клаузулы сближают этот размер с «русским размером» Карамзина.

К последующей судьбе «русского размера» нам еще предстоит возвратиться, а здесь упомянем небезинтересный опыт применения этого размера в связи с русским песенным стилем, возникший, видимо, вне воздействия Карамзина, как продолжение песенной традиции Сумарокова и Попова. В год публикации «Ильи Муромца» в «Приятном и полезном препровождении времени» была напечатана «Еще солдатская песня» Гр. Хаванского, написанная тем же размером:

Ах! в Российской славной области,
Во престольном древнем городе,
Чрез наместника Московского
Всем указы насылалися
О наборе бедных рекрутов...

Появление этой песни в органе русских сентименталистов («Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. VIII, стр. 56—57) дает лишний штрих для характеристики их интереса к литературному использованию фольклора.

К стр. 300.

* В рукописном сборнике произведений Львова, хранящемся в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, вслед за первой песней идет содержание второй песни и несколько стихов (З. Артамонова, указ. статья в «Литературном наследстве», стр. 276).

Глава III

К стр. 307.

* По грубо ошибочному мнению В. П. Семенникова, «Бова» Радищева «более напоминает подражание французским писателям, чем народную русскую сказку». В. П. Семенников, Радищев. Очерки и исследования, М.—Л., 1923, стр. 245. Неправильное мне-

ние о зависимости сказочной поэмы Радищева от Вольтера имеет довольно широкое распространение.

К стр. 307.

** Н. Г. Павлова, Сказка «Бова» у Радищева и Пушкина как вид политической сатиры. «Звенья», I, Academia, М.—Л., 1932; Л. Лотман, «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы — сказки. — «Ученые записки» Ленинградского государственного университета, № 33, вып. 2, Л., 1939; В. Д. Кузьмина, Сказка о Бове в обработке А. Н. Радищева. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века». Сборник статей под ред. Н. К. Гудзия, АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, М.—Л., 1940; М. П. Алексеев, К истолкованию поэмы А. Н. Радищева «Бова»; «Радищев. Статьи и материалы», Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова, 1950; Проф. С. Ф. Елеонский, Творчество А. Н. Радищева и народная литература XVIII века. «Ученые записки» Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина, т. XX, вып. 2, Кафедра русской литературы, М., 1953.

К стр. 307.

*** В прозаическом «Плане» поэмы Радищев ссылается на «нянь и мамок», по сказанию которых живая вода течет «за тридевять земель в тридесятом царстве».

К стр. 308.

* Еще Кантемир, а затем Сумароков в стихотворениях, посвященных литературно-творческим вопросам, пренебрежительно упоминали рукописную повесть о Бове, как произведение, не достойное настоящей литературы (Кантемир — в письме «К стихам своим»; Сумароков — в эпистоле «О русском языке»). Подбор высказываний писателей XVIII в. о «Бове» дан в статье В. Д. Кузьминой «Сказка о Бове в обработке А. Н. Радищева». Не допускался Бова и в герои поэмы. Излагая теорию эпопеи, Тредиаковский отверг Бову-королевича в качестве персонажа героической поэмы. Еще решительнее отказался от этого героя непосредственный по времени предшественник Радищева в области сказочно-богатырской поэмы Львов, отославший читателя за справками о Бове ко «всякой передней».

К стр. 308.

** Основание к этому давал и непосредственный образец нашего автора — сказка о Бове. В специальном исследовании рукописной традиции этого произведения показаны сатирические элементы, обогатившие на русской почве волшебно-авантюрную повесть (см. В. Д. Кузьмина, Повесть о Бове-Королевиче в русской рукописной традиции XVII—XIX вв. «Старинная русская повесть». Статьи и исследования под ред. Н. К. Гудзия, АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, М.—Л., 1941). Но еще важнее общая связь радищевского «Бовы» с крепкой и острой народной шуткой, народной потехой («я потешуся с Бовсю»).

К стр. 320.

* Ритмический контекст заставляет рассматривать эти стихи не как амфибрахий, а как ямб с гиперкаталектической клаузулой: вслед за ямбическим стихом «Несметной тьмой ладей» следует стих того же размера: «Прошли они».

Глава IV

К стр. 327.

* Напечатанные в 1801 году, поэмы Николая Радищева «Альоша Попович» и «Чурила Пленкович» создавались, очевидно, годом — двумя раньше, т. е. непосредственно вслед за «Бовой» и несколько предваряя остальные поэмы Радищева-отца. Такое место поэм Н. Радищева подтверждается следами несомненного влияния на них «Бовы» и почти полным отсутствием отражения исторических эпоей А. Радищева. Мнение Вл. Орлова о влиянии на поэмы Радищева-сына «Песен пегых на состязаниях...» представляется мне необоснованным. См. «Поэты-радищевцы». Ред и комментарии Вл. Орлова, «Библиотека поэта», 1935, стр. 498.

К стр. 327.

** Такова, например, трактовка эпизода, когда героиня (Людмила) тщетно пытается покончить с собой. Близость здесь к соответствующему эпизоду в «Бове» несомненна. Ранее этот мотив можно встретить в «Душеньке», а позднее он найдет отражение в «Руслане и Людмиле».

К стр. 329.

* Черпая материал из русского волшебного-рыцарского романа, Н. Радищев в некоторых особенностях своего произведения соотносится с типом итальянской рыцарской поэмы. Скептическое отношение к изображаемому чудесам, шутливо-иронический тон стихотворного повествования, осложненные композиции вставными рассказами, шутливый мотивировка перехода от одного героя к другому, прозрачные недомолвки в эротических сценах — все это, конечно, черты «ариостизма», получившие широкое распространение во всех европейских литературах.

К стр. 329.

** Своего героя Н. Радищев называет богатырем. Его антагонист Челубей оказывается сыном не только итальянизированного беса Астарота, но и русской Бабы-Яги. Обнаруживая в своих владениях Алешу, Челубей по-сказочному возмущается «русским духом», Алеша, как и полагается богатырю, —

...выше леса возносился
И ниже облака летел.

В соответствии с манерой «русской эпопеи» в поэме Н. Радищева оказались «золотые стремяна» из «Слова о полку Игореве». «Славянская» мифология представлена в поэме Перуном, Лелем и Зимцерлой.

К стр. 333.

* Кладя в основу ритмического анализа народного стиха не стопу, а «прозодический период», т. е. группу слов, объединенных одним главным ударением, Востоков различает два типа русского стиха: песенный, в котором наряду с равночисленностью ударений наблюдается стремление к равносложности, и «сказочный или повествовательный» (т. е. эпический, былинный), лишенный этого стремления. В последнем, как правило, соблюдаются три ударения и дактилические окончания. Востоков, однако, чувствовал неполноту и известную односторонность своей теории, остановившись в недоумении перед вторым принципом, которому подчиняется русский народный стих — музыкальным. «Природа, единственная учительница русских стихосложению, умела, — по впечатлению Востокова, — согласить независимое существование в русском стихе двух разных мер, т. е. пенья и чтения» («Опыт о русском стихосложении», 1817, стр. 156—157). Не пытаясь «изъяснить сего противуречия», Востоков считает предметом своего изучения не мелодию, а текст песен. Эта направленность изучения Востокова должна была оказать прямое воздействие на искания в области фольклоризации русского стихотворства.

К стр. 335.

* Впрочем, еще задолго до того, в 1804 году, Востоков принял народный стих в песенно-романсном стихотворении «Полинька», чередуя двухударную строку с трехударной:

Пусть другие хвалят Киев град,
Или матушку Москву белокаменну,
Или Тулу, или Астрахань,
Или низовки края хлебородные

.....

Всех приятнее Нева река:
На берегах ее живет моя Полинька...

Если в этом раннем стихотворении Востоков примыкает к традиции «русской песни», то упоминавшиеся выше переводы скандинавского и сербского эпоса, сделанные русским народным стихом былинного типа, развивают его опыты применения этого стиха уже к серьезной тематике. В переводе сербских песен Востоков, следуя подлиннику, заменяет (во всех песнях, кроме последней) дактилическое окончание хорейческим:

На всем тебе хвала, милый боже!
Каков бывал удалых вождь, Марко
И каков сн теперь во темнице...

О плодотворности этого опыта для русской поэзии свидетельствуют пушкинские «Песни западных славян», ритмика которых восходит к указанным переводам Востокова.

К стр. 337.

* Так, автор поясняет, что «тризнице — отправление тризны», применяя это слово, вслед за «Словарем Российской Академии»,

не только к поминовению умерших, но и ко «всяким в древности поприщным играм»; объясняет слова *сулея*, *поляница удалая*, *гридни*, *турей рог* и др.; особенно подробно комментирует имена славяно-русских богов. В этом сказываются историко-этнографические и филологические интересы начинающего ученого. Давая толкование термина *баян*, Востоков соглашается с Нарезным в нарицательном понимании этого имени, обозначававшем тех «поэтов, какие должны были находиться при дворе государей древних», чему не противоречит и «Слово о полку Игореве», где знаменитый песнопевец древности «по превосходству назван общим именем Баяна, то есть баснословия, витин, рассказчика». Востоков производит это слово от глагола *баю* (говорю), вместе со словами: *баснь*, *обаяние* и проч. Нарезный употребляет термин *баян* в стихотворении «Песнь Владимиру Киевских Баянов (На прибытие его в столицу по совершении Херсонского похода, во время которого он крестился)». — «Приятное и полезное препровождение времени», ч. XX, М., 1798, стр. 378—384. Эта историческая баллада, написанная белыми стихами, разъясняет недоумение В. П. Семенникова по поводу сопоставления имен Радищева и Нарезного в связи с вопросом о русском белом стихе, что было сделано Кюхельбекером в статье, напечатанной в «Le Conservateur impartial» № 77 (автором статьи Семенников считает Уварова). — В. П. Семенников, Радищев. Очерки и исследования, М.—П., 1923, стр. 300.

К стр. 340.

* Для точности подсчета необходимо иметь в виду, что вторая глава поэмы написана не карамзинским размером, а размером «Бовы» Радищева. Непонимание этого приводит к ошибкам в подсчете. См. «История русской литературы», Акад. наук СССР, т. IV, 1947, стр. 341.

К стр. 355.

* Несколько раньше Кугушев применил тот же размер в стихотворении «Приветствие весне», в котором наряду с типичной для сентиментализма лексикой и фразеологией встречаются и выражения в народном стиле («красно солнышко», «мать—сыра земля», «играючи») — «Дамский журнал», 1806, № 3.

Глава V

К стр. 363.

* «Введение в науку стихотворства», стр. 88. Книга Язвницкого вызвала положительную в общем рецензию в «Санктпетербургском вестнике» (1812, ч. VI, № 5, стр. 229—239, № 6, 293—306), хотя рецензент и признает похвалы автора отечественной истории и русской старине неумеренными. В вышедшем за год до того теоретическом рассуждении Язвницкий проводил мысль об историческом развитии искусства, литературы и языка («Рассуждение о словесности вообще, изданное Николаем Язвницким» СПб., 1810). Ему же принадлежит книга: «Механизм, или стопосло-

жение российского стихотворства, изданный для воспитанников Санктпетбургской губернской гимназии», СПб., 1810.

К стр. 370.

* Интерес Державина к песне объясняет и его попытку дать теорию оперы как своеобразного литературно-театрального жанра, который в русских условиях обнаружил большое тяготение к народно-песенным источникам. «У нас, — пишет Державин, — из славянского баснословия, сказок и песен древних и народных, писанных и собранных господами Поповым, Чулковым, Ключаревым и прочими в так названных книгах: Досугах, Славянских сказках и песенниках, много заимствовать можно чудесных происшествий». Державин. Сочинения, т. VII, СПб., 1878, стр. 610 (первоначально в «Чтениях в Беседе любителей русского слова», 1815, кн. 14).

Глава VI

К стр. 374.

* В свое время они были напечатаны отдельными листовками (см., например, листовку «Солдатская песня», датированную: «Красная Пахра, 11 сентября 1812 года») или в периодических изданиях (материалы см. у Трубицына, стр. 255—256) и частично помещены в известном «Собрании стихотворений, посвященных незабвенному 1812 году». Позднее они были изданы Киреевским (Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 10, М., 1874, стр. 131—196).

К стр. 374.

** Укажу, например, «Русскую балладу», напечатанную без титульного листа и датированную «Владимир, 17 октября, 1812». Баллада написана от лица девушки, побуждающей молодца скорее вступить в ополчение тульских воинов и пустить «калену стрелу» прямо в сердце Бонапарту. Народный стиль и размер державны довольно строго:

Что не ласточка, не косаточка
Вкруг тепла гнезда увивалася,
Увивалася красна девица
Вкруг мила дружка, вкруг сердечнова...

К стр. 376.

* Вскоре по опубликовании своего «Рассуждения» он выступил со сборником стихотворений «Досуги» (СПб., 1811). Эпиграф из Жуковского и посвящение И. И. Дмитриеву указывают на поэтическую школу, к которой причислял себя автор. Для литературных интересов Грамматина характерны два жанра в «Досугах». Начинающий поэт пишет баллады. Он не ищет оригинальных сюжетов, но в обработке их пытается ответить на литературные запросы времени, о чем свидетельствуют подзаголовки его произведений: «Услад и Всемила» — «русская баллада»; «Новый Леандр и Новая Геро» — «историческая баллада». Другой жанр Грамматина — русская песня, где автор довольно успешно справляется с задачей создания национального колорита.

К стр. 376.

** Цикл «Древние гальские песнотворения» содержит основные поэмы Оссиана, переведенные «русским размером». Затем следует цикл «Древние сврейские песнотворения», представляющий стихотворные переводы ряда песенных отрывков из Библии. Далее среди этих циклов находим перевод «Краледворской рукописи» различными формами русского народного стиха.

К стр. 376.

*** Переводу «Слова о полку Игореве» Грамматин предпослал эпиграф из Оссиана, использованный ранее Пушкиным в «Руслане и Людмиле»: *A tale of the times of old, the deeds of other years* (перевод Грамматина: «Речь первых времен, былыны дней других лет»), а до того — Карамзиным в переводе Оссиана.

К стр. 377.

* В частном письме иронически отозвался о языке Грамматина Вяземский, назвав его наречие костромским (Кострома была указана как место написания поэмы в журнальной публикации «Освобожденной Европы»). См. «Остафьевский Архив князей Вяземских», I, стр. 250.

К стр. 385.

* Приведем пример, показывающий, как Цертелев контаминирует свой текст с подлинным. Автор стилизует:

И взошел витязь во беседашку,
Лику Спасову он молится,
Здравьем, счастьем всех приветствует.
Тогда ласковый Владимир Князь
Приказал подать добру молодцу —

и далее переходит на цитату:

«Золоту чару вина зелена,
И турей рог меду сладкого».

К стр. 385.

** По сюжету Цертелев сочетает воинскую былинную с былинно-новеллой. Василий Новгородский отправляется в Киев послужить князю Владимиру. По дороге он освобождает русскую девушку, похищенную тремя печенегами. Это вызывает нападение на героя целой печенежской рати, которую он, как былинный богатырь, легко побеждает. В награду за освобождение дочери родители обручают ее с Василием. Обещая вернуться через три дня, герой уезжает в Киев, где при дворе кн. Владимира принимает участие в богатырских играх. Здесь им пленилась боярская жена Параскевья, которая колдовством приворожила его. Неожиданно вернувшийся муж расправляется с изменницей и ее любезным. Узнав о гибели витязя, его невеста умирает.

К стр. 386.

* Сам Цертелев отметил, что, желая сохранить гармонию народной поэзии, он приноравливался здесь главным образом к песням. Это побуждало его использовать преимущественно двухударный стих. Пример Львова и его последователей склонял к подравниванию стиха под десять слогов. Таких стихов не мало и у Цертелева. Но он нет-нет да и отбросит один слог (ср., например, стих: «Со своим слугою верным» и др.), в чем сказывался отход от принципа силлабизма. Непосредственным образцом здесь для автора были те отрывки из лирических народных песен, которые он вставлял в свой текст и которые дают такой же ритм. Но перед Цертелевым был и другой образец: трехударный былинный стих, им же самым использованный (например: «Во славном городе во Киеве»). И здесь пример предшественников толкал Цертелева к силлабизации стиха с подведением его под хорейскую схему. Так он нередко и поступает, давая то шестистопный хорей с дактилическим окончанием, то обычный «русский размер», т. е. четырехстопный хорей с теми же дактилическими клаузулами. Но как раз в последнем случае становится очевидной тенденция отхода от силлабизма у Цертелева: он то и дело нарушает счет слогов, переходя тем самым к чисто тоническому принципу, например (тонические стихи выделяем):

*Во тех термах златоверхих
Подымается пирушечка:
Становят столы дубовые,
Расстилают браны скатерти,
Становят на них: явствы сахарны,
Зелено вино и сыченый мед.*

Отсюда недалеко было и до выдержанного тонического стиха, каким у Цертелева действительно написаны отдельные части поэмы.

Глава VII

К стр. 386.

** Вяземский писал об «Арзамасе»: «Это было новое скрепление литературных и дружеских связей, уже существовавших прежде между приятелями» («Арзамас и арзамасские протоколы», Л., 1933, стр. 30). О том же Вяземский писал и в другом письме (там же, стр. 36). Это дает нам право говорить об «арзамасцах» и «арзамасских» взглядах до 1815 года.

К стр. 390.

* См. «Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften... von... Eschenburg». Berlin und Stetin, 1733. Определение Эшенбурга без существенных изменений воспроизвел, как мы уже отмечали, в своем «Кратком начертании теории изящной словесности» Мерзляков (см. §§ 44—46, соответствующие §§ 42—44 Эшенбурга). Несколько иначе определяет понятие Ritter-oder Romantische Еропёе Зульцер, который отличает этот жанр от героических поэм, написанных по образцу

древних, и относит к нему национальную поэзию средних веков: народные песни о героических событиях, цикл Короля Артура и его рыцарей, поэмы о Карле Великом и др. Эпопеи Ариосто, Спенсера, Вилянда, которые для Эшенбурга являются основными образцами романтического эпоса, Зульцер считает подражанием названным им образцам. См. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste... 2-er Th., 2-e Aufl., Leipzig, 1792, стр. 511—525.

К стр. 391.

* «Арзамасскую» поэтику «русской поэмы» в печати изложил, как известно, С. С. Уваров (см. его «Письмо к Николаю Ивановичу Гнедичу о греческом экзаметре», напечатанное в «Чтениях в Беседе любителей русского слова», чтение 13-е, СПб., 1813, и «Ответ В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре» — там же, чтение 17-е, СПб., 1815). Признавая основным источником национального своеобразия литературы язык и «природные» ему формы, Уваров примыкает к тем литературным деятелям, которые защищали необходимость возвращения к национальным основам стихосложения. Сообщая о своих беседах с Жуковским, Уваров пишет: «Я часто предлагал ему написать русскую поэму русским размером, предоставляя судить ему, какой метр между русскими способен к продолжительному сочинению». Уваров советует избрать для поэмы «эпоху древней нашей истории, которую можно назвать эпохой нашего рыцарства, в особенности эпоху, предшествовавшую введению христианской религии». Именно здесь эпический поэт получит все необходимое для русской поэмы нового типа. С одной стороны, наши походы на Царьград дают обширный материал для эпического действия. С другой стороны, древнее наше баснословие, т. е. славяно-русская мифология, предоставляет поэту большое разнообразие для поэтической обработки избранной темы. Важнейший для эпической поэмы вопрос о соотношении исторической истины и поэтического вымысла Уваров решает так: «В этой эпохе история сопутствуема баснословием; поэт может произвольно черпать из той и другой; он избирает между историческими памятниками и народными преданиями, и из всех сих богатых материалов составляет целое». Далее следует требование национального своеобразия русской поэмы, чему нужно учиться у древних и новых эпиков, писавших каждый для своего народа («Чтение 17-е», стр. 65). Как видим, суждения Уварова не дают чего-либо нового по сравнению с более ранними высказываниями Жуковского в письме к А. И. Тургеневу.

К стр. 393.

* Жуковский приветствовал работу собирателя украинских народных песен («Вы принялись разрабатывать богатую мину народных преданий...») и наметил перед ним двоякий путь: с одной стороны, «поэтическое обрабатывание народного»; с другой — «собрание этого народного в том виде, в каком оно существует в народе, т. е. сказок, преданий, суеверий, пословиц, песен; и издание оно в оригинале с буквальным русским переводом, или, по крайней мере, с полным словарем». Последний труд Жуковский признает «великою услугою отечественной словесности» (Письмо Жуковского Н. А. Маркевичу от 24 февраля 1834 г. «Москвитянин», 1853. № 12, июнь, кн. 2, отд. IV, стр. 11—12).

К стр. 398.

* Так, уже в «Вадиме Новгородском» (1803) фигурируют «славянорусские» божества Позвизд (с примечанием: «Борей славянский»), Перун, Дагода («Зефир»), Световид (с последними двумя сравнивается герой). Повесть «Три пояса» (1808), названная Жуковским «русской сказкой», переносит читателя в Киев эпохи кн. Владимира, окруженного боярами и «богатырями». Сын Владимира Святослав изображается храбрым, «как богатырь Добрыня». Герой «Марьиной рощи» (1809) Услад умеет рассказывать «страшные сказки», а его соперник Рогдай, «славный могучий богатырь», отправился «в знаменитый Киев, к великому князю Владимиру, дабы служить ему вместе с богатырями Ильею, Чурилою и Добрынею».

К стр. 398.

** Отмечаемой эволюции не хочет видеть А. Н. Веселовский, который поэтому не проводит принципиального различия между «романтической эпопеей» и «старинной повестью в двух балладах». По мнению Веселовского, «Двенадцать спящих дев» дают нам приблизительное понятие о том, что вышло бы из поэмы «Владимир» (А. Н. Веселовский, В. А. Жуковский, СПб., 1904, стр. 523). Между тем, как показывает анализ замысла «Владимира», Жуковский здесь ставил иные по сравнению с «Двенадцатью спящими девами» задачи.

К стр. 400.

* Не принимал Батюшков и того видоизменения жанра, которое пытался ввести Шихматов. Он высмеивает жанр «лирической поэмы» монументальных размеров («в 300 листов»), «о которой никто еще с сотворения мира понятия не имел». Но дело, конечно, не в том, что такого жанра еще не было, а в том, что его и не может быть: эстетически ложна, противоречива лирика в монументальных формах. «Нет, эта лирика меня бесит!» — возмущается Батюшков, усматривая здесь проявление ложной чувствительности (Б а т ю ш к о в. Соч., т. III, стр. 86).

К стр. 405.

* У нас нет достаточных данных для того, чтобы судить о стиле и метрической форме предполагавшейся поэмы. Однако ознакомление с более ранней повестью Батюшкова «Предслава и Добрыня» (написана в 1810 г.), могущей служить своеобразным комментарием к неосуществленному замыслу поэмы, позволяет сделать некоторые предположения и в отношении стилистических тенденций ненаписанной «Русалки». Прозаический опыт Батюшкова примыкает к традиции сентиментально-предромантической повести из русской, преимущественно киевско-новгородской, истории и довольно последовательно выдерживает сложившийся канон. Повесть была опубликована спустя двадцать с лишним лет после ее написания, в начале тридцатых годов, незадолго до «Тараса Бульбы» и «Капитанской дочки» («Северные цветы» на 1832 г.). Естественно, что в примечании, с которым появилась повесть и которою

по мнению Н. О. Лернера, принадлежит Пушкину (Н. О. Лернер. Заметки о повести Батюшкова. «Пушкин и его современники», вып. XVI, стр. 37—41), был отмечен недостаток народности и историчности у Батюшкова. Конечно, от повести Батюшкова не приходится ожидать сколько-нибудь верного воспроизведения эпохи и «местности». Однако значительные для 1810 года попытки в этом направлении Батюшков делает. Знаменательны также исторические примечания, которыми он сопровождает повесть. Батюшков формулирует и общий принцип поэтики исторического произведения: «Скажем мимоходом, что мы не позволяли себе больших отступлений от истории; но просим читателя не забыть, что повесть не летопись. Здесь вымысел дозволен».

Не лишена повесть Батюшкова и фольклорных элементов — в отдельных мотивах и стилистических оборотах. Так, введя в действие «славную воительницу, притекшую с берегов баснословного Термодона», Батюшков делает примечание: «Конечно — Царь-девица». В повести рассказывается о «богатырских играх». Князь Владимир говорит «богатырским голосом». Вооружение Добрыни сочетает рыцарские и богатырские доспехи: «Белые перья развевались в его шлеме. Меч-кладенец висел на ширском поясе у левой бедра». Как у былинного богатыря, правая нога Добрыни «скользит по помосту». Не избегает Батюшков и фольклорных эпитетов: «рука богатырская», «столы дубовые», «стрела каленая», «конь борзый». Использует он уже вошедшее в литературу выражение из «Слова о полку Игореве»: «Добрыня смело вложил ногу в золотое стремя».

Произведенные наблюдения позволяют предполагать, что и в «Русалке», в замысел которой входили картины древнерусской жизни, Батюшков не отказался бы от некоторой окраски стиля под «старину и народность».

Глава VIII

К стр. 410.

* Обильная специальная литература о «Руслане и Людмиле» посвящена преимущественно разысканиям «источников» поэмы (работы В. П. Владимирова, А. И. Кирпичникова, Н. И. Черняева, В. В. Сиповского, М. Н. Розанова и др.). С наибольшей полнотой и основательностью вопрос о жанровой природе изучаемой поэмы поставлен в книге: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826). Акад. наук СССР, М.-Л., 1950 (ранее глава о «Руслане и Людмиле» была напечатана в «Ученых записках» МГУ, вып. 127. Труды кафедры русской литературы. кн. 3, М., 1948).

К стр. 412.

* Нельзя отказать в меткости изящному стихотворному отклику некоего N . . . N . . . на «Руслана и Людмилу», появившемуся в одном из журналов под свежим впечатлением от новой поэмы:

Недавно на Олимп Меркурий быстроногий
С земли принес красавицы портрет
«Признаемся: такой и на Олимпе нет!» —
Взглянув, в один сказали голос боги.
С досадой на лице и с завистью в глазах
Венера на черты ее смотрела;

Увидевши портрет в Амуровых руках
И Душенька... невольно покраснела:
А музы скромные, любуясь красой,
С улыбкою глядели друг на друга,
И тихим шопотом твердили меж собой:
«Откроем — вот Русланова супруга!».

(N . . . N . . . , Новость на Олимпе. «Благонамеренный». 1820, ч. XI, № 17, стр. 330).

К стр. 414.

* Н. В. Сушков вспоминает: «Как-то (по выходе своем из Лицея) Пушкин заметил у меня на полке толстую книгу — развернул — «Бахариана» Хераскова. — Возьми себе этот сбор сказок: пригодится для Руслана и Людмилы. — Кажется, мой подарок отчасти ему и пригодился». — «Раут», кн. III, издание Н. В. Сушкова, М., 1854, стр. 331.

К стр. 416.

* В. В. Сиповский находил, что «Руслан и Людмила» создавалась «совершенно вне сферы интересов к русской устной народной поэзии, а исключительно под влиянием книг», имея в виду при этом даже не сказочно-богатырскую поэму, а волшебно-рыцарский роман XVIII в. В. В. Сиповский, «Руслан и Людмила» (к литературной истории поэмы). «Пушкин и его современники» вып. IV, СПб., 1906, стр. 73. Отзвуки этой концепции, правда, смягченные, слышатся иногда и в работах литературоведов нашего времени. Так, Б. В. Томашевский, затрагивая традиционный вопрос об «источниках» первой поэмы Пушкина, пишет: «Сравнительно мало отразились на поэме источники народные или псевдонародные (сказки XVIII в.)». (Б. В. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». Акад. наук СССР, 1941, стр. 272. Ср. В. Шкловский, Чулков и Левшин, Л., 1938, стр. 169—171). С выводом Сиповского соглашается А. Л. Слонимский (см. его статью «Первая поэма Пушкина». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», АН СССР, 3, М.—Л., 1937, стр. 196—197).

К стр. 436.

* Показательна известная полемика вокруг «мужицких рифм» Пушкина. Когда Воейков назвал «мужицкими» рифмы «кругом — копиём», А. Измайлов, высмеивая новый термин, который не употреблялся еще «ни в одной пиитике», бьет Воейкова его же оружием «буквы о и ё рифмует и сам критик в поэме «Искусство и науки» («ревет — оплот»; «звездочётства — мореходство»). («Благонамеренный», 1820, ч. XI, № 18, стр. 405—406). Но Измайлов не понял, что Воейкова шокировала не фонетическая, а «социальная» сторона рифмы: он протестует против «мужицкого» произношения слова «копиём» вместо «благородного» «копием». Смысл воейковского протеста раскрыл поддержавший его М. К—в. Исходя из положения, что «стихотворный язык богов должен быть выше обыкновенного простонародного», критик пишет: «Поэзия требует, чтобы

мы писали: ко п и е м. Стихотворцы, по вольности, сократили сие слово и стали писать: ко п ь е м, потом и ко п ь ё м; последнее есть уже слово низкое, просто народное: как же назвать прикажете г р у б о е слово: копиём?» («Сын отечества», 1820, № 43, стр. 117).

К стр. 442.

* Этим страдают и некоторые работы нашего времени. См., например, статью акад. М. Н. Розанова «Пушкин и Ариосто», «Известия Академии наук СССР. Отделение общественных наук, 1937, № 2—3. Ср. Б. В. Томашевский, Пушкин и Лафонтен. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 3, стр. 227—238.

К стр. 442.

** Овett, детально анализируя композицию «Неистового Роланда», находит там не менее четырех второстепенных сюжетных линий наряду с тремя основными и много изолированных эпизодов. См. *Ha u v e t t e*, *H. L' Arioste et la poésie chevaleresque á Ferrare au début du XVI siècle*, 2 éd. Paris, 1927, стр. 171 и сл.

Глава IX

К стр. 447.

* Отсылая к специальным работам о Рылееве, ограничимся одним свидетельством. В. А. Оленина, дочь А. Н. Оленина, вспоминает о Рылееве в письме к П. И. Бартеневу: «...поэзией его восторгались: и я туда же, грешный человек. Его одне «думы» чего стоят... Никак не могу видеть его ниже Мицкевича» («Декабристы». Государственный литературный музей. Летописи, кн. 3, М., 1838, стр. 487).

К стр. 448.

* Одни из этих произведений по типу готовят жанр рылеевских «дум». Таковы, например, «Рогнеда на могиле Ярополковой» довольно известного прогрессивного драматурга начала XIX века Ф. Иванова («Русский вестник», 1818, № 9; тому же автору, повидимому, принадлежит историческая элегия в вольных ямбах под «карамзинским» заглавием «Меланхолия», но резко отличная по содержанию от элегии Делиля-Карамзина: Нина ночью бродит на Бородинском поле, где ее друг пал геройской смертью. «Амфион», 1815, янв.) или «Святослав» С. Саларева (Труды Общ.люб росс. слов., ч. I, М., 1812), представляющие собой лирически окрашенные размышления, связанные с воспоминаниями об исторических лицах и рисующие их на фоне соответствующего пейзажа. В других можно встретить патриотические призывы к борьбе с врагами отчизны, подобные тем, какими была полна тогдашняя литература и какие потом стали лейтмотивом рылеевских «дум». Так, Ефим Кантемиров в «старинной стихотворческой песне» о легендарном славянском царе Буриное заставляет героя обращаться к соотечественникам с призывом дать отпор национальному врагу:

Доколе будет нарушать
Покой наш враг непримиримый?

Под водительством Буривая славяне побеждают варягов, что сохраняет имя героя в памяти потомства («Русский вестник», 1810, ч. X, № 4). Иногда наблюдается стремление внести в историческую балладу народнопоэтические элементы. Характерно, что и Плетнев в своей «русской балладе» (подзаголовок) «Венок», написанной на обычную тему романтических баллад (девушка не может дожидаться милого, уехавшего на чужбину, и умирает), вкладывает в уста героини песни в духе народных и пишет белым хореем («Труды Вольного общ. люб. росс. слов.», 1821, ч. XII).

К стр. 448.

** П. Шкляревский, Святополк. Дума. «Благонамеренный», 1823, ч. XXIII, № 17. А. Шидловский и Карл Двенадцатый. Дума. «Календарь муз на 1827-й год», СПб., 1827 и др. Довольно полный, но не исчерпывающий, обзор материала дает В. И. М а с л о в в книге «Литературная деятельность Рылеева», стр. 245—246. Его же, Дополнения и поправки. «Университетские известия», Киев, 1916, № 2, стр. 35—37. В балладе «Михаил Тверской» Б в (И. Ф. Масанов расшифровывает как аббревиатуру фамилии Бестужева-Марлинского; см. «Словарь псевдонимов...» т. I, М., 1941, стр. 109) рассказывает, как бог мести «Россиянам восстать помог и снял с лица земли тиранов». Баллада В. Розальон-Сошальского «Баян на Куликовом поле» («Украинский журнал», 1825, № 16; см. М. А. Ц я в л о в с к и й, Эпигоны декабристов. «Голос минувшего», 1917, № 7—8) полна выражений, характерных для поэзии декабристов: «Проснулся грозный глас свободы»; «Восстал народ, и грянул гром войны» и т. п. В балладе А. Шидловского «Князь Вячко» («Благонамеренный», 1826, ч. XXXIII) герои, считая, что «рабство постыдно русским сердцам», решились «пасть за отчизну» (тому же автору принадлежит баллада «Дмитрий Тверской» — «Благонамеренный», 1826, ч. XXXIII). Особенно настойчиво мотив свободы звучит в «песни Баяна» (подзаголовок) «Нашествие Мамая» В. Н. Григорьева, поэта, близкого декабристским кругам, автора ряда стихотворений на «восточные» темы, трактуемые в духе гражданского романтизма. Баллада была напечатана в «Полярной звезде» на 1825 год. Утверждая, что чувство свободы сильнее, чем «алчность корысти», Григорьев восклицает:

Воскресло, воскресло ты, чувство свободы,
В сердцах, изнуренных татарским ярмом.

Накануне восстания 14-го декабря это звучало весьма агитационно (о Григорьеве см. статью Н. К. П и к с а н о в а в журнале «Современник», 1925, кн. 1). Из числа «дум», появившихся после 1825 года, особенно интересна напечатанная посмертно баллада на сибирскую тему рано умершего Павла Шкляревского (1806—1830) «Кучум» («Стихотворения Павла Шкляревского», СПб., 1831). Носителем вольнолюбия у Шкляревского является вождь покоренных сибиряков, по имени которого названа «дума». «Пылая к родине любовью», он сопротивляется завоевателям. Смерть Ермака он воспринимает как «зарю свободы», но надежды не оправдываются, и герой, смело обращаясь к «рушителю вольности священной», отказывается изъявить покорность. В обстановке разгрома освободи-

тельного движения такие выражения гражданской поэзии звучали вызовом. Среди поэтов, отразивших настроения гражданского романтизма, в жанре исторической баллады писал Н. М. Языков, «Святые битвы за свободу» — так можно словами самого поэта («Посвящение А. М. Языкову») определить его основную эпическую тему. На протяжении середины двадцатых годов, вслед за «думами» Рылеева, появляются довольно многочисленные историко-героические баллады Языкова. Рисуя здесь образ Бояна, поэт связывает свои баллады с древнерусской эпической традицией. Охотно разрабатывает Языков народные легенды. Основная тема конкретизируется и на знакомом уже русской литературе историческом материале (борьба с татарами в «Евпатии» и др.) и на новой, языковской, тематике — из истории Ливонии (неоконченная поэма «Ала» и др.). Возможностями стилизации в области языка и стиха, даже в песнопениях, вложенных в уста Бояна, Языков не соблазнился. В этом отношении он продолжал линию рылеевских «дум».

Далеко не все исторические баллады, связанные общим характером жанровой формы с «думами» Рылеева, могут быть отнесены к рылеевской традиции в идейно-политическом отношении. Наоборот, в условиях реакции тридцатых годов жанр в большинстве случаев утрачивает передовое идейное содержание, как это произошло и с романтической поэмой. Сверх названных выше поэтов можно дать такой, достаточно пестрый по составу, список авторов, писавших исторические баллады, начиная с 1825 года: А. Яковлев, граф Хвостов, П. Ободовский, Андрей Муравьев, П. Гулак-Артемевский, Ф. Глинка, В. Романович, Ф. Фоминский, Е. Гребенка, И. Маркевич, А. Найденов, А. Подолинский, Н. Костомаров.

К стр. 452.

* Интерес А. Одоевского к народнопесенному стилю подтверждается стихотворением «Далекий путь». В ряде других стихотворений отразились ритмические искания Одоевского, в которых он шел к формам народного стиха.

К фольклору не раз обращался в своих произведениях Ф. Н. Глинка. Еще до появления «Руслана и Людмилы» он затеял составление и издание сказок для демократического читателя. Нам известны две такие его сказки: одна в прозе («Лука да Марья»), другая в стихах («Бедность и труд»), вышедшие в 1818 году. В обращении «К сельским чтецам, деревенским грамотеям», предпосланном первой из этих сказок, Ф. Глинка пишет: «Кто из вас не ведает Бовы Королевича, Еруслана Лазаревича? И про многих других сильных витязей и могучих богатырей и читали вы и слышали в сказках, присказках и росказнях» («Лука да Марья, народная повесть, сочиненная Федором Глинкою. Санктпетербург. В типографии Н. Греча. 1818 года», стр. 1. На экземпляре, принадлежащем Государственной исторической библиотеке, имеется надпись: «Прочитана Михаилом Сахаровым, учеником Вышнего отделения». Другим почерком приписано: «Весьма хорошая книжка»). Потребности крестьян слушать хорошую сказку осенью, по окончании полевых работ, и хочет ответить автор своей книжкой, противопоставляя ее изданиям вроде «Английского милорда» или «Ваньки Каина», а отчасти и сказкам об Илье Муромце, о семи Семенах, об Иване крестьянском сыне и проч., которые забавляют воображение, но не

приносят пользу сердцу. О стиле своей сказки автор пишет: «Все выражения заимствованы из песен, сказок, поговорок и пословиц, беспрестанно в устах народа обращающихся» (стр. 23). Заканчивает Глинка стихами в ритме раешника, раскрывая «мораль» сказки: она направлена против пьянства. Идею другой сказки, «Бедность и труд» («Сын отечества», 1818, ч. XL, № 3), автор поясняет таким примечанием: «Первая бесспорно может почесться врагом, а последний благотворителем гражданских обществ». Здесь же Глинка раскрывает и свой художественный замысел: «Сочинитель старался сделать в сей сказке опыт применения экзаметра (стройного, звучного, великолепного стиха) к простонародному русскому рассказу» (стр. 110). Некоторыми чертами эта сказка предвосхищает жанр «русской идиллии» Гнедича и Дельвига. Автор рисует обстановку крестьянской избы зимой:

Что-то утихла мятель? — Посмотри-ка ты, Лиза, в окошко, —
Бабушка, с печки слезая, так внучке сказала, — и Лиза,
Порх, как синичка, к окну...

Метель не утихла, и бабушка рассказывает внукам две бытовых сказки о бедности и о труде, пересыпая свою речь народными словами и выражениями: «жили да были», «тары да бары», «вдруг шась», «вынь да положь», «ни ложки, ни плошки» и т. д. Применяя звукоподражание («Каркает черный вран, грахает грач, и сорока стрекочет»), автор стремится показать способность гекзаметра «к выражению различных звуков, криков и голосов, слышимых в природе», выступая, таким образом, в числе сторонников этой метрической формы (стр. 115). Через много лет Ф. Глинка печатает еще один «опыт народной поэзии» — стихотворение «Смерть Фигнера», в котором простым языком и в реалистических тонах описывает гибель известного партизана войны 1812 года («Литературные прибавления к Русскому инвалиду на 1833 год», № 45).

К стр. 457.

* Это подтверждается и некоторыми опытами Катенина из того цикла «Подражаний и переводов», куда включена и баллада «Ольга». Так, в двух «Рондо» Катенин создает русский колорит сочетанием тех же стилистических элементов: архаизмов, фольклоризмов и просторечных выражений. Здесь рядом со словами типа *прах, гордыня, стрегущий, объят, спягли* встречаем: *путем-дорогой, с живой водою, красные девицы*, и наконец: *бух, обочлась, не промах*. В том же направлении переработан и «Певец (из Гете)»

К стр. 457.

** И. Н. Розанов ошибочно насчитывает двенадцать размеров (см. его книгу «Пушкинская плеяда. Старшее поколение». М., 1923, стр. 133). Эту цифру повторяет и Вл. Орлов (вступ. статья к «Стихотворениям» П. Катенина, «Советский писатель, 1937, стр. 31).

К стр. 459.

* Ю. Н. Тынянов раскрыл направленность «Старой были» против Пушкина, в «Стансах» которого Катенин ошибочно усмотрел воспевание самодержавного монарха (См. Ю р и й Т ы н я н о в,

Архаисты и новаторы, «Прибой», 1929, стр. 160—177. Об «Анчаре» как ответе Пушкина на «Старую быль» см. В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 422—426). Вкладывая в уста греческого певца гимн в честь византийского самодержца, Катенин хочет сказать, что песни в честь царей — не новое дело. Но старая быль имеет и другую сторону: древнерусский певец обнаружил свое превосходство над греческим льстецом и отказался воспеть «великих царей и князей», ибо его герои — «витязи смелые в боях» и любимая женщина.

Глава X

К стр. 464.

* В работах П. В. Владимирова («Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова», Киев, 1892, стр. 9—10), П. Давидовского («Генезис «Песни о купце Калашникове» Лермонтова». «Филологические записки», 1913, IV—V, стр. 420—427), Н. М. Мендельсона («Народные мотивы в поэзии Лермонтова». «Венок М. Ю. Лермонтову», юбилейный сборник, 1914, стр. 167), М. П. Штокмара («Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова». «Литературное наследство», 43—44, М., 1941, стр. 299—307), С. К. Шамбинаго («Народность Лермонтова по «Песне о купце Калашникове». «Литературная учеба», 1941, № 7—8, стр. 74—75), М. К. Азадовского («Фольклоризм Лермонтова». «Литературное наследство», 43—44, стр. 229) в связи с поэмой Лермонтова названы многие из рассмотренных нами образцов «русской эпопеи». Впрочем, М. П. Штокмар, называя ряд произведений, относящихся к жанру поэмы на фольклорном материале, делает неожиданный и необоснованный вывод: «Лермонтов стоит вне исторически сложившейся традиции подражаний фольклору в русской литературе того времени» (стр. 344). Возможно полный обзор данной традиции позволяет, во-первых, расширить круг привлекаемых произведений, что свидетельствует о большом интересе к данному жанру (так в связи с Лермонтовым не назывались поэмы Андреева, Федорова, Грамматина, Макарова, Загорского, Алякринского); во-вторых, установить непрерывность традиции, подводящей в последних произведениях непосредственно к «Песне» Лермонтова; в-третьих, более точно выяснить, чему здесь наследует Лермонтов и что нового вносит он в историю «русской поэмы».

К стр. 465.

* При жизни Загорский успел заявить о себе несколькими небольшими стихотворениями в обычных для того времени жанрах баллады («Лиза. Баллада». «Благонамеренный», 1820, ч. XI, № 16), элегии («Элегия». «Полярная звезда на 1824 г.»), «Сказки» («Два извозчика. Сказка». «Благонамеренный», 1823, ч. XXIII, № 17) и др. Но среди произведений Загорского были и такие, которые делают понятным его интерес к жанру поэмы в народном духе. Ему принадлежит одно из стихотворных переложений «Плача Ярославны». («Ярославна. Романс». «Новости литературы», 1825, окт.). Он пишет в прозе «народную русскую сказку» о Ратмире, богатыре кн. Владимира, под заглавием: «Оборотень, или старуха красавица», которую, по словам автора, он обязан «говорливости старушек и

памяти внушек». (Там же, 1825, июль). Народно-бытовую тему о жизни русской крестьянки, выданной замуж за нелюбимого, Загорский затрагивает в «русской народной идиллии» «Бабушка и внучка», написанной обычным для этого жанра гекзаметром, но передающей колорит простой речи (Там же, 1825, май).

К стр. 465.

** Интерес Макарова к народному творчеству проявился в составлении им книги «Русское народное песнопение» (1809) и в очерках «О старинных русских праздниках и обычаях» («Труды Общ. люб. рос. слов.», 1820, ч. XVII, XVIII). Он пропагандировал литературное использование богатств народной поэзии. Кроме названных выше поэм, он писал в жанрах народной баллады («Дуня (быль)». «Амфион», 1815, окт.; написано — «русским размером») и народной песни (написанная «на голос» народной песни «По улице мостовой» песня «Ключевой колодезь». «Вестник Европы», 1827, № 16).

К стр. 466.

* Позднее Боровиковский выступил в печати с прозаическим переводом на русский язык шести «малороссийских простонародных баллад», как части его собрания материалов, выражающих «характер, язык, быт, понятия и суеверия малороссиян» («Отечественные записки», 1840, т. VIII, № 2, отд. «Смесь»).

К стр. 466.

** Следующий же его «отрывок» на историческую тему примыкает к жанру романтической поэмы в новом значении, связанном с южными поэмами Пушкина (Н. Елагин, Начало поэтической фантазии: Ксения Годунова. — «Московский вестник», 1830, ч. IV).

К стр. 466.

*** Тот же автор выступил в печати десятью годами раньше с двумя отрывками из поэмы «Ольга или осада Коростеня», приближающимися по манере к романтической поэме («Вестник Европы», 1827, № 2. В сноске даны сведения об авторе: «Воспитанник Московского Университета, ныне отправляющий службу по ученой части в Костромской губернии. Просим внимания и снисхождения к начинающему таланту. Ред.»).

К стр. 467.

* Отзвуки «Руслана и Людмилы» можно встретить и в поэмах, не связанных прямо с этим образцом. Так, «исторический отрывок» Волкова «Рогнеда» («Дамский журнал», 1827, № 19) начинается сценой:

В кругу бояр, богатырей
Владимир-солнце пировал за чашей круговою...

К стр. 467.

** Зависимость подобных мотивов, в большинстве случаев широко распространенных в волшебно-рыцарской поэме, непосредственно от «Руслана и Людмилы» выражается в сходстве их стилистического оформления. Так, о печенежском стане и нападении на него Ильи Муромца Загорский пишет:

Он видит город пред собой.
Под оным—длинными рядами
Белеют бранные шатры

(ср. в «Руслане»: «шатры белеют за рекой»)

.....
Как буря, как неожиданный гром,
Он в стан ворвался с криком брани

(ср. в «Руслане»: «Как божий гром наш витязь пал на басурмана»; ср. у Загорского: «С широких басурманских плеч...»). В одном из вариантов у Загорского «хлынули свирепые дружины»; в поэме «Мечислан и Рослана» печенеги «хлынули на Киев» (ср. у Пушкина: «дружины, волнуясь, хлынули»). У Загорского старец, подобно Финну, встречает героя словами «Добро пожаловать», а герой спрашивает:

Но извини вопрос нескромный,
Скажи мне, кто ты? и зачем
Один блуждаешь ночью темной
В непроходимом боре сем?

Это, конечно, перефразировка вопроса Руслана:

Прости мне дерзостный вопрос,
Откройся: кто ты... и т. д.

У Алякринского: «Рогдай дрожит, с коня долой» (ср. у Пушкина: «Руслан... с коня долой»); он же повторяет пушкинское выражение: «пламенный жених».

К стр. 467.

*** Рецензент «Северной Минервы» (подписавшийся инициалами Н. К.) отмечает, что «содержание сей сказки не есть чистый вымысел, но основано на преданиях древних русских историй, по крайней мере в частностях». Отзыв о поэме весьма положительный. «Сев. Минерва», 1832, ч. II, № 9, стр. 195.

К стр. 469.

* Иногда можно установить и прямую связь того или иного мотива со сказочно-богатырской поэмой. Так «Руксил» из поэмы Загорского восходит к «Бахарияне» Хераскова, а его «Добрада» — даже к чулковско-левшинскому репертуару.

К стр. 470.

* «Во темных во лесах, на черных на грязях, на зеленых лугах, уж и жил да был Филипп, Филюшка Кривич Кривой, один как перст одинешенек» и т. д. («Вестник Европы», 1827, № 13, стр. 17). Ссылается Макаров на этнографический источник и другой своей стихотворной сказки, приводя под строкой «простонародную басню» о происхождении цветка Иван да Марья и выдвигая общее положение: «У нас есть очень много таких же точно баснословных цветков и травочек: соберем их, вспомним нашу родную древнюю мифологию и тогда только увидим, бедна она или богата» (Т а м ж е, № 16, стр. 277).

К стр. 472.

* Вот начало «Слова» гуслияра:

Велика звезда взошла палящая:
Что копье, висит она на облаке,
Что перун, грозит она на недруга.
Из-за холма, холма темносенного,
Не орел с орлятами выпархивал:
Диво наше князь Олег Перунович,
Со дружиною своей заморскою...

К стр. 478.

* Знакомству автора «Песни про царя Ивана Васильевича» с идеями передовой фольклористики способствовало его дружеское общение со Святославом Раевским, ценителем и собирателем русского фольклора, разделявшим прогрессивные взгляды на народное творчество (См. Н. Л. Б р о д с к и й, Друг Лермонтова Святослав Раевский. — «Литературное наследство», 45—46, М., 1948).

К стр. 484.

* Д. И. Минаев писал и другие произведения в народном духе. См. его «Песню» («Как по морю было синему») и народное предание в стихах «Иванов цветок» в альманахе Н. Кукольника «Новогодник», СПб., 1839. В стихотворениях Минаева Белинский усмотрел «если не талант, то что-то похожее на талант, борющийся с фразерством», а в стихотворении «Иванов цветок» — даже «решительный талант». — «Московский наблюдатель», 1839, ч. II, № 4, стр. 56—57.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава II

К стр. 515.

* Б. В. Томашевский путем анализа всех относящихся к замыслу «Тавриды» материалов пришел к выводу, что Пушкин хотел написать не поэму, а элегию больших размеров. См. Б. В. Т о м а ш е в с к и й, «Таврида» Пушкина. «Ученые записки», ЛГУ, серия филологических наук, вып. 16, Л., 1949.

К стр. 516.

* Детальный анализ плана поэмы о Мстиславе дан В. Закруткиным в специальной работе «Незавершенные замыслы Пушкина в Кишиневе (Пьеса о картежном игроке. Поэма о Мстиславе Удалом)», напечатанной в его сборнике «Пушкин и Лермонтов. Исследования и статьи», Ростов-на-Дону, 1941. Приводя ряд параллелей из русской и западноевропейской литературы к отдельным пунктам пушкинского плана, В. Закруткин неправомерно преувеличивает «гассовский» элемент в замысле Пушкина, с одной стороны, и не дает общего определения жанровой природы задуманной поэмы — с другой. Ср. Б. В. Томашевский. Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина. «Пушкин. Исследования и материалы». Труды третьей. Всесоюзной пушкинской конференции. Акад. наук СССР, 1953.

К стр. 518.

* Нельзя согласиться с С. М. Бонди, который в своем комментарии к плану поэмы относит ее к числу произведений «уже и в то время устарелого шутливо-фантастического характера» (Пушкин, Соч., «Academia», т. IV, стр. 583). Д. Д. Благой справедливо усматривает в замысле поэмы о Мстиславе «первую попытку художественного воплощения исторической темы», однако и он трактует задуманную поэму как вариант шуточно-лирико-фантастической поэмы в духе «Руслана и Людмилы» (см. «Творческий путь Пушкина», стр. 276).

Глава III

К стр. 542.

* Разъясняя в «Разговоре с Ф. В. Булгариным» некоторые свои предшествующие высказывания, критик-декабрист еще раз хвалит «Руслана и Людмилу». Называя это произведение «романтической поэмой», что в устах Кюхельбекера было большой похвалой, он «при всех ее недостатках» находит здесь «более творческого воображения, нежели во всей остальной, современной русской словесности» («Мнемозина», ч. III, стр. 174).

Глава V

К стр. 582.

* Герой в порыве страсти, обычно из ревности, совершает преступление, что повергает его в состояние внутреннего смятения и моральных страданий, но под воздействием благоприятных обстоятельств он осознает свое падение, становится на путь покаяния, снискивая себе душевный мир и прощение.

Глава VI

К стр. 592.

* С. Н. Дурылин путем убедительного исторического комментария показал реально-бытовые источники «Боярина Орши» (см. его книгу «Как работал Лермонтов», М., 1934, стр. 65—71).

К стр. 594.

* См. след. работы: проф. Л. П. Семенов, Лермонтов на Кавказе, Пятигорск, 1939; С. А. Андреев-Кривич, Лермонтов. Вопросы творчества и биографии, АН СССР, М., 1954; Л. П. Семенов, Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941; С. А. Андреев-Кривич, Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. «Ученые записки Кабардинского научно-исследовательского института при Совете министров Кабардинской АССР», т. I, Нальчик, 1946; Ираклий Андроников, Лермонтов, новые разыскания, «Советский писатель», 3-е изд., 1952. Ср. Н. Л. Бродский, М. Ю. Лермонтов, биография, т. I, М., 1945, стр. 323—331.

К стр. 595.

* Предложенное одним из исследователей объяснение найденного на груди Измаила после его смерти «белого креста на ленте полосатой» как георгиевского ордена, полученного им во время службы в русской армии, устраняет обвинение в ренегатстве, которым незаслуженно оскорбили память героя (см. С. А. Андреев-Кривич. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии, стр. 19).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	: : :	5
-----------------------	-------	---

Часть первая

Классическая эпопея

Глава первая. Социально-исторические и литературные предпосылки русской классической эпопеи	19
Глава вторая. Теория эпопей в русском классицизме	43
Глава третья. Первый опыт эпической поэмы	84
Глава четвертая. Героическая поэма Ломоносова	95
Глава пятая. «Состав иронической пиимы» в «Телемахиде» Третьяковского	128
Глава шестая. На подступах к «Россияде»	144
Глава седьмая. Эпическая поэзия Хераскова	153
Глава восьмая. Поздняя эпическая поэма	187
Глава девятая. Национальное своеобразие русской классической эпопеи	220

Часть вторая

Романтическая эпопея

Глава первая. Общественно-литературное движение конца XVIII — начала XIX века	253
Глава вторая. Сказочно-богатырская поэма	283
Глава третья. От сатирической сказки к героической эпопее	303
Глава четвертая. После Карамзина и Радищева	326
Глава пятая. Общественно-литературная обстановка эпохи Отечественной войны 1812 года и начала декабристского движения	356
Глава шестая. 1812 год и «русская поэма»	373
Глава седьмая. Романтическая эпопея в концепции арзамасцев	386

Глава восьмая. Романтическая эпопея Пушкина	410
Глава девятая. «Старина и народность» в поэме прогрессивного романтизма	444
Глава десятая. Историческая поэма в народном стиле	462

Часть третья

Романтическая поэма

Глава первая. Социально-исторические предпосылки русской романтической поэмы	487
Глава вторая. Пушкинская романтическая поэма	497
Глава третья. Концепция поэмы у декабристов	535
Глава четвертая. Декабристская поэма	551
Глава пятая. Прогрессивный и реакционный романтизм в массовой русской поэме	568
Глава шестая. Революционный романтизм в поэмах Лермонтова	589
Глава седьмая. Национальные истоки и значение русской романтической поэмы	615
Примечания	629

Соколов Александр Николаевич

Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века

Редактор *Р. А. Ковнатор.*

Техн. редактор *В. В. Мезьер.*

Художник *М. Л. Компанец.*

Сдано в производство 25/1 1956 г. Подписано в печать 16/II 1956 г.
 Т 01823. Тираж 10 000 экз. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Физич. листов — 21⁵/₈.
 Печати. листов — 35,46. Уч.-изд. листов — 38,93. Изд. № 399, Заказ № 198
 Цена 17 р. 10 к.

Типография. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.