

Г. А. ГУКОВСКИЙ

Ф. А. Гукковский



ПУШКИН
И РУССКИЕ
РОМАНТИКИ

Г. А. ГУКОВСКИЙ

П У Ш К И Н
И РУССКИЕ РОМАНТИКИ



интрада

МОСКВА ∞ 1995

Григорий Александрович ГУКОВСКИЙ. «Пушкин и русские романтики. (Очерки по истории русского реализма, часть I)». — М., Интрада, 1995.

*Подготовка текста и послесловие
С. В. Путилова.*

Г. А. Гуковский (1902-1950) — выдающийся ученый, исследователь русской литературы XVIII и XIX веков, без работ которого и сегодня невозможно представить себе науку о литературе. Книга «Пушкин и русские романтики» — одна из лучших работ Гуковского, сочетающая в себе научную точность, ясность и увлекательность изложения. Переиздание этой книги, вошедшей в золотой фонд русской пушкинистики и давно ставшей библиографической редкостью, осуществляется впервые за тридцать лет (после ее второго издания в 1965 г.). Яркое, живое слово Гуковского необходимо людям науки, студентам, учителям и всем, кто всерьез интересуется культурой пушкинской эпохи.

ISBN 5-87604-032-0

© «Интрада», подготовка текста, макет, 1995 г.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Потому-то, что люди не умеют оживить, оценить настоящего, они вожделяют будущего и кокетничают с прошлым. И Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту.

*Гете*¹

¹ Слова Гете, сказанные им 7 сентября 1827 г. в разговоре с веймарским канцлером Фридрихом фон Мюллером по поводу посвященных Гете двух стихотворений Жуковского («Приношение» и «К Гете») и под впечатлением от общения с русским поэтом накануне (Müller F. von. Unterhaltungen mit Goethe. Weimar, 1959, S. 146). Жуковский приводит русский перевод С. Н. Дурылина из его обширной работы «Русские писатели у Гете в Веймаре» («Литературное наследство», № 4-6. М., 1932, с. 348). — С. П.

1.

Стремясь понять творчество Пушкина, историк литературы неизбежно должен рассматривать его в свете общего развития и роста русской литературной культуры. Такая постановка вопроса, в свою очередь, выдвигает необходимость точно и определенно уяснить основные и закономерные исторические черты движения и смены стиля, составившие содержание и основную характеристику литературного процесса XIX столетия как в России, так и во всей Европе. Построение реалистического мировоззрения в искусстве определяет идейно-художественную сущность творческих устремлений как Пушкина, так и его передовых современников. Реализм в литературе пришел на смену романтизму и в то же время возник на основе противоречий самого романтизма, зародился в его недрах.

Решение проблемы романтизма и реализма, как и проблемы классицизма, не может явиться только результатом эмпирических наблюдений над отдельными явлениями литературы, как не может быть и результатом творческой интуиции исследователя, «вживающегося в дух» данной эпохи. Мы можем наблюдать множество признаков того или иного стиля — и не найти стилеобразующего принципа, если не будем рассматривать каждый из этих стилей как закономерное звено в едином и необходимом движении литературы во всех ее сложных зависимостях от общей основы исторической социальной действительности. Именно путем объединения всех частных наблюдений литературоведения в единую связь событий, рассматриваемых стадияльно, мы сможем подойти к решению существа частных проблем и в то же время подойдем к установлению специфических закономерностей литературы; а ведь нет науки без законов, соответствующих общим закономерностям научно-философского мышления, и в то же время специфических для того материала и аспекта мира, который составляет особенное данной науки.

Следует здесь же указать, что слова «романтизм» и «реализм» применяются в настоящей работе только в специфически локализованном своем смысле, то есть как термины, обозначающие конкретно-исторические и хронологически определенные течения стиля — мировоззрения, выраженного в формах определенного типа. Так, говоря о романтизме, я имею

здесь в виду именно европейский — и по преимуществу русский — романтизм конца XVIII и начала XIX столетия.

Рассмотрение судьбы того типа эстетического мышления, который мы условно называем классицизмом, неизбежно требует определения следующего этапа этого мышления, этапа, отменившего классицизм, и в то же время необходимо определенного самым качеством этой отмены. В свою очередь, изучение сущности романтизма невозможно без уяснения закономерной связи его с реализмом. При этом лучшее, прогрессивное зерно предшествующего этапа развития (стиля) остается жить в новом качестве, включаясь в систему последующего этапа. И наоборот, начала последующего этапа зреют уже внутри предшествующего как основы противоречия его. И все же переход от этапа к этапу есть скачок, и каждый из этапов решительно и в самом принципе своем отличается и от своего предшественника, и от своего преемника.

Таким образом, классицизм — это этап на пути к романтизму, а романтизм — это этап на пути к реализму; и далее: классицизм опосредствованно — это звено цепи, ведущей к реализму. Но в то же время романтизм — это отрицание классицизма, а реализм — это отрицание романтизма, причем вовсе не синтез, а новое отрицание, выросшее из противоречий романтизма и отменившее их. В то же время классицизм — это есть классицизм, а не замаскированный реализм, и романтизм — это романтизм, а не стыдливый реализм. Нет ничего вреднее для науки, чем безразличное выкрашивание всего в один цвет, чем нивелировка самостоятельной значимости стилей прошлого. Ибо связи и закономерности развития, единого и целенаправленного, вовсе не отменяют отдельности и своеобразия членов закономерности.

Именно потому необходимо всячески протестовать против слишком распространенной в нашей научной и учебной литературе тенденции все явления прошлого красить в цвета реализма. Кому не известно, что у нас все любят объявлять реализмом: и Жуковский у нас — почти реалист (ведь он правдиво, верно изображал чувства), и Рылеев тоже (ведь он правдиво разоблачал гнусность тирании), и даже Ломоносов, и даже Эрнст-Теодор-Амадей Гофман, и даже Расин, ибо и они верно отражали свое время в его идейных тенденциях. Между тем ведь этак мы принуждены будем скоро совсем отказаться от термина реализм, потому что он становится синонимом искусства, поскольку всякое искусство, если оно подлинное искусство, отражает идейные тенденции своего времени. Но вот если мы посмотрим, какие же это тенденции и как они отра-

жены, то увидим разные социально-идеологические структуры в искусстве, разные стили.

Совершенно необходимо конкретно изучить именно содержание, качество литературы разных эпох и стилей, причем изучить, не стесняясь тем, что не все великие писатели окажутся реалистами, и не усматривая в таком положении вещей вульгарно-социологической ошибки истории. В самом деле, о ком ни читаешь за последние годы, — все выглядят на одно лицо, и это лицо очень похоже на Бальзака или Льва Толстого. Обо всех же несходствах у нас любят говорить в извинительном тоне. Разве нам не приходилось читать работы, в которых Тютчева стыдливо старались извинить за то, что он был (и то, мол, не совсем) романтиком? То же и о молодом Лермонтове, о котором говорят, что не надо верить своим глазам, что он был смолоду, с пелен, в сущности, реалистом, но в некоем романтическом гриме. Зачем это? Неужто романтизм даже для той эпохи, когда он был живым и здоровым течением, был грехом? Неужто Тютчев или Лермонтов «Маскарада» и «Демона» нуждаются в извинениях? В пафосе сокрытия небывалых «грехов» доходят до того, что и Буало называют чуть ли не создателем реализма, и Сумарокова объявляют реалистом, да и весь классицизм заодно истолковывают как «своего рода» реализм. Что ж! Ведь Буало открыто требовал подражания природе, правдивости искусства. Но ведь дело в том, что нет и никогда не было такого писателя, если он был сколько-нибудь честен и талантлив, который не ставил бы своей задачей правдивое изображение действительности. Вопрос только в том — что тот или другой писатель понимает (теоретически и практически, творчески) под правдой, правдивостью и действительностью? Например, Буало считал, что общее понятие реальнее, более действительно, чем конкретные предметы, подводимые под него, и что искусство будет правдиво, если будет возводить предметы к понятиям. А искусство Жуковского утверждает, что мир существует лишь в эмоции субъекта познания и творчества и даже сам бог — едва ли не только чувство переживающей его бытие личности. И для него такое восприятие мира и было самой правдивой правдой. Между тем реализм признает и «правду» Буало, и «правду» Жуковского ложью, справедливо исходя из того, что есть только одна правда. Следовательно, проблема реализма вовсе не сводится к правдивости художника, к его субъективному намерению верно изобразить мир и реальность, а решается она изучением содержания того мировоззрения, которое объектив-

но выражено в его творчестве, во всем складе его художественной манеры.

Но если мы признаем всякое искусство нереалистического типа основанным на неверном принципе мировоззрения, это еще вовсе не значит, что мы должны отвергнуть такое искусство прошлого как плохое, нехудожественное, вредное. Исторически оно закономерно и могло быть для своего времени прогрессивным, даже революционным. Поскольку же прошлое в своем прогрессивном движении живет в настоящем, эта относительная прогрессивность входит, как элемент, в содержание истинного. Противоречия романтизма готовят реализм, но не могут заставить нас видеть в романтизме реализм, так же как противоречия классицизма не дают права видеть в Буало теоретика, требующего от искусства методы Льва Толстого.

Между тем за исследователем остается право изучать, например, романтизм именно в том его аспекте, который оказался — пусть путем отрицания — предшествованием реализма (что не значит, что он может быть рассматриваем как ранний этап реализма). Именно в этом плане будет идти в дальнейшем речь о некоторых чертах русского романтизма. При этом я не собираюсь брать на себя задачу определить, что такое романтизм вообще или даже русский романтизм. Я сосредоточиваю внимание лишь на двух-трех особенностях, признаках русского романтизма 1800—1820 годов, тех именно, которые, как мне кажется, могут помочь уяснить, как в недрах романтизма рождался отменивший его реализм, — закономерно отражая рождение из недр буржуазно-капиталистического общества предпосылок его крушения. Потому что Пушкин, который создал русский реализм как законченную систему эстетического, философского, социального мировоззрения в слове, не родился сам реалистом, а сделался им. Мало того, все великие русские реалисты первой половины и середины XIX века — Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Некрасов, Гончаров, Достоевский, даже Щедрин, — все прошли через романтизм и преодолели его. Это — закономерность целой эпохи, и она должна быть осмыслена. Только Лев Толстой, человек следующего поколения, был уже избавлен от этого пути и получил реализм как готовую данность, подлежащую новому развитию. А ведь еще Тургенева Достоевский обозвал Кармазиновым, и не без оснований, как идеологических и даже социально-политических, так и художественных.

В европейских литературах романтизму предшествовал период его подготовки в качестве предромантизма (сентиментализма, «бури и натиска»). Это была заря новой эпохи литературы, в будущем романтической, но в это время, до Французской революции, еще не завершенной. Впрочем, именно после буржуазной революции в Англии начинается в первых проблесках движение предромантизма, как и романтизм явился откликом на буржуазную революцию во Франции и результатом крушения надежд на нее. Период предромантизма начался в середине XVIII столетия, — конечно, не в одно и то же время в разных странах, но все же в более или менее близкие сроки. Едва ли вполне верно определенное приурочение рождения предромантизма к Англии. Впрочем, именно в Англии он раньше всего созрел как социальное явление, потому что Англия была страной, уже прошедшей через буржуазную революцию, тогда как на материке эта революция только еще зрела во Франции. Но, так или иначе, в середине века мы уже застаем явное предромантическое движение и в Англии, где его первые предвестия падают уже на первые десятилетия XVIII века и где, деятельность полуромантика Юнга, как и романы Ричардсона, относятся к сороковым годам, — и во Франции, где учитель романистов века, в том числе и великого Ричардсона, Мариво, писал свою «Жизнь Марианны» в тридцатых годах и свои комедии еще в двадцатых годах, где лирика Луи Расина, ученика Ж.-Б. Руссо, отменяла рационалистическую основу самого Ж.-Б. Руссо. «Сельское кладбище» (1751) — это дата победы предромантизма в Англии, появление Жан-Жака Руссо — во Франции (тоже пятидесятые годы). Клопшток (также имевший предшественников) завоевал победу в немецкой литературе в конце сороковых годов. Россия до семидесятых годов несколько отставала, но не намного. Только что она усвоила классицизм и укрепилась на нем в сороковых и пятидесятых годах, как быстрый поступательный ход русской культуры, нагонявшей Запад, привел ее к тем же общим для всей передовой мысли Европы проблемам самосознания, и еще не развившийся до конца классицизм начал разрушаться, и предромантизм властно заявил о своем существовании. Это было в семидесятые годы, когда Геснер, Клопшток, Дидро, Руссо, «Оссиан» и многие другие были глубоко восприняты русской литературной культурой, когда работали русские предромантики Муравьев и Львов, когда Державин овладевал новым путем в искусстве, когда «слезная драма» победила классицизм на сцене, когда Фонвизин, усвоив уроки предромантиков Запада, опередил их, когда Радищев

писал ультра-«сентиментальный» рассказ «Дневник одной недели».

Здесь же надо условиться о терминологии. Новые (буржуазные в своей основе) явления европейских литератур второй половины XVIII века обычно обозначают терминами «сентиментализм» или «предромантизм». Я не считаю нимало эти термины порочными так же, как не вижу основания протестовать против разграничения предромантизма от романтизма, то есть развитого романтизма. Но это разграничение может сохранить силу только при частном изучении самой этой переходной эпохи, — для России, например, 1770—1790-х годов. В плане же общего стадийного движения литературы (русской, как и всякой другой), как мне кажется, можно говорить о едином периоде, едином стиле, противопоставленном классицизму, с одной стороны, и реализму — с другой, о стиле романтизма и предромантизма, его предвестия, объединенном и единством социальной основы (наступлением буржуазии против феодализма), и единством идеологического характера (индивидуализм — как простейшая формула его). Внутри этого периода мы легко различим его ранний этап — предромантизм, или сентиментализм, или школу «бури и натиска»; грань между этим ранним этапом и другим, более поздним, романтическим, явная: это Французская революция. Процессы, происходившие в романтизме и предромантизме, общи, с некоторыми специфическими отклонениями, всем национальным литературам Европы. Это — процессы необходимые.

С самого начала предромантизм развивался в двух течениях, двух потоках. В нашей советской науке (в применении к русской литературе конца XVIII века) это явление установлено прочно и в основном рассмотрено. Мы знаем, что было два русских сентиментализма: тот, который достиг расцвета в творчестве Радищева, и тот, который достиг расцвета в творчестве Карамзина. И тот и другой — сентиментализм, то есть предромантизм, но единая сущность в них разнолика. Первый был намечен Фонвизиным, захватил частично Княжнина, создал, кроме «Путешествия из Петербурга в Москву», «Солдатскую школу», Державина, молодого Крылова (прозаика) и др. Второй осуществлен в первых исканиях Веревкинским и Херасковым, затем Муравьевым, Львовым, Карамзиным, Капнистом, Дмитриевым, плеядой сотоварищей и учеников Карамзина. Первый был демократичен, политически радикален или даже революционен, соотнесен с Руссо, Мерсье, Дюпати; второй был либерален, аристократичен, ориенти-

рован на Геснера, Стерна, мадам Жанлис. Первый требовал свободы личности от политического и социального гнета, провозгласив человека в его индивидуальном своеобразии высшей ценностью в мире, требовал свободы самоопределения народа, заявив право на национальное своеобразие и в политическом бытии его, и в культурном и эстетическом его идеале. Второй уходил в жизнь личности во имя внутренней, духовной, моральной свободы ее, не нуждающейся якобы в юридическом или экономическом оформлении, а проблему национального лица народа пытался решать в плане консервативного традиционализма. Между тем как бы ни расходились оба сентиментализма в указанных и еще в других отношениях, оба они поставили во главу угла проблему личности и индивидуальности, оба они отменили культ общего во имя культа частного, оба отказались от видения в мире схемы понятий, увидев в нем живые, человеческие существа и жизни, оба поняли действительное как конкретное, индивидуальное, и увидели бытие через проблему конкретно-индивидуального, как человеческого, так и народного. А дело в том, что именно это и были идеи, характерные для времени штурма твердынь феодализма новым, буржуазным обществом.

Русский романтизм начала XIX века, как это тоже уже установлено в советской науке, продолжал те две линии, которые определились в предромантизме XVIII столетия. Первая из них завершилась в гражданской поэзии декабристского круга, вторая дала так называемый «карамзинизм». Были еще другие ответвления романтизма в начале XIX века, например безнадежная попытка задним числом объединить традиции Сумарокова с ультраромантикой мистики, перенапряженной лирики и психологической фантастики в поэзии Ширинского-Шихматова, пересаживавшего Юнга и немецкий романтизм в Шишковскую «Беседу» и полагавшего, что он идет путем Семена Боброва, тогда как тот на самом деле был гораздо ближе к Радищеву, чем к Сумарокову. Вообще, «Беседа» в своей литературной продукции была усердной, хоть и неумелой, ученицей романтизма. В ее «Чтениях» (я не говорю о Державине или, например, Шаховском, имевших свои особые пути, впрочем не противоречащие сказанному) мы найдем и элегии в духе Жуковского, и романтическую балладу, и сентиментальную лирику, и «легкую поэзию», и перевод из Шиллера, и «Романс — могила Юлии», и попытку (хотя и слабую, но характерную) внесения в поэзию этнографического колорита

— «Песнь Курайча Рифейских гор»². Однако все эти романтические потуги имели эпигонский характер: либо повторяли азы карамзинизма, либо двигались в русле исканий левого крыла ранних русских романтиков (Боброва, Востокова, Гнедича и др.). Шишкову нimalo не удалось создать свое литературное направление. Почти то же следует сказать и о поэтах «Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств». Среди них был Востоков, сильная поэтическая индивидуальность которого не могла не оказывать влияния. Среди них еще были ошутимы традиции Радищева и Пнина. Но в целом, как это отчетливо показало весьма ценное издание-исследование В. Н. Орлова «Поэты-радищевцы», «Общество» не могло создать и не создало свое особое решение литературно-идеологических проблем и вращалось в кругу осколков решений, предлагавшихся либо «карамзинистами», либо поэтами гражданского романтизма.

Говоря о русском романтизме, надо постоянно иметь в виду его существенное историческое отличие от западноевропейского романтизма. Дело в том, что романтизм на Западе явился откликом на буржуазную революцию во Франции, на крушение тех надежд, которые возлагались на нее многими, чаявшими безболезненного воцарения на земле мира, счастья, свободы, полного общественного благополучия. Россия не пережила в то время буржуазной революции даже в отраженном виде. Однако русская интеллигенция (по преимуществу дворянская) была втянута уже в начале XVIII столетия в общеевропейское движение идей и социально-политических течений. Отсюда — явное и довольно яркое выражение и в ее сознании романтических настроений послереволюционной поры. В то же время русская передовая интеллигенция, пережив идейное завершение западной революции, переживала в 1800—1820-х годах свой революционный подъем; она еще только двигалась к своей попытке революции (декабристской). Отсюда — особые черты русского романтизма, более оптимистического, активного, наступательного, чем западный. Отсюда и то, что в русском романтизме мы не наблюдаем в 1800—1820-е годы безнадежного трагизма «мировой скорби»; не наблюдается в нем и тех решительно реакционных, до конца упадочнических реставрационных тенденций, той политической

² См. кн. I, 1811, стр. 90 (Горчаков); кн. II, 1811, стр. 9—14 (Ф. Львов); кн. IV, 1812, стр. 100 (Ф. Львов); кн. VII, 1812, стр. 38 (В. Шапошников); кн. XII, 1813 (В. Олин); кн. XIV, 1815, стр. 75 (П. Корсаков).

программной идеализации средневековья, которые определяют некоторые из проявлений западного романтизма — и немецкого, и даже английского, и французского. Иное дело — русский романтизм после крушения 14 декабря. Именно тогда, в конце 1820-х и в 1830-х годах, мы увидим в России и новый байронизм, и «мировую скорбь» и, с другой стороны, — открыто реакционный романтизм Кукольника и ему подобных. Но этот вторичный романтизм в России был явлением исторически эфемерным, переходным. Уже наступила для России эпоха критического реализма, эпоха демократизации литературы, уже новые силы шли на приступ твердынь реакции, — и романтизм тридцатых годов в творчестве Лермонтова и Гоголя, распадаясь, породил реализм, как это еще раньше произошло в творчестве Пушкина.

Ставя вопрос о том, что же в обоих течениях русского романтизма, определяя их лицо как романтическое, в то же время определяло закономерность отрицания романтизма в реализме, следует выделить основные и типические явления. Таким типическим явлением для «карамзинизма», без сомнения, является Жуковский. Само собой разумеется, он вовсе не исчерпывает все богатство проблем «карамзинистской» литературы, к которой — даже только в пределах поэзии — принадлежали и другие замечательные таланты, не только Батюшков, но отчасти и Д. Давыдов, и молодой Баратынский и др. Однако основные вехи течения наметило именно творчество Жуковского; он в наибольшей степени оказался учителем поэтов поколения Пушкина, да и самого Пушкина в том числе, и он же в наибольшей степени органически связан с Карамзиным, имя которого было не только свято для стареющего Жуковского 1831 года³, но и для Пушкина 1830 года, с благоговением признавшего память Карамзина священной для россиян. Можно сказать также, что из всех «карамзинистов» Жуковский был самым глубоким поэтом, наиболее принципиально решавшим проблемы школы.

2.

Несколько десятилетий тому назад в русской науке шел спор о Жуковском: сентименталист он или романтик. Этот вопрос обсуждали Веселовский, Пыпин и другие. Ответы

³ «К Ив. Ив. Дмитриеву».

получались разные. Между тем сам вопрос, вызвавший спор, строго говоря, не существует. Жуковский вышел из русского сентиментализма карамзинского толка и именно потому был романтиком, что сентиментализм — это и есть ранний этап романтизма, особенно сентиментализм данного толка.

Но за указанным спором о Жуковском стоял спор о другом, спор более важный и принципиальный, имеющий продолжение до наших дней. В сущности, дело шло о том, чтобы исторически оценить творчество Жуковского: был ли он новатором, прогрессивно двигавшим русскую литературу вперед (Жуковский-романтик) или же он был и в своей поэзии консерватором, даже реакционером, тянувшим русскую литературу во вчерашний день сентиментализма конца XVIII столетия. Надо было решить, обязан ли Пушкин Жуковскому плодотворными уроками или же Жуковский для Пушкина — казенный учитель, которого надо поскорее преодолеть, чтобы выйти на дорогу прогрессивной поэзии.

Что касается Белинского, забытого во всех этих спорах (хотя новейшие критики иногда и ссылаются на него), то он имел на эту тему ясное и твердое мнение: для него Жуковский — романтик, во-первых, даже основоположник, глава русского романтизма, и, во-вторых, он для Белинского — необходимый и положительный в своей исторической роли, хотя и ограниченный романтическим кругозором, предшественник Пушкина.

В работе, подводившей итог историко-литературным из-учениям Белинского, в статьях о Пушкине, он писал о Жуковском: «Необъятно велико значение этого поэта для русской поэзии и литературы», «Жуковский ввел в русскую поэзию *романтизм*»; «... если мы в поэзии Пушкина найдем больше глубокого, разумного и определенного содержания, больше зрелости и мужественности мысли, чем в поэзии Жуковского, — это потому, что Пушкин имел своим предшественником Жуковского». «Неизмерим подвиг Жуковского и велико значение его в русской литературе! Его романтическая муза была для дикой степи русской поэзии элевзинскою богиней Церерою: она дала русской поэзии душу и сердце, познакомив ее с таинством страданий, утрат, мистических откровений и полного тревоги стремления «в оный таинственный свет», которому нет имени, нет места, но в котором юная душа чувствует свою родную, заветную сторону». «Мы, русские, позже других вышедшие на поприще нравственно-духовного развития, не имели своих средних веков: Жуковский дал нам их в своей поэзии, которая воспитала столько поколений и всегда будет так красноречиво говорить душе и сердцу человека в из-

вестную эпоху его жизни». «Заслуга Жуковского собственно перед искусством состояла в том, что он дал возможность содержания для русской поэзии». «Творения Жуковского — это целый период нашей литературы, целый период нравственного развития нашего общества. Их можно находить односторонними, но в этой-то односторонности и заключается необходимость, оправдание и достоинство их»⁴.

Белинский был прав. Он видел и знал то, что видели и знали все современники, что видел и знал сам Пушкин. Ведь нельзя забывать о том, что для Шишкова, с одной стороны, и для Пушкина, с другой стороны, романтизм — это передовое, идеологически и даже политически новаторское движение. А ведь для них-то, для современников, Жуковский во всяком случае — романтик. И хотя романтизм Жуковского с самого начала его поэтической работы был лишен активности, проповеди либерализма и борьбы с реакцией, он вовсе не был в своей сущности исторически реакционным явлением ни в эстетическом, ни, что то же самое, в ином аспекте — общеидеологическом отношении.

Когда Жуковский, скромный, но независимый поэт, свободно воспевавший душу человеческую в сельском уединении, или же Жуковский — поэт-гражданин, воспевавший военный подъем народа, вставшего на свою защиту, оказался придворным, его друзья и соратники по литературе не скрывали ни своего возмущения, ни своего удивления. Для них это было изменой Жуковского своей поэзии, гибелью его как поэта. «Из савана оделся он в ливрею» — это была формула, выражавшая отношение к судьбе Жуковского и Вяземского, и братьев Бестужевых, и других литераторов. Следовательно, творчество Жуковского до середины 1810-х годов шло вразрез с придворным служением его в сознании современников, понимавших и ценивших Жуковского. И в самом деле, творчество Жуковского первой поры, примерно до первых собраний его сочинений (1815 и 1818), нимало не официально. Правда, оно и позднее не становится вполне официальным; но Жуковский, вступив в это время во второй период своей литературной работы, как бы иссякает, теряет черты самостоятельности, все больше становится переводчиком, теряет ведущую роль в литературе. Он и не борется за нее, легко уступая ее молодому Пушкину. Ко времени третьего собрания сочинений, 1824

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, изд. АН СССР, М. 1955, стр. 142, 144, 182—183, 220, 221, 223, 241. Далее ссылки даются в тексте указанием тома и страницы. (Ред.)

года, Жуковский, все еще создающий прекрасные произведения, выпадает из основного русла развития литературы. Прочитав это издание 1824 года, Пушкин имел все основания сказать: «Славный был покойник, дай бог ему царство небесное!» (Письмо к Л. С. Пушкину от 13 июня 1824 года)⁵. И далее — вплоть до самой смерти, в течение еще тридцати лет, Жуковский остается превосходным поэтом, но не водителем литературы. Его роль, его расцвет, его значение — в творчестве первой поры (если не говорить о просветительном, культурном значении его крупных переводов, как раз в большинстве относящихся к позднему времени). В эту именно пору Жуковский создал вещи, идеи, стиль, прогрессивное значение которых значительно. А потом он, уже не создавая, — все же обманул опасения своих друзей и, став придворным, не предал своих прежних созданий; а потом он, — кажется, единственный не только из предшественников, но и из современников Пушкина, серьезно поняв реалистические открытия своего бывшего ученика, сам стал учиться у него. Это обстоятельство замечательно. Позднее творчество Жуковского, явно ориентированное во многих произведениях и чертах на усвоение пушкинских завоеваний, показывает, насколько Жуковский был потенциально близок Пушкину, не только как человек, но и как поэт.

Если мы откажемся от дурной привычки разоблачать поэзию Жуковского как реакционную гниль, то нам незачем будет производить мучительную операцию отторжения Пушкина от одного из его ближайших учителей, потому что именно благим желанием спасти незапятнанную репутацию Пушкина-радикала объясняются попытки доказать, что Пушкин, мол, быстро и охотно «преододел» влияние Жуковского, воспринятое им еще в ранней юности исключительно по неведению, по детской несознательности. На самом деле Пушкин глубоко и органически воспринял то подлинно ценное и передовое, что заключалось в творчестве Жуковского, остался верен его положительным завоеваниям на всю жизнь и сам считал Жуковского своим учителем как тогда, когда он еще учился у него, так и тогда, когда уже ни у кого не учился. И ничего порочащего Пушкина нет в том, что он ценил творчество своего

⁵ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, изд. АН СССР, М. — Л. 1949, стр. 91. Далее статьи и письма Пушкина цитируются по этому изданию. Ссылки даются в тексте указанием тома и страницы. (Ред.)

замечательного предшественника и не отказывался от его наследия.

Нет необходимости напоминать восторженную характеристику поэзии Жуковского, данную юношей Пушкиным в известной надписи «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...»). Важно отметить лишь, что это стихотворение написано в 1818 году, то есть после оды «Вольность», когда Пушкин развивался уже явно в русле политических и поэтических идей декабризма; следовательно, эта декларация Пушкина имеет вполне сознательный и принципиальный характер. Дело было совсем не в том, что Пушкин якобы сначала учился у Жуковского, а потом, преодолев его, стал декабристским поэтом. Он стал им еще до декабризма, в 1815 году, когда он написал «К Лицинию», тогда же, когда он писал вещи, явно навеянные Жуковским: «Певец» («Слыхали ль вы...»), очевидно зависящий и от «Певца» Жуковского («В тени дерев. над чистыми водами», 1810), и от всей его поэтической манеры. написан в 1816 году. И в этом же году Пушкин написал послание «К Жуковскому» («Благослови, поэт...»), в котором он говорит о Жуковском как о своем руководителе на поэтическом поприще. При этом пушкинское послание — это боевое стихотворение, которое бичует торжествующее невежество, реакцию, официальное мракобесие, стихотворение, ратующее за прогресс, за правду и сатиру, за просвещение. Видимо, Пушкин не считал эту свою программу противоречащей учебе у Жуковского.

Между тем молодой Пушкин хорошо понимал суть поэзии Жуковского. Пожалуй, ни у одного из критиков XIX и XX веков мы не найдем более точного и глубокого определения характера этой поэзии, чем то, которое дано в сжатых формулах послания Пушкина «Жуковскому» 1818 года:

Когда, к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой,
Ты держишь на коленях лиру
Нетерпеливою рукой;
Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле,
И быстрый холод вдохновенья
Власы подымлет на челе:
Ты прав, творишь ты для немногих...⁶

⁶ Все произведения Пушкина Г. А. Гукковский цитирует по изданию: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в шести томах, изд. «Художественная литература», М., 1937—1948. (Ред.)

Значит, Пушкин прекрасно понимал, что мир поэзии Жуковского мечтательный и что именно в этот мечтательный мир стремится, улетает своей душой Жуковский от презренного мира реальности (первая редакция: «Когда возвышенной душой Леля к мечтательному миру...»). И Пушкин, уже декабристский поэт, вольнолюбец и бунтарь, не только не осуждает это, а явно хвалит Жуковского именно за это. Такой же смысл имеет и сочувственное определение «Когда сменяются виденья Перед тобой в волшебной мгле..» Ведь и здесь Жуковский охарактеризован как мечтатель, поэт своих видений, а не поэт реальной действительности, и Пушкин принимает это. Между тем Пушкин не был двуликим поэтом в 1818 году: одно, мол, для Жуковского, другое для декабристов. И это самое послание к Жуковскому не лишено нот свободомыслия. Пушкин не хочет видеть в тех «немногих», для которых издааны сборники Жуковского, придворных читателей. Он борется за Жуковского, не желая отдать его врагам. Он пишет:

Ты прав, творишь ты для немногих.
 Не для завистливых судей..
 (1-я ред.: Не для подкупленных судей
 Ревнивой милостью твоей)
 Не для собирателей убогих
 Чужих суждений и вестей,
 Но для друзей таланта строгих,
 Священной истины друзей.

Не для придворных, а для него, Пушкина, который

... твой восторг уразумел
 Восторгом пламенным и ясным.

Надо помнить, что выражение «Священной истины друзей» не могло не иметь в околodeкабристских кругах значения, определенного не только в эстетическом, но и в политическом плане.

Значит, Пушкин, оставаясь вольнолюбом, считал не только возможным, но и нужным славить Жуковского, при этом не только не скрывая идеалистический субъективизм его поэзии, но прямо указывая на него. Следовательно, именно в этой характернейшей основе искусства Жуковского Пушкин видел нечто приемлемое для себя, для поэзии прогрессивной, конечно не повторяющей уже Жуковского, но наследующей ему.

Так продолжалось и далее; в начале 1820-х годов Пушкин внимательно, сочувственно и даже восторженно следит за творчеством Жуковского, хотя не чужд и критического отношения к нему. 25 января 1825 года он написал Рылееву о

своем несогласии «с строгим приговором о Жуковском» в обзоре Бестужева: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности...» (X, 118.) 25 мая 1825 года Пушкин писал Вяземскому: «Ты слишком бережешь меня в отношении к Жуковскому. Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной. Никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его» (X, 149). Еще в 1830 году Пушкин говорил о школе, «основанной Жуковским и Батюшковым» (Рецензия на «Карелию») (VII, 125), школе, к которой, видимо, относил и себя.

3.

Был ли Жуковский либералом даже в 1800—1810-х годах? Конечно, нет, если понимать под либерализмом того времени взгляды Н. Тургенева, Ф. Глинки, Катенина и им подобных, а только так и можно понимать дело. Был ли он в эти годы реакционером? Конечно, не был реакционером ни в 1800-м, ни в 1820-м году. Скорей уж он стоял ближе к либералам, с которыми был связан иной раз личной дружбой надолго, на всю жизнь. Так было с Пушкиным. Это была хорошая, искренняя, свободная и теплая дружба на протяжении многих лет, и вовсе незачем изображать Жуковского каким-то совратителем Пушкина в реакцию, чуть ли не агентом Николая I при великом поэте. Неужто же Пушкин был так наивен, что искренне любил бы агента III Отделения, приставленного к нему? Скорей уж Жуковский был агентом Пушкина и его круга при дворе, чем наоборот. Так понимал дело и сам Николай I, видевший в Жуковском наиболее приемлемого из «партии» независимых, но не более, и не доверявший ему; так понимал дело и Булгарин, написавший в 1830 году донос, в котором Жуковский был представлен едва ли не вождем придворной партии либералов; ⁷ так же понимал дело и Бенкендорф, поддержавший донос Булгарина; так понимал дело и иностранный наблюдатель, посланник (пресловутый Геккери), сообщавший в 1837 году своему правительству опять-таки о

⁷ Ц. С. Вольпе; комментарий в книге: В. А. Жуковский, Стихотворения, «Библиотека поэта», т. II, 1940, стр. 477.

роли Жуковского как главы либералов в придворной среде. Еще в 1812 году Растопчин отказался прикомандировать Жуковского к себе потому, что он, мол, якобинец. И ведь Жуковский хлопотал о смягчении участи декабристов, хлопотал перед самим царем, не опасаясь испортить тем свою карьеру. Что же касается его письма к А. И. Тургеневу от 16 декабря 1825 года, в котором он бранил декабристов на чем свет стоит, бранил пошло и даже глупо, то оно доказывает только, что он очень испугался разгрома восстания и что, следовательно, он чувствовал себя несвободным от подозрений правительства хотя бы за дружеские отношения с декабристами. Ведь ясно, что эта официальная брань не соответствовала подлинному отношению к декабристам человека, вслед за тем хлопотавшего о сосланных декабристах, рискуя своим положением, человека, сохранившего теплое чувство к декабристам и не стеснявшегося высказывать это чувство; ведь и Кюхельбекера, которого Жуковский грубо выбранил в письме к А. И. Тургеневу, он не только дружески помнил, но еще в 1840 году писал ему, хлопотал о нем перед Николаем лично, посылал ему книги⁸.

Письмо от 16 декабря 1825 года — письмо для «властей», и только. Жуковский никогда не был и не мог быть придворным чинушей, и во дворце оставаясь независимым поэтом и представителем русской культуры. И в стихах он надолго сохранил независимый голос по отношению к царю. Пушкин совершенно справедливо писал: «Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы... Прочти послание к Александру (Жуковского 1815 года). Вот как русский поэт говорит русскому царю» (X, 146. — Письмо к А. А. Бестужеву, май—июнь 1825 года). А в январе 1826 года Пушкин писал самому Жуковскому: «Говорят, ты написал стихи на смерть Александра — предмет богатый! — Но в течение десяти лет его царствования лира твоя молчала. Это лучший упрек ему. Никто более тебя не имел права сказать: глас лиры глас народа» (X, 199).

В 1819 году декабристы предложили Жуковскому вступить в их общество. Он отказался, и то не потому, что он не сочувствовал их целям, а потому, что не хотел вообще принимать участие в политических действиях. Но важно, что декабристы не сомневались в том, что их предложение безопасно: Жуковский, по их мнению, не мог их выдать царю. Они не

⁸ См. его письмо к Плетневу от 17 июля 1840 года из Дармштадта.

ошиблись. Учитель великих княжен и приятель императрицы, он тем не менее ни словом не обмолвился о тайном обществе. Почему? Потому ли, что он был просто порядочным человеком? Но ведь если бы он был убежден в правоте существовавшего строя, он бы стремился оберечь его от опасности. Скорей всего, он не был убежден в этом, да и ни в чем не был убежден. Он не мог быть уверен в том, что декабристы не правы; может быть, они и были теми людьми, за которыми стояла истина? Для Жуковского это не могло быть решенной проблемой, ибо он не мог твердо верить в объективную неизблемую истину вообще, а субъективно и те и другие — и царь и декабристы — переживали свои взгляды как истину; стало быть, и то и другое было для Жуковского истиной; потому что он верил в одну лишь истину: в хорошего человека, верного своему идеалу, и ненавидел он только одно: иронию, а презирал подлость; потому он не мог принять Гейне и активно боролся с Булгариным. Недаром сам Жуковский уже в 1814 году писал о равнодушии к жизни как основе своего внутреннего бытия: «Мысль, что все может перемениться, что настоящее заменится прекрасным будущим, была моею подпорою, — но эта мысль не помешала мне приобрести совершенного равнодушия к жизни, которое, наконец, сделалось главным моим чувством: чувство убийственное для всякой деятельности. Как хотеть быть добрым в жизни, считая и самую жизнь ненужною? Самая вера не ослабевает ли при таком равнодушии» (Дневник).

В основной битве, занимавшей русскую культуру первой трети XIX века, в борьбе культуры, независимой мысли, европейского просвещения с казенщиной, мракобесием, полицейским духом, продажностью и официальным лакейством, Жуковский был на стороне независимых — объективно, силою вещей, силою своей личной культуры и воспитания. Положение изменилось окончательно только к сороковым годам, когда старик Жуковский, оторванный от родной почвы, впал в мистицизм и действительно ударился в реакционность. Но это уже было после смерти Пушкина, и печальный конец Жуковского не должен заслонить от нас всю его жизнь.

Характер Жуковского и его мировоззрение сформировались в Московском Благородном пансионе, в кругу масонов, в кругу Тургеневых. Здесь он получил заквас свободной мысли, подчеркнутой независимости от правительственной ферулы. Здесь он воспринял традицию дворянского, уже побледневшего либерализма, генетически восходящего к сумароковскому фрондерству. Идеалы культуры, английского умеренного

свободомыслия, гражданственности культивировались и в кружке, носившем название «Дружеского литературного общества», к которому принадлежал Жуковский в 1801 году. В этом кружке благоговели перед «Вертером», которого переводил Андрей Тургенев.

Здесь очень много говорили о политике и вовсе не в консервативном духе. Андрей Тургенев даже был встревожен тем, что политические темы отвлекали членов кружка от литературы.

Надежды и туманные политические мечтания первых годов XIX века разделялись Жуковским. Потом Жуковский дружил с Вяземским, в ту пору отчаянным либералом, дружил и с Блудовым, в ту пору «русским тори». Но ведь идеология торизма для крепостнической и самодержавной России была еще прогрессивной идеологией. В «Арзамасе» Жуковский готов был приветствовать и левое, и более правое крыло кружка, но не чурался и тех мыслей и предложений, которые вносили арзамасцы-декабристы.

Еще в 1806 году (декабрь) Жуковский писал А. И. Тургеневу по поводу манифеста в связи с войной о том, что «простой народ» не может почувствовать пафоса защиты государства: «причина очевидна» — крепостное право: «вот, мне кажется, благоприятный случай для дарования многих прав крестьянству, которые бы приблизили его несколько к свободному состоянию». О свободе крестьян писал он и в 1808 году, об «убийственном чувстве рабства» в 1809 году⁹. В 1820 году он с сочувствием говорит в своем дневнике о речах Гуфланда «о ложных мерах правительств насчет притеснения свободы печатания». В 1822 году он освободил своих личных крепостных. И он не хотел печатать свой перевод стихов Шиллера, в котором цензура не пропускала то место, где говорится: «человек создан свободным, и он свободен, даже если он родился в цепях», так как этими словами он особенно дорожил¹⁰.

Впрочем, еще раз следует сказать, что все это не означает, что Жуковский был деятелем либерального движения. Он с такой же легкостью подружился с императрицей Марией Федоровной и великой княгиней Александрой Федоровной, и это не было признаком беспринципности, но признаком внутренне-

⁹ А. Н. Веселовский, В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения, СПб., 1904, стр. 337.

¹⁰ К. К. Зейдлиц, Жизнь и поэзия В. А. Жуковского, СПб., 1883, стр. 124—125.

го безразличия. Он тяготел к Тургеневым и не мог никогда сблизиться с Николаем I; придворная знать косилась на него и муслировала разговоры о его «незаконном» происхождении; для нее он навсегда остался чужим, учителем и литератором, не блестящим, бедным, чем-то вроде слуги. Но он не мог преодолеть то, что его друзья часто называли ленью и что вовсе не было ею, так как Жуковский был очень трудолюбив и как поэт, и как педагог, и как журналист, и как рисовальщик, и как читатель. Это был страх перед жизнью, перед историей, перед действительностью, которую Жуковский не любил, считал дурной, полной несправедливости и зла. Это была безнадежность найти себе идейно оправданное место в реальной жизни, это было следствие Французской революции, потрясшей мир и, по мнению Жуковского, не принесшей блага на земле, следствие мировых катастроф, испугавших Жуковского. Ибо он не был поклонником старого угнетения человека и не мог стать поклонником новых устоев жизни Запада¹¹. Бегство Жуковского из жизни внутрь самого себя — это было следствие крушения старой традиции дворянской оппозиционности, следствие культа пассивного сопротивления масонов XVIII века, итог культуры Хераскова, Муравьева, Карамзина. Это было то же неверие и скепсис, что у Карамзина.

Однако же Жуковский не мог бы написать ни «Марфу Посадницу», ни «Историю государства Российского»; Карамзин оставался до конца дворянским мыслителем и писателем. Не веря в истину, он верил в силу и услаждался эстетическим идеалом. Это было его кредо. А из эмоций он признавал лишь умилительные, вызванные воздействием эстетики. Иное дело Жуковский. Двусмысленное происхождение и общественное положение, бедность, зависимость, трудная молодость, трагический роман, сделавший его жертвой «старого порядка», — все исторгало его из круга жизненных представлений дворянина и помещика. Да он и не был вовсе помещиком и был сом-

¹¹ Еще в 1810 году Жуковский отчетливо чуял раскаты революционных громов и боялся революции в России, считая, что она вот-вот может наступить. Он писал А. И. Тургеневу 7 ноября 1810 года: «Так, брат, и в несчастье! Видя, как все рушится, иногда приходит мне в голову мысль, что может быть, впереди готовит для нас судьба что-нибудь ужасное. Я часто хотел писать к тебе об этом. Милый друг! Никогда не теряй из головы мысли, что нам надобно помогать, помогать друг другу переносить бурю; что несчастье должно соединить нас, что нам непременно должно быть вместе, когда начнется это испытание. Какое оно — не знаю. Но подумай о том, что были многие эмигранты, рассыпанные по всему свету революциею; взгляни на то, что происходит около нас, и вообрази возможности».

нительным дворянином. Кроме того, он был моложе Карамзина на семнадцать лет. Ему было шесть лет, когда началась Французская революция. Он вырос в атмосфере крушения старого мира. И его идеал не мог иметь и не имел ничего специфически дворянского. Он был лишен розовых очков, украшавших крепостническую жизнь. Он отверг целиком социальную действительность классовой борьбы — как точку зрения революции, так и точку зрения феодальной реакции. Но ведь он не мог выпрыгнуть на самом деле из классовой борьбы. В решающей схватке эпохи он пытался удержаться в стороне и житейски сохранить хорошие отношения и с теми и с этими. В результате ему не доверяли справа и его осуждали слева. Он не идеализировал помещичий уклад, как Карамзин, он пошел дальше его в своем субъективизме, и он отверг ценность всего действительного, а творчески, поэтически он готов был отвергнуть самое существование действительности вне души человеческой. Он не мог и не хотел сохранить культ эстетического, как себе довлеющей системы законченной формы, подобно Карамзину, и для него искусство не было спасением от жизни само по себе. Он не верил и в силу, так как сила приносила с собой на его глазах лишь зло — и сила Наполеона-императора, и сила феодальных предрассудков, и сила бюрократической церкви, и сила рабства, загубившего его мать. Но он был сыном своего века, века буржуазных революций, и он верил в то, во что не верил Карамзин: в человека и прежде всего в человеческую душу, человеческую индивидуальность, высшую ценность индивидуального личного бытия. «Лучшее наше добро есть наше сердце и его чистые чувства», — писал он в 1827 году (письмо к А. П. Киреевской-Елагиной от 7/19 февраля 1827 года). И в царице он воспел страдающую мать (элегия «На кончину ее величества королевы Виртембергской»). «Святейшее из званий — человек» — это единственный подлинный лозунг творчества Жуковского эпохи его расцвета. Его идеалом был человек вообще, каждый человек, человек вне общества, и в этой внесоциальности, отъединенности от мира человеческой души и человеческого достоинства, как его понимал Жуковский, было и крушение социальной мечты революции, и отказ от борьбы, и глубокая связь с анархическим, индивидуалистическим пониманием личности, свойственным буржуазной мысли как в эпоху ее падения, так и в эпоху ее подъема в конце XVIII — начале XIX века. Я не хочу сказать, конечно, что Жуковский был буржуазным «идеологом», но я хочу сказать, что в мышлении и в творчестве Жуковского нашли свое — хотя бы и преломленное

— отражение идеи его времени, времени буржуазных революций. Это содержание вошло в поэзию Жуковского в сублимированном виде, в отрешенной сфере (оно ведь вошло и в творчество крупных немецких философов-идеалистов); но именно оно определило и художественные искания Жуковского, и его значение как поэта¹². И тут нет разрыва с его политическим поведением. Его резиньяция, его оправдание горя, его общественное безразличие (кроме подъема 1807—1812 годов, когда он не остался чужд своему народу) не были оправданием действительности, а были пассивной формой недовольства ею, были уходом из нее. Характеризуя «основание поэзии Жуковского», Н. А. Полевой справедливо указал прежде всего следующее: «совершенное недовольство собою, миром, людьми, недовольство тихое, унылое и от того стремление за пределы мира»¹³. Вот что Жуковский писал в 1815 году А. П. Елагинной:

«Обвитый розами скелет.

Это можно сказать не об одной славе, но и о жизни, то есть о том, что называют жизнью в обыкновенном смысле, об этом беспрестанном движении, об этих разговорах без интереса, об этих свиданиях без радости и разлуках без сожаления, об этом хаосе света — скелет! скелет! И посмотреть на него вблизи убийственно даже и для самого уединения. Большая часть мечтаний должна погибнуть». Конечно, лучше бороться с дурной действительностью, чем убегать от нее в «мечтательный мир», да еще при этом служить при дворе, хотя бы и в конце своего самостоятельного творческого пути.

¹² О связи романтического субъективизма с эпохой буржуазных революций писал, например, еще в 1828 году журнал «Атеней» (М. Павлова), журнал антиромантический, в статье «О направлении поэзии в наше время», статье программной, помещенной в 1 номере журнала (с подписью «Х»). «Выросшая в веке гибельных переворотов, поэзия нашего времени (романтическая. — Г. Г.) отвечает всеми красками, пятнавшими действительную жизнь человека в сем периоде. Ум мятежный и упрямый перенес теперь в беззащитную область поэзии ту склонность к нововведениям, которую с такими жертвованиями и трудом обуздали на поприще политическом Европы. За неимением действительнейшего, он теперь совершенно осуществляет мечты и грезы свои, порожденные в веке, видевшем во всем крайности... В этой же своевременной склонности к нововведениям таится причина и той, ничем не успокаиваемой мечтательности, которая, проглянув в «Вертере», развернулась в «Рене», созрела в поэзии Байрона и приметна теперь более или менее в большей части лирических стихотворений» и т. д.

¹³ Н. Полевой, Очерки русской литературы, т. I, СПб. 1839, стр. 121.

И все же позиция Жуковского 1800—1820-х годов — не позиция реакционера, хотя он неизбежно скатывался на путь консерватизма. В пору же, когда на смену буржуазному индивидуализму пришла новая правда борьбы против капитализма, перед 1848 годом, Жуковский вместе с идейным движением, вскормившим его, оказался в лагере реакции.

4.

Говоря о мировоззрении поэта, надо прежде всего говорить о той сфере его деятельности и жизни, где он более всего правдив, где заключено подлинное содержание его сознания в самой глубокой глубине его, — о его творчестве. И здесь мы сразу же оказываемся в затруднении. Жуковский лирик по преимуществу. Его произведения содержат весьма мало прямой дидактики, в особенности же мало прямых политических высказываний. Начиная с конца 1810-х годов, когда Жуковский входил во второй период своего творчества, он, правда, многократно и не без однообразия, повторяет одни и те же мотивы резиньяции, условные формулы возвышенного благоговения перед «высшими силами» божественного вдохновения и кротости, — но и формулы и мотивы служат у него более для выражения лирической настроенности, чем для прямого поучения. Что же касается первого и основного периода творческой работы Жуковского с 1802 года по 1817—1818 годы, когда он наиболее своеобразно определился как поэт и наиболее повлиял на движение литературы, в том числе и на Пушкина, еще юношу, то в это время и так называемые мистические черты, и философия пассивности, и выражение политического оппортунизма отсутствуют в его произведениях, отсутствуют настолько явно, что появление их в пору приближения Жуковского ко двору вызвало и удивление и недовольство его друзей. При этом никогда, до самого конца, учительность не смогла захватить творчество Жуковского в его существенных чертах; непониманием и насилием над сутью дела была попытка Гоголя в 1840-х годах объявить перевод «Одиссеи» Жуковского уроком для русской современности. Жуковский не мог и не хотел быть учителем в поэзии; он был лириком, раскрывавшим свою душу и не претендовавшим на общезначимость своих самораскрытий, а тем более на принципиальную оценку своей души как положительной.

Я — человек, и я таков в моей собственной душевной жизни, — это говорил своим творчеством Жуковский, и вовсе не стремился, чтобы все были такими, как он, как его лирический герой. Мораль заключалась здесь в самом праве души, единственно независимой и самостоятельно реальной — по Жуковскому — сущности, на самораскрытие, на осознание и поэтическое прославление превыше всего. Сам Жуковский хорошо понимал — уже стариком — сущность своей жизни и творчества, какую она была за полвека до того; в 1850 году он писал Плетневу, предложившему ему написать мемуары: «Мемуары мои и подобных мне могут быть только *психологическими*, то есть историею души; событиями, интересными для потомства, жизнь моя бедна; да и те события, которые мог бы я описать, были бы, конечно, худо описаны; я по натуре моей не имел практического взгляда на жизнь и на людей; я описал бы настоящее фантастически; были бы лица без образов, и верно 9/10 подробностей утратила моя память, а что жизне-описание без живых подробностей? Мертвый скелет или туманный призрак»¹⁴.

Примат чувства и настроения как высшей ценности свободы и потому морали над мыслью, над суждением, над *ratio*, как проявлением объективных закономерностей, исключал в поэзии Жуковского объективное осмысление и наполнение суждения как такового. Суждение, утверждение в системе Жуковского — это скорее лирическая формула, чем адекватное выражение истины, как она ему представлялась; потому что в системе Жуковского лирическая правда индивидуального переживания и есть высшая, даже единственная истина, а объективный, вне индивидуального переживания пребывающий мир — это лишь эфемерная видимость, и логика суждения о нем — ложь.

Именно поэтому было бы чрезвычайно неосторожно строить представление о мировоззрении Жуковского, исходя из отдельных суждений, «высказываний» его, цитатно извлекая их из его стихов и комбинируя их по логическим принципам. Таким путем мы исказили бы реальный, подлинный смысл этих самых цитат, как он возникает в совокупности лирического движения всего произведения. Кроме того, стремясь уличить Жуковского его же собственными словами-суждениями, мы должны были бы оперировать чрезвычайно малым количеством текстов, так как «высказываний», имеющих объектив-

¹⁴ «Сочинения и переписка П. А. Плетнева», т. III, СПб., 1885, стр. 646.

ный характер даже по видимости, у Жуковского мало, и весь основной фонд произведений поэта остался бы вне поля изучения.

Между тем так именно и изучают чаще всего мировоззрение писателей и, в частности, поэтов, — путем цитатного извлечения «высказываний», прямых суждений на политические (чаще всего), философские и тому подобные темы, причем эти цитаты теряют свой стилевой образный характер, а большинство стихотворений поэта, не содержащих высказываний-суждений, остается вне поля зрения. Этим путем мы можем обнаружить и установить истину далеко не всегда, и во всяком случае всегда мы устанавливаем лишь неполную истину. Исследователю, работающему на высказываниях и забывающему, что поэзия — это искусство, а не рифмованный катехизис, просто нечего делать, например, со стихами о любви, о природе, с настоящей лирикой, и он обыкновенно стремится спасти положение бессмысленными затычками вроде того, что поэт Икс любил природу или в особенности русскую природу и что поэт Игрек очень хорошо умел передавать чувства, настроения живого реального человека. При этом такая «характеристика» оказывается относимой ко всем поэтам самых различных мировоззрений и течений.

А ведь задача исследователя литературы — понять и изучить поэта так, чтобы любой мадригал, любое любовное признание в стихах, если только оно в художественной системе данного поэта является произведением искусства, говорило бы о мировоззрении поэта, о принципах его отношения к действительности, о типе его мысли, сознания, — в применении к художественной структуре — о стиле поэта. Потому что стиль — есть эстетическое преломление совокупности черт мировоззрения. А если у поэта есть выраженное ясно мировоззрение, то есть стиль (есть талант, гений), то этот принцип отношения к действительности скажется в каждом произведении, ибо он есть неотъемлемый характер поэтической и вообще человеческой психики поэта (я не говорю о случайных мелочах в стихах, которые могут не иметь принципиально-поэтического характера); это не значит, конечно, что мы можем игнорировать прямые высказывания, суждения в стихах данного поэта; наоборот, они весьма важны, но лишь подкрепленные анализом всей образной структуры данной поэзии, выражающей идейную структуру ее.

Следовательно, анализ мировоззрения поэта есть в то же время и в специфических условиях анализ его стиля, ибо стиль может оказаться наиболее общим и типическим качеством

мировоззрения в искусстве, присутствующим в нем всегда и там, где нет никаких суждений и утверждений. Поэтому и цитата в литературном исследовании не может быть эмпирически индуктивным доказательством, а может быть, в сущности, лишь типологическим объектом и иллюстрацией. Хорош был бы физиолог, у которого выводы о человеке подтверждались бы не всяким нормальным человеком, или анатом, который учил бы лишь об отдельных индивидуумах! Анатом покажет нам сердце у каждого человека. Найдите сердце данной поэтической системы и покажите его в каждом стихотворении, в конце концов — в каждом слове поэта. Это сердце и есть тот угол зрения, который определяет взгляд поэта на мир, на человека и общество, который определяет и прямые высказывания, если они есть, и семантику слова, образа, характера в произведении; потому что в искусстве все значит, все элементы произведения есть смысл, потому что образ потому и образ, что он есть образ чего-то, образ идеи, потому что, как сказал еще Гегель, «в художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его»¹⁵.

Не надо думать при этом, что, анализируя стиль в таком смысле, мы получим данные лишь о неопределенно-философской сумме идей поэта. В мире все связано и соотносено, и общий взгляд на бытие и сущность действительности имеет свой политический адекват. Поэтому анализ стиля есть и анализ политической установки автора, даже если мы анализируем любовное стихотворение (произведение вообще). Первая часть «Новой Элоизы» говорит только о любви и ничего не говорит о политике; но изображение свободного человеческого чувства в этой книге двигало людьми, бравшими Бастилию, не менее, чем «Общественный договор».

Между тем именно привычка видеть мировоззрение писателя лишь там, где он прямо учит суждениями, — а не там, где сами его суждения составляют подлинный образ, не видеть, кроме логики мысли, еще и логику образа, — именно нежелание видеть мысль и мировоззрение в самой образной структуре приводит к тому неверному и губительному разрыву между мировоззрением писателя и его художественным методом, который лег в основу довольно бесплодного спора, развернувшегося, например, на страницах «Литературной газеты» в 1939—1940 годах, спора бесплодного именно потому, что обе спорившие стороны спорили о фикциях. Как будто бы

¹⁵ Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 99.

художественный метод не есть эстетическая форма мировоззрения писателя.

Вернемся к Жуковскому, являющемуся характерный пример в указанном отношении. Для Жуковского основной поры, до 1817 года, прямые высказывания столь же неспецифичны, банальны, неинтересны, как и тематический отбор его произведений: любовь, пейзаж или общие размышления, вроде, например, размышлений о тщете всего земного и т. п. Потом его высказывания просты и неприятны. Так, например, он — монархист. Между тем мы знаем, что Жуковский не признавал правильным крепостное право; что же касается республики, то она тоже ему нравилась. И все эти суждения не затрагивают основных ценностей его творчества, так что можно составить прекрасный сборник стихотворений Жуковского, в котором не будет опущено ничего, что обеспечило ему славу, и в котором не будет совсем выражен его монархизм, ибо нельзя же считать выражением монархизма чрезвычайно сильное изображение трагедии смерти молодой женщины и горя ее матери только потому, что вне текста стихов мы знаем, что и умершая, и ее мать в «жизни» были женами монархов.

И вот в таких случаях, когда высказываний в стихах слишком недостаточно, а отбор тем также ничего не говорит при упрощенном подходе к делу, обращаются в мучительных поисках высказываний во что бы то ни стало к высказываниям вне стихов, вне творчества: в письмах, статьях и т. п. Между тем биографический материал о писателе необходим нам именно при изучении творчества, а не наоборот. И если, например, говорить о Жуковском, его жизненный путь, взятый вне творчества, не принципиален, даже не совсем понятен. Что же касается писем и статей, то и с ними мы далеко не уйдем. Официальные письма Жуковского не выражают глубокой правды о поэте, а письма (и письма-дневники) связанные, например, с Машей Протасовой, дублируют его стихи, являясь такими же стихами в прозе и на те же темы. Наконец, статьи — это, если говорить, скажем, о политике — очень поздние реакционнейшие статьи, и судить по ним о Жуковском 1810-х годов — это еще хуже, чем судить об идее «Ревизора» по «Выбранным местам из переписки с друзьями». Нет, уж лучше поищем основных принципов мировоззрения Жуковского в его творчестве в совокупности, в его художественном методе, в его стиле. Поищем идею *стиля* Жуковского, ибо каждый стиль имеет свою идею, сам есть, в конце концов, идея, как и каждый элемент стиля, — а каждая идея есть социальное явление и социальный поступок, есть отражение и выражение

социальной судьбы и борьбы; следовательно, в самой художественной ткани произведения постараемся обнаружить его социально-историческую роль. Впрочем, здесь и не придется заниматься поисками. Жуковский — поэт, которому повезло в нашей критике и науке; о нем писали много и часто писали хорошо. И основное в творчестве Жуковского обнаружено давно, еще Белинским, давшим прекрасное толкование его поэзии, еще Шевыревым, который, несмотря на чрезвычайно неприятную реакционную тенденцию своей работы о Жуковском, сказал о нем кое-что и верно и тонко; наконец — Веселовским, в классической монографии которого рассыпано множество глубоких наблюдений и замечаний; не говорю уже о Гроте, о Плетневе и других, вплоть до наших современников. Сущность и идея стиля Жуковского, его поэзии в целом — это идея романтической личности. Жуковский открыл русской поэзии душу человеческую, продолжив психологические искания Карамзина в прозе и решительно углубив их. Однако дело здесь было не просто в том, что Жуковский открыл новую тему; его тема — это его мировоззрение и его метод. Романтическая личность — это идея единственно важного, ценного и реального, находимого романтиком только в интроспекции, в индивидуальном самоощущении, в переживании своей души, как целого мира и всего мира. Психологический романтизм Жуковского воспринимает весь мир через проблематику интроспекции. Он видит в индивидуальной душе даже не отражение всего мира, а весь мир, всю действительность саму по себе. «У Жуковского все душа и все для души», — писал Вяземский (в осуждение Жуковского) еще в 1821 году (письмо к А. И. Тургеневу от 25 февраля 1821 года). А сам Жуковский записал в своем дневнике в том же 1821 году: «Мир существует только для души человеческой». Жуковский выводит мир, действительность из души, из личного переживания, подобно тому как субъективный идеализм Фихте усматривает все богатство бытия в деянии и динамике единичного (и генерального) я, и даже подобно тому как идеализм молодого Шеллинга пытается самое объективное вывести из субъективного и обосновать им. Здесь решался один из основных вопросов века, для искусства — основной: чей примат — субъекта или объекта? Потом придет время (это будет время реализма), когда искусство скажет, что человек, и человеческий характер, и конкретные качества души человеческой — это функция, результат объективных, реальных, исторических, наконец социальных сил и обстоятельств. Теперь романтизм говорит, что человек в своей внутренней жизни свободен, ни

из чего не выводим (даже из бога), сам себе довлеет, и есть своя собственная причина и причина всего сущего. Культ свободной личности в индивидуалистическом и анархическом сознании эпохи Французской революции поглощал объективный мир. Между тем именно культ свободной личности в ее душевной отъединенности и был одной из основ романтизма — или даже шире: романтизм признал примат частного над общим, индивидуального над общественным или общечеловеческим, конкретного над абстрактным. В этом была и его освобождающая от фикций феодального абсолютизма роль, и его прогрессивность в плане мировоззрения, и его ограниченность, неизбежная для индивидуализма. В человеке романтизм видит душу, в мире вещей и природы — орудие духа, в народе — индивидуальную душу нации более, чем общечеловеческое право, которое видели люди классицизма. И душа человека, и душа нации свободны в своей сущности и должны стать свободны в своем творческом выявлении — это был освободительный смысл романтического метода и мировоззрения; душа человека и душа нации самостоятельны и независимы от внешних условий или, во всяком случае, должны стать такими, — в этом представлении была индивидуалистическая и идеалистическая неполноценность романтизма.

Романтизм ниспроверг отвлеченность метафизического мышления рационализма, обосновавшего классицизм. Романтизм принес ему на смену конкретность культа и видения единичной реальности, но эта реальность и конкретность его — субъективна. Классицизм приносил в жертву общему понятию — понятию государства, права, человека-гражданина — живого единичного человека, как и конкретный народ. Романтизм заявил право человека и нации на самоопределение; он заявил всей совокупностью своего метода, что нельзя во имя абстракции губить человека, нельзя во имя фикции губить нацию как своеобразие и личность, — даже если эта абстракция, эта фикция — идея государства или идея права. Ибо человек и его душа важнее идеи, и высшая идея, и высшее право — это тот же человек, душа, личность. А душа есть в каждом человеке, и душа нации сохранна не в законах и даже книгах, а в народе.

Классицизм — это мировоззрение объективное, но абстрактное. Романтизм — субъективное, но конкретное. Конкретность и была завоеванием романтизма. Субъективизм был необходимой формой этой конкретности, связанной с индивидуализмом эпохи буржуазной революции. Жуковский открыл русской поэзии душу человеческую, психологический анализ.

Это значит, что он возвел в идеал, сделал принципом своего искусства право всякой души на независимость. Ведь душа поэзии Жуковского внесоциальна, сама себе довлеет, то есть с одной стороны это душа, понятая анархически и идеалистически, с другой же стороны — это душа любого человека, душа, не выведенная из понятий феодальной иерархии, потенциально свободная душа. Она свободна уже потому, что она не порождена объективным миром, не выведена из него, не подчинена ему, а наоборот, порождает его и заключает в самой себе. Об этой душе писал Андрей Тургенев в надписи к портрету Гете:

Свободным гением природы вдохновенный,
Он в пламенных чертах ее изображал,
И в чувстве сердца лишь законы почерпал,
Законам никаким другим не покоренный.

Здесь уместно вспомнить, что Гегель, романтик в своем понимании искусства, считал, подчеркивал и доказывал, что героем художественного произведения, человеческим образом «идеала» может быть только человек, абсолютно независимый от условий внешнего мира, от государства, закона, обычая, социальных норм, от религии, в конце концов, — действующий, мыслящий и переживающий, только повинуюсь своему внутреннему психологическому принципу, началу своей индивидуальности. На этом основана теория Гегеля о преимущественной пригодности для художественного изображения людей «героического века» и, наоборот, непригодности для него людей современности, слишком социально-определенных, связанных путами социальной действительности, даже если они — монархи.

Конкретность метода романтизма специфична; это — конкретность индивидуальной души; но, снимая объективные определения характера, социальные, исторические, романтизм тяготеет к снятию реального разнообразия характеров, душ. Отсюда глубокое противоречие романтического метода; герой романтика — единичный человек, но он в то же время всякий любой человек в потенции, он — то единичное, что есть в глубине души всех людей. Отсюда явная повторяемость черт романтических героев, каждый из которых ощущает себя трагически одиноким, оторванным от мира — и в то же время каждый из которых похож на каждого другого. Это было восприятие мира как хаоса, воздушного океана, где блуждают без руля и без ветрил, подчиняясь лишь своим внутренним импульсам, отъединенные души одиноких людей. Это было восприятие мира, в другой сфере обусловившее мышление свободы, как только юридической, а не реально-экономической

свободы, обусловившее пафос борьбы всех против всех при лозунгах равенства и братства, обусловившее и культ Наполеона, личности, вознесшейся над миром.

Говоря о мышлении и методе романтизма и, в частности Жуковского, — о том, что он понимал человека как душу, поглощающую мир, что он видел в объективной действительности лишь функцию и проявление конкретной субъективности, я вовсе не думаю, что Жуковский был прав и что он и на самом деле не был порожден и обусловлен действительностью, социальной реальностью вполне объективной. Наоборот, я именно и стараюсь показать, как и чем в социальной действительности был создан и обусловлен романтизм Жуковского. Я бы не делал эту оговорку, если бы меня не вынуждали к этому наши наивные рецензенты, имеющие привычку приписывать исследователю черты мировоззрения, установленного им у изучаемых писателей.

5.

На переломе между первым и вторым периодом своего творческого пути (в 1819 году) Жуковский создал одно из наиболее замечательных своих стихотворений, служащее как бы декларацией его художественного кредо, его литературным манифестом — «Невыразимое». Идеалистический — в духе Шеллинга — характер его содержания несомненен. Но не этим оно заслуживает особое внимание, а тем, что в нем, и в содержании его, и в стиле, чрезвычайно полно выразились основные особенности творчества Жуковского в целом. Вот это стихотворение (привожу его полностью):

НЕВЫРАЗИМОЕ

(отрывок)

Что наш язык земной пред дивною природой?
 С какой небрежною и легкою свободой
 Она рассыпала повсюду красоту
 И разное с единством согласила!
 Но где, какая кисть ее изобразила?
 Едва-едва одну ее черту
 С усилием поймать удастся вдохновенно...
 Но льзя ли в мертвое живое передать?
 Кто мог создание в словах пересоздать?

Невыразимое подвластно ль выраженью?..
 Святые таинства, лишь сердце знает вас.
 Не часто ли в величественный час
 Вечернего земли преображенья,
 Когда душа смятенная полна
 Пророчеством великого виденья
 И в беспредельное унесена, —
 Спирается в груди болезненное чувство,
 Хотим прекрасное в полете удержать,
 Неназаченному хотим название дать —
 И обессиленно безмолвствует искусство?
 Что видимо очам — сей пламень облаков,
 По небу тихому летящих,
 Сие дрожанье вод блестящих,
 Сии картины берегов
 В пожаре пышного заката —
 Сии столь яркие черты —
 Легко их ловит мысль крылата,
 И есть слова для их блестящей красоты.
 Но то, что слито с сей блестящей красою, —
 Сие столь смутное, волнующее нас,
 Сей немлемый одной душою
 Обворожающего глас,
 Сие к далекому стремленье,
 Сей миновавшего привет
 (Как прилетевшее незапно дуновенье
 От луга родины, где был когда-то цвет,
 Святая молодость, где жило упованье),
 Сие шепнувшее душе воспоминанье
 О милом радостном и скорбном старины,
 Сия сходящая святыня с вышины,
 Сие присутствие создателя в создание —
 Какой для них язык?.. Горе душа летит,
 Все необъятное в единый вздох теснится,
 И лишь молчанье понятно говорит ¹⁶.

¹⁶ Первые намеки на тему и формулу заключения «Невыразимого» можно видеть в экспромтах Жуковского, обращенных к Е. М. Соковинной еще около 1802—1803 годов:

Твои глаза хвалить мне должно!
 Филадельфия, я готов хвалить;
 Но как? Стихами невозможно,
 А сердцем... — сердце лишь молчит,
 Его молчанье яснее говорит.

Или:

Оставим разуму искусство говорить,
 Пусть сердце чувствует, вдыхает и молчит.

Итак, основная мысль стихотворения в том, что объективный мир природы — не есть то, что должно изображать искусство, не есть нечто подлинное, а что искусство призвано передавать лишь то невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа является лишь условным возбудителем, поводом. Само собой разумеется, «тезис» Жуковского о невыразимости души человеческим словом — лишь поэтический образ. Ведь все стихотворение создано только для того, чтобы все-таки выразить «невыразимое», — и это есть главная задача Жуковского-поэта¹⁷. Невыразимое рационально, логически, прямо должно быть навеяно на душу читателя; для этого поэзия должна перестать быть точным названием понятий, ибо нельзя точно назвать сложное, смутное, противоречивое состояние души, а должна стать условным ключом, открывающим тайники духа в восприятии самого читателя. Самый метод становится субъективным, и слово теряет свою общезначимую терминологичность, свойственную ему в классицизме. Слово должно звучать как музыка, и в нем должны выступить вперед его эмоциональные обертоны, оттесняя его предметный, объективный смысл. Значение слова поэта в этой системе — не в словаре, а в душе читателя, ассоциативно откликающейся на призыв словесной мелодии. Здесь скрывалось новое понимание душевной жизни, уже не как арифметической суммы самостоятельных способностей и чувств (классицизм), а как единого потока, в котором нельзя отделить одной грани, не нарушив единства целого. В этом смысле характерен и подзаголовок («Отрывок»), данный стихотворению при перепечатке его в Собрании сочинений Жуковского в IV издании 1836 года (т. VI) и отсутствовавший в первой публикации его в «Памятнике отечественных муз» 1827 года. Конечно, перед нами вовсе не отрывок, а законченное стихотворение, четко построенное, имеющее явное начало-тезис и эффектную концовку, подготовленную нагнетанием лирической мелодии и смысловым подъемом предшествующих стихов. Но это все-таки отрывок, как и всякое лирическое стихотворение данной системы, —

¹⁷ В рукописи Жуковского в Государственной публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина (Б. № 26, л. 45) после последнего стиха есть еще два стиха, говорящие об этом: «Но вдохновение опять заговорилось, И муза пылкая забыла свой отчет». Жуковский зачеркнул это начало продолжения стихотворения (см. Ц. С. Вольпе, т. II, стр. 511). Комментатор справедливо пишет: «Неуместность такой «иронической» концовки, очевидно, и была причиной того, что Жуковский ее отбросил».

отрывок, ибо поток душевной жизни не имеет начал и концов, а течет сплошь, переливаясь из одного сложного состояния в другое, и всякая попытка схватить, уловить мгновение этого текущего единства — это лишь отрывок того, что нельзя разрывать, лишь символ единства в его мимолетном аспекте. Вот это и есть — «Хотим прекрасное в полете удержать», это и есть замысел «согласить разнovidное с единством».

И вот Жуковский делает смелую попытку сказать о том, что смутно переживается, но не имеет логической формы и не может быть выражено образами внешнего мира. Слово и понятие мертвы, душевное движение — живо; слово должно преодолеть свою рациональную функцию, чтобы вызвать ответное душевное движение. Жуковский говорит вначале о природе, как бы внешней объективной природе, но он не может и не хочет ни видеть ее вонне субъективного переживания, ни говорить о ней «внешними» словами. Вот — вечер, факт как будто бы объективный; ничуть не бывало:

Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья...

Объективное утоплено в словах эмоций; *величественно* переживание вечера, а не сам вечер; *преображение* — это слово не внешней природы, а молитвенного экстаза; недаром это слово религиозного словаря и круга понятий; Жуковского интересует таинственное чувство умирания и как бы одухотворения картины природы, и простой вечер, часть суток, превращается в тему внутренней значительности, состояния сознания; и все слова подчиняются этому семантическому освещению; *час* — это не астрономическое измерение, а мгновение текучести душевной жизни; *вечернего* звучит в ассоциациях едва ли не религиозных, и *земля* — это здесь юдоль, жилище скорби, а не географическое или любое иное материально-предметное обозначение. И на этих немногих словах кончается даже видимость внешнего изображения вечера, и Жуковский открыто погружается в эмоцию:

... Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена, — и т. д.

Ни одного предметного слова-значения; все слова подобраны как ноты эмоциональных звучаний, вплоть до слова «полна», получающего значение полноты чувства, переживания, перекликающегося со словами типа «великое» и «беспредельное». Это и есть выражение невыразимого; иначе говоря, это и есть система, стремящаяся объективный мир

поглотить субъективным, а во внешнем бытии видеть лишь повод для внутреннего, в описании видеть не описание мира, а отражение его в сознании, в слове — не обозначение предмета или понятия, а прежде всего *отношение души к предмету и понятию*.

Установка Жуковского наиболее ясно видна во второй части «Невыразимого», где она выявляется почти парадоксально. Здесь идет речь именно о внешней реальной природе, изображение которой поэт отвергает, как слишком легкое и доступное. У него *есть* слова для передачи картин природы, — заявляет поэт; но на самом деле у него *нет* этих слов, ибо в его устах все они немедленно превращаются в слова-символы и знаки состояния души. Жуковский дает природу сплошь в метафорах, сущность которых — не сравнение зримых предметов, а включение зримого в мир «чувствуемого».

Что видимо очам — сей пламень облаков,
По, небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь яркие черты...

Итак — видимы не облака, а пламень облаков, а слово *пламень* — слово поэтического склада, включенное в привычный ряд психологических ассоциаций: пламень души — любовь, энтузиазм и т. п. *Тихое небо* — это типическое выражение в системе Жуковского: предметно-определяющее значение прилагательным утеряно; *тихое* конкретно значит — либо беззвучное или негромко звучащее, либо медленное. В данном применении *тихое* могло бы значить, что небо — не грозовое, но это пояснение явно не нужно, да оно и не меняет дела; даже в этом понимании эпитета *тихий* (понимании натянутом) в нем преодолены его первичные терминологические «объективные» смыслы. Эти же смыслы не относятся и не могут относиться к небу, даже если на нем нет грозowych туч. Этот эпитет — и не метафора в предметной ее функции, ибо ни с чем предметным небо в этом эпитете не сравнивается. Но дело в том, что тихой может быть душа, что мы говорим «тихий человек», что этим словом определяется настроение и даже характер. И вот мы видим, что эпитет, грамматически и даже условно, по своему «внешнему» значению приданный объекту, в сущности и на самом деле относится к воспринимающему субъекту: *тихое* — это чувство и умиление поэта в момент «преображенья земли». Разрыв же цепи значений не получается потому, что субъективность слова — *тихому*,

опорного в стихе, поглощает объективность существительного *небо*: ведь небо — не только «видимая очам» предметность, но и образ возвышенного, образ души, летящей ввысь; отсюда и звучание слова *летающих*. Так все слова субъективируются; субъективируется ими и весь объективный мир. То же можно показать на любом следующем стихе («В пожаре пышного заката» и др.). Так получается, что уже в этих стихах Жуковский воплощает не внешнюю красоту, а именно «то, что слито с сей блестящей красотой». В последней же части стихотворения он дает прямое скопление формул, как бы непосредственно обращенных к «невыразимому» в душе читателя. Это — целый ряд стихов и слов, где все — только субъективность. Логика связей, смысла и синтаксиса (логика — всегда объективное начало) преодолена. Возникают типические алогизмы (оксюморон) — «О милом радостном и скорбном старины». Какова же эта старина? — спросит рационализм: радостная или скорбная? — Вот в том-то и дело, что слитно-противоречиво чувство, а ведь именно оно здесь выражается, потому что речь идет не о старине, а о вспоминающем сознании, для которого она и милая и радостная. Синтаксис распадается на ряды слов, как бы набегающие волны звучаний, не желающих ни подчиняться, ни «сочиняться» в логико-синтаксической схеме, а передающие волну настроения. Поэтому, например, почти совершенно выпадают из синтаксической связи скобки — «как прилетевшее...» и т. д. Сравнение с чем? Что это «как»? Привет. Но ведь сам «привет» в данном тексте — это метафорическое обозначение другого — настроения, и мы, таким образом, получаем сравнение второго ряда, то есть дуновенье — это сравнение к привету, а привет — сравнение к настроению. Это в значительной мере ступшевывает логическую опору сравнения. Все же допустим, что это сравнение; но что делать со стихом «Святая молодость, где жило упованье»? Это может быть дополнение к *цвету*; но тогда почему не «цвет святой молодости»; если же это приложение к *цвету* (вероятно, так оно и есть), то повисает в воздухе придаточное предложение «где жило упованье»; неужто оно относится к *лугу*? Или, может быть, к *родине*? Может быть, относится, если делать грамматический разбор, но в поэзии все это ни к чему не относится, а звучит в целостном, внесинтаксическом единстве: дуновенье, родина, цвет, святая, упованье и т. д. — это словесные ноты, организованные музыкально, а не синтаксически; ведь здесь важно и то, что синтаксические связи стали зыбкими; можно их при желании и обдумывании установить, найти, но в восприятии они сливают-

ся, ступеньки вываются, и Жуковский не стремится к их прояснению (скорее, наоборот), — и в результате *родное* здесь — не Россия или, например, Белев, а, может быть, небо, молодость, чистота помыслов и т. п., а значит и луг — это цветение души и т. п. никоим образом я не хочу сказать, что здесь мы видим иносказание; нимало; если бы это была аллегория, то простое и конкретное заменялось бы в ней таким же простым и конкретным. Здесь же, наоборот, слово не означает вовсе другое слово, не заменяет его, не указывает на него. Здесь слово — будь то *луг* или *святыня*, или *упование*, или *обворожающего глас* — остается самим собой, оно вызывает эмоцию своими вторыми и третьими значениями, своим субъективным семантическим ореолом. Лексически луг — это и есть луг; но поэтически *луг* у Жуковского в данном контексте это — как бы сказал человек той эпохи — конечное выражение бесконечного; а ведь бесконечное-то у Шеллинга это то же *Я*, хотя бы постулированное и у других сознаний. Жуковский же выразил то же самое:

Все необъятное в единый вздох теснится...

Весь необъятный мир он вместил в своей душе, и каждое его слово стремится воплотить в малом объеме мыслимую им структуру бытия в душе.

В дневнике Жуковского за 1827 год есть замечательное место, где он размышляет о языке, место, раскрывающее его понимание его же собственной поэзии, его стиля. Он рассказывает о своем посещении школы глухонемых в Париже; он видел там девушку, глухонемую от рождения и ослепшую на тринадцатом году: «Спрашивается: что бы она была, если бы не пользовалась 13 лет зрением? Теперь предметы имеют для нее некоторую форму; тогда эту форму сообщило бы ей воображение. Они не были бы сходны с существенным; но все, каждый предмет имел бы свой отдельный, ясный язык, и все бы мог существовать язык для выражения мысли, ощущения: ибо язык есть выражение внутренней жизни и отношений к внешнему. Здесь торжествует душа».

Нельзя не вспомнить здесь того, что сказал Гете о стихах Жуковского; великий поэт глубоко почуял сущность поэзии своего русского знакомца, даже зная его стихи только по переводам (но ведь он знал Жуковского лично); он сказал: «Потому-то, что люди не умеют оживить, оценить настоящего,

они вождедеют будущего и кокетничают с прошлым. И Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту»¹⁸.

Поэтические принципы, декларированные в «Невыразимом» и реализованные всем семантическим строем этого стихотворения, являясь принципами творчества Жуковского вообще, его философской и вообще идейной основой, могут быть наблюдаемы в любом характерном стихотворении Жуковского. В этом отношении типичны и показательны его поэтические пейзажи. Современники считали Жуковского мастером пейзажной поэзии. Так, например, Плетнев писал в 1822 году: «В рисовке картин природы Жуковский не имеет и едва ль будет иметь соперника. Почти все явления в природе, даже едва приметные черты в них, замечены им и вошли уже в состав его красок. Часто кажется, что он находит особенное удовольствие в собирании сих едва приметных подробностей, из которых он составляет свои описания» («Заметка о сочинениях Жуковского и Батюшкова») ¹⁹. Но уже через два года тот же Плетнев внес иную, правильную мысль в оценку пейзажей Жуковского: он понял их субъективность; в 1824 году он писал о поэзии Жуковского, что в ней «всякое чувство облекается какою-то мечтательностью, которая преобразует землю, смотрит далее, видит больше, созидает иначе, нежели простое воображение. Для такой души нет ни одной картины в природе, ни одного места во вселенной, куда бы она не переносила своего чувства, и нет ни одного чувства, из которого бы она не созидала целого, нового мира... Он настраивает все способности души к одному стремлению: из них, как из струн арфы, составляется гармония. Вот в чем заключена тайна романтической поэзии! Она основывается на познании поэтического искусства и природы человека. С таким направлением поэзии Жуковский соединяет высочайшее искусство живописи всех картин природы, в которых каждая черта проникнута, освещена его душою» («Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах») ²⁰. Более отчетливо писал об этом же Белинский: «Мы бы опустили одну из самых характеристических черт поэзии Жуковского, если б не упомянули о дивном искусстве этого поэта живописать картины природы и влагать в них романтическую жизнь. Утро ли, полдень ли, вечер ли, ночь ли,

¹⁸ С. Дурыйлин, Русские писатели у Гете в Веймаре. — «Литературное наследство», № 4—6, М., 1932, стр. 348.

¹⁹ «Сочинения и переписка П. А. Плетнева», т. I, СПб, 1885, стр. 26.

²⁰ Там же, стр. 175—176.

ведро ли, буря ли или пейзаж, — все это дышит в ярких картинах Жуковского какою-то таинственною, исполненною чудных сил жизнью... Изображаемая Жуковским природа — романтическая природа, дышащая таинственною жизнью души и сердца...» (VII, 215, 219). Шевырев, в своих идеалистических формулах, писал о том же; он говорил, что в христианской поэзии, применительно к Жуковскому, «природа стала символом души человеческой», что такая поэзия «всеми явлениями своими окружает его (поэта), как бесчисленными зеркалами, чтобы отразить ему в них все бесчисленные движения души его...» «Так, в каждой картине природы у Жуковского сквозит душа, везде взгляд на даль, на бесконечность: ни одна всего не досказывает, что в ней кроется, и пророчит еще более, чем обнаруживает»²¹. Да и сам Жуковский достаточно ясно записал в своем дневнике 1821 года: «Красота не в природе, а в душе человека».

Субъективный характер пейзажей Жуковского был показан и Веселовским; именно он говорит о том, что изображение природы у Жуковского — это «пейзаж души»; и это верно. Жуковский рисует душу, воспринимающую природу, а не самую природу, выражает отношение к предмету более, чем предмет. И это может быть проиллюстрировано на любом пейзаже его. Возьмем для примера отрывок из элегии «Вечер» (1806), потому что это не только один из шедевров Жуковского, но и один из наиболее широко известных его текстов (благодаря музыке Чайковского). Напомню этот отрывок:

Уж вечер... облаков померкнули края,
 Последний луч зари на башнях умирает,
 Последняя в реке блестящая струя
 С потухшим небом угасает.
 Все тихо: рощи спят, в окрестности покой;
 Простершись на траве под ивой наклоненной,
 Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,
 Поток, кустами осененный.
 Как слит с прохладою растений фимиам!
 Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
 Как тихо веянье зефира по водам
 И гибкой ивы трепетанье!

Прежде всего, если отвлечься от привычной мелодии Чайковского (а это необходимо сделать), мы воспринимаем в этих стихах, как и вообще в стихах Жуковского, свою поэтическую мелодию, напев стиха, поглощающий смысловую отра-

²¹ С. Шевырев, О значении Жуковского в русской жизни и поэзии, М., 1853, стр. 23—25.

ниченность друг от друга не только слов, но и синтаксических элементов. Жуковский создает музыкальный словесный поток, качающий на волнах звуков и эмоций сознание читателя; в этом музыкальном потоке, едином и слитном, как и единый поток душевной жизни, им выражаемый, слова — это ноты. Отсюда особое семантическое наполнение слова, начинающего значить гораздо больше, чем оно значит терминологически, и выявлять в себе в соотношениях потока мелодии иные смыслы и звучания, чем в обычной логической конструкции речи. С другой стороны, это речевое слитное единство несколько не противоречит тому, что уже было сказано о разрушении Жуковским синтаксической опоры, синтаксически-логического каркаса речи. Стихи, вообще говоря, несут в себе потенцию двух родов членения речи и в то же время объединений и соотношений смыслов и слов, — двух рядов, находящихся в сложном взаимоотношении. С одной стороны — это синтаксис, синтаксическое деление и объединение словесных и смысловых групп; с другой стороны — это деление на стихи, строфы, полустихия, то есть стиховое членение, имеющее, конечно, как это показал Ю. Н. Тынянов, вовсе не фонетический, а, в первую очередь, семантический характер и создающее особые условия сопоставления и взаимопроникновения смыслов и т. п. Именно это второе членение, своего рода синтаксис стиха, отдельный от синтаксиса обычной прозаической речи (хотя и не отторжимый от него внешне эмпирически), не имеет, в частности, не имел в пору Жуковского прямого логического наполнения, поскольку структура смыслообразования стиха как такового не имеет характера суждения, и поскольку смысловые связи слов, образуемые стихом, не заключаются в связях суждения, а заключаются по преимуществу в сопоставлениях смыслов, взаимно дополняющих друга друга и как бы проникающих друг в друга. В семантических связях стиха выступали на первый план эмоциональные черты слова, точнее, его смысловые обертоны, те дополнительные смыслы (ореолы значений), которые, не будучи заключены с полной ясностью в отдельном слове, подчеркивались в нем оттого, что оно вступало в нелогическое соотношение с другими словами. Таким образом, создавалось впечатление, что значение стиха рождается не в словах, а как бы между словами, то есть, иначе говоря, не в самом тексте, а в сознании, воспринимающем текст, связывающем слова в мелодию, в недифференцированный комплекс. Само же слово как бы преодолевалось в своем предметном значении, стремясь

вызвать ассоциативное движение сознания, отклик в душе читателя.

Отсюда же и стремление Жуковского к вопросительным и восклицательным конструкциям стиховой фразы, изученное в книге Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Дело здесь в том, что вопросительная и восклицательная фразы (эти конструкции семантически и интонационно близки иногда до неразличимости, как это показал Балли) выпадают из типа обычной фразы-суждения, не содержат формулы «А есть В», не опираются на логический каркас субъекта — предиката, то есть преодолевают логический характер утверждающего синтаксиса, имеют по преимуществу эмоциональное звучание. Вопросительно-восклицательная фраза в узком смысле не есть синтаксическое предложение, а есть как бы внесинтаксический комплекс, как бы единое слово, объединяющее внесинтаксическим образом группу слов в одном звучании.

Но вернемся к отрывку, процитированному выше; его семантика типична. Жуковский, включая слова-знаки в свою стиховую мелодию, стремится лишить их обычно-предметного объективного значения. У него слова значат не то, что они значат «просто», а обращены к тексту своей другой, ассоциативно-эмоциональной стороной. Жуковский не только открыл для русской литературы полностью семантические возможности стиховых связей речи поверх синтаксических, но открыл для нее и смысловые возможности полисемантизма слова; он практически открыл, что слово не однозначно, что в нем скрыты, кроме первого, терминологического значения, еще другие, добавочные значения, ореолы осмыслений, внутренняя форма, этимологическая и историческая ²². Он выдвинул на первый план в слове именно эти дополнительные обертоны за счет «первых» значений. Это было открытие огромной важности, необходимое для всей дальнейшей психологизации литературы, для всего усложнения ее содержания, открытие внутренней диалектики слова, подвижности слова, создававшее возможность и исторического понимания языка, и дальнейшего строительства его. Всем этим и воспользовался Пушкин. Сам же Жуковский использовал свое открытие лишь в целях создания своей субъективно-психологической поэзии.

²² Конечно, принцип полисемантизма лежит и в основе поэтики Ломоносова, но характер применения и понимания этого принципа у него совсем другой; классицизм, отвергнув этот принцип, положил пропасть между Ломоносовым и Жуковским.

Здесь следует сделать оговорку о поэзии Запада. В ней рождались те же принципы и искания, что и у Жуковского. Нетрудно было бы привести материал и из Шиллера, и из поэтов Озерной школы, и из второстепенных немецких романтиков. Но дело в том, что Жуковский не повторял поэтов Англии и Германии, а самостоятельно создавал в русской поэзии то, что они создавали на своих языках, создавал не без воздействия Запада, но не совсем так, как западные поэты. Может быть, всего ближе он к Ламартину, который не мог на него влиять, так как писал позднее его. Притом же эта тема — о западных связях Жуковского — особая тема, не необходимая для данной работы.

Лейтмотивом первой строфы цитированного отрывка являются слова: вечер, померкнули, последний, умирает, последняя, потухшим, угасает. Здесь два обстоятельства важны: во-первых, самое наличие лейтмотивов, слов-тем, выделенных не синтаксически и логически, а накоплением эмоциональных повторений, нанизыванием однотонных слов. Тем самым опять *тон*, лирическая нота преодолевает логику, субъективное преодолевает объективное. Словесные лейтмотивы — характерная черта стиля Жуковского и романтизма вообще. Во-вторых, существенно характеризует стиль Жуковского, — так же как и весь романтизм в поэзии, — преобладание качественных слов за счет предметных. Качественное слово, — прежде всего прилагательное, — выдвигаясь вперед, теряет свою прикрепленность к существительному, с которым оно согласовано, и приобретает некоторую самостоятельность. Оставаясь же качественным словом, оно придает в своей самостоятельности тексту характер беспредметности, оторванности от реальной материальной наполненности, обращает текст к интроспекции. Обилие и подчеркнутость эпитетов, как функция субъективности метода, является типической чертой русской романтической поэзии; при этом эпитет здесь преобладает не внешне рисующий и определяющий, а именно оценивающий, окрашивающий в тон, «лирический». Выдвижение эпитета за счет предметного существительного стало почти назойливой привычкой поэзии к 1820-м годам, и Пушкин, сам усиленно окрашивавший смолоду свою поэтическую речь эмоционально-оценочными эпитетами, принужден был потом вести с ними упорную борьбу, в результате которой эпитет, качественное слово вновь подчинилось существительному, стало его предметным определением. Еще в 1816 году Пушкин писал:

Глубокой ночи, на полях
Давно лежали покрывала,

И слабо в бледных облаках
 Звезда пустынная сияла.
 При умирающих огнях,
 В неверной синеве тумана... и т. д.

(«Наездники»)

или:

Медлительно влекутся дни мои
 И каждый миг в унылом сердце множит
 Все горести несчастливой любви
 И все мечты безумия тревожит.

(«Желанис»)

Еще в 1821 году он писал в другой эмоциональной тональности:

Чудесный жребий совершился:
 Угас великий человек.
 В неволе мрачной закатился
 Наполеона грозный век... и т. д.

(«Наполеон»)

Сравните с этим цикл стихотворений 1836 года, написанных александрийскими стихами; там — точный предметный эпитет («Могилы склизкие» и т. п.), не выпирающий нигде вперед.

В отрывке из «Вечера» Жуковского словесная мелодия начинается существительным: «Уж вечер...», а затем выступает прилагательное (и причастие) непредметного значения, глаголы-метафоры, не говорящие о действиях (померкнули, последний, умирает, последняя, потухшим, угасает).

Музыкальный характер отрывку придают и повторения, параллелизмы, восклицания третьей строфы. Но, пожалуй, самое важное здесь все-таки — семантика слова как таковая. Как уже сказано, слово отрывается от своего объективного значения и начинает эстетически звучать по преимуществу значениями, дополнительно возникающими в сознании по связи с ним. Все слова как бы начинают просвечивать насквозь, становятся прозрачными, а за ними открываются глубины смысловых перспектив. Все слова как бы переживают превращение, вдруг оказываясь не теми, как обычно, и весь мир, отраженный речью, меняет облик и начинает петь о своей душе, которая и есть душа поэта. Происходит то, что у Э.Т.А. Гофмана: обыденный мир, рассеиваясь, как туман, оказывается прекрасным миром мечты; но у Гофмана это обнаружение — сюжет, у Жуковского оно образуется внутри слова, в его семантике. Само же слово, открывшее внутри себя целый

мир, теряет устойчивость, начинает двигаться и меняться в своей смысловой сущности.

Вот, например, превосходная поэтическая строфа:

Как слит с прохладой растений фимиам!
 Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
 Как тихо веянье зефира по водам
 И гибкой ивы трепетанье!

Она состоит из четырех стихов-возгласов, волн интонации и чувства, повторяющихся без всякого логического развития и строящих усиление только тем, что единая в своем существе формула повторяется. Первый стих — это шедевр метода Жуковского. В самом деле, слова здесь радикально сдвинуты со своих привычных мест. Постараюсь пояснить это, хотя бы огрубляя, в интересах понятности, тончайшую семантику Жуковского. Фимиам слит с прохладой. Это, если логически, терминологически подходить к слову, не вяжется, так как фимиам — это запах, а прохлада — температура. Но, может быть, мы имеем здесь дело просто с обыкновенной метонимией: прохлада вместо прохладный воздух? Конечно, если подходить к делу по школьной теории литературы, рассекать произведение на куски и рассматривающей эти мертвые куски, это — метонимия. Однако важно здесь не то, как назвать это слово, а как понять его, то есть для чего здесь применена метонимия и к какому смысловому результату она приводит. Ведь ссылка на термин «метонимия» ничего не объясняет, ибо метонимия Сумарокова — это совсем не то, что метонимия Гоголя (а у Гоголя метонимическое словообразование очень существенно и оно многое определяет в структуре его метода), и не то, что у Блока. Так вот, важно здесь, у Жуковского, именно то, что он говорит не *воздух*, то есть не называет предметное явление, а переносит смысловой акцент (пусть путем метонимии) на качество, и само это качество у него теряет предметный характер. Это то же самое, что было отмечено выше: не облака, а пламень облаков. Это то же, что мы увидим далее. Жуковский делает подлежащим во фразе наречие («О милый гость, святое *Прежде*»), то есть объектом его речи является не предмет, не явление, а качество качества (наречие — определение определения). Таким же образом и здесь у него изображается *словом* не воздух, а некий колорит предметного ощущения — прохлада. Иначе говоря, объективный воздух отодвинут в тень, а названо, выдвинуто субъективное переживание воздуха, некое конкретное отвлечение от него. Следовательно, сокращенно можно сказать, что здесь, в системе Жуковского и в данном контексте, говорится именно о

прохладе. И конечно, с точки зрения логической семантики, здесь получается неувязка, ибо прохлада не может быть слита с запахом; так, конечно, и должен был оценить этот стих всякий человек, мысливший в системе классицизма. Но для Жуковского здесь нет никакой нелогичности, и именно потому, что в его системе, в его стихах прохлада — это и не воздух и не температура, так же как фимиам — это не запах. Прохлада — это состояние духа, наслаждение его, легкое, свободное переживание жизни природы в своей жизни; надо помнить, что для 1806 года еще живо старое значение этого слова, выраженное и в названии журнала 1793 года: «Прохладные часы, или Аптека, врачующая от уныния». Прохлада по словарю российской Академии 1794 года (ч. VI, стр. 547) — это и «умеренный холод, умаляющий зной», и — в переносном смысле — «отдых, успокоение от чего». Фимиам — это молитвенное настроение, умиление и вдохновение, возносящееся к небу, даже если это фимиам растений. И в этом слове лексическая характеристика у Жуковского — важнее его прямого значения. И вот такая прохлада может быть слита с таким фимиамом, потому что и то и другое — символы единого сложного настроения.

«Как тихо веянье зефира...» — здесь опять то же, в сущности, «тихо», что и в «Невыразимом», и притом «веянье» — слово весьма мало конкретное и потому легко подчиняющееся общему импульсу текста к субъективизации его, вместе с условным зephyром, заменяющим «объективный» и реальный ветер. Вся эта система значений завершается в последнем стихе:

И гибкой ивы трепетанье.

Трепетанье — это нежное, музыкальное слово, говорящее о стыдливости, о тончайшей вибрации — чего? души поэта, — хотя в то же время и ивы; но ведь ива — гибкая, а все же это слово, вполне соответствуя реальному характеру ивы как дерева, — слово эмоции; ведь у Жуковского нежность слова — это и есть его значение, то таящееся в глубинах духа, о чем говорит поэт; и к этому почти явное зиянье — «гибкой ивы», дающее перелив гласных, преодолевающих «материальность» согласных и движение всех ударных гласных стиха от узких *и-и* через более открытое *е* к открытому полному звуку *а*, — как бы вздох облегченья, освобождение волны звука, голоса человека.

Наконец, характерное слово: «Как сладко в тишине у берега струй плесканье...» Этот эпитет — «сладкий»,

«сладостный», — стал одним из признаков стиля элегического, или психологического романтизма 1800—1820-х годов. Он повторялся буквально сотни раз в стихах как первоклассных поэтов, так и их учеников, — вплоть до эпигонов. Ему «повезло», потому что он был типичен для системы, установленной Жуковским. Он прилагался к самым различным существительным и — в виде наречия — к самым различным глаголам. При этом он лишь в малой степени связывается логически со своими определяемыми. В терминологической системе классицизма «сладкий» — это определение вкуса, например сахара, или — метафорически — сладкий значит качество предмета, объективно приятного, то есть это характеристика самого предмета. Сумароков вообще применяет этот эпитет, как и существительное «сладость», весьма редко, и это слово попадает у него в совсем другую смысловую среду, чем у Жуковского. Так, он пишет, обращаясь к возлюбленной: «Обещай мне сделать радость. Ту сладчайшу сделать радость...» (Песня IV), имея в виду очень точно обладание любимой. Или у него такие логически ясные сочетания, как «Вручаюся тебе во сладкой сей надежде, Что будешь верен ты...» (Еклога XI), — то есть надежда на сладость, — опять не без того же, довольно примитивного, смысла. Сумароков говорит: «Птички сладко воспевают» (Оды разн. XXIII); «Жизни сладость» (Гимн Венере) — в смысле любовной утехы; «И возвратися сладкий мир» (после войны), «Мир сладкий воспевает там» (Оды торжественные, XXVI и XV). Слова «сладостный» у Сумарокова, по-видимому, нет совсем. Во всяком случае, «сладкий» в качестве метафоры у Сумарокова — это приносящий наслаждение, и чаще всего наслаждение любовное; логика этой метафоры (структура сравнения в ней) очевидна, как и объективность ее. Но в системе Жуковского, будучи перенесен с определяемого на субъекта речи, определяя не столько предмет описания, сколько описывающее сознание, этот эпитет получил возможность связей с любым почти предметом и действием, попавшим в орбиту осознания духа. Он стал обозначать всякое положительное отношение к миру, ибо его емкость, неопределенность выделяла в нем оценочную тональность за счет определенных эмоций. Любовь, умиление, восторг, наслаждение красотой, покоем, чувство счастья и многое другое выражалось в этом эпитете, и он прилагался ко всему включенному в образные комплексы, выражавшие эти состояния. «Как сладко в тишине у брега струй плесканье» — характерный пример; здесь говорится не о сладких струях (с точки зрения доромантической эстетики

это было бы, по-видимому, описанием лимонада или, в лучшем случае, нектара: «Как летом сладкий лимонад» — у Державина), а о сладком плесканье; сладкое плесканье даже метафорически может, очевидно, значить предметно, скажем, купанье. Но формула Жуковского явственно раскрывается иначе: моей душе, душе поэта, сладко плесканье струй по настроению, навеваемому им. Еще примеры (на выборку) из Жуковского:

И сладость зимних вечеров.

(«К поэзии», 1804)

Но сладостным сияньем,
Как тайным упованьем,
Душа ободрена...

(сиянием луны. «К Батюшкову», 1812).

Но сладостным предчувствием теснится
На сердце мне грядущего мечта...

(«Цвет завета», 1819).

Но сладостный покой изображает он...

(«Предсказание», 1820)

Это же слово-эпитет обилен у Батюшкова, — и в том же значении, что у Жуковского, например:

Как сладко я мечтал на Гейльсбергских полях..

(«Воспоминание», 1809).

Мне сладок будет час и муки роковой..

(«Выздоровление», 1807)

Все сладкую задумчивость питало..

(«Тень друга», 1814).

Ни сладость розовых лучей
Предтечи утреннего Феба...

(«Пробуждение», 1815).

Под небом сладостным полуденной страны..

(«Таврида», 1815)

Сладостно девы стыдливой роптанье..

(«Источник», 1810)

Но ветер сладостный, но рои благовоны,
Земля и небеса прекрасной благосклонны...

(«Подражание Ариосту», 1818).

Не исчезает специфический характер слова и у Пушкина:

Терялся я в порыве сладких дум...

(«Сон», 1816)

Уж нет ее!.. До сладостной весны
Простился я с блаженством и с душою...

(«Осеннее утро», 1816)

Немая ночи мгла, денницы сладкий час!...

(Элегия «Я видел смерть...», 1816)

Мечтать о сладостной свободе...

(Элегия «Я думал, что любовь погасла навсегда», 1816)

Ты сотворен для сладостной свободы...

(«Послание кн. А.М. Горчакову», 1817)

Вновь лиры сладостной раздался голос юный...

(«К ней», 1817)

Так я бывало воспевал
Мечту прекрасную свободы
И ею сладостно дышал...

(«Кн. Голицыной», 1817)

А с ним и сладкие тревоги
Любви таинственной и шалости младой...

(«Выздоровление», 1818)

Его стихов пленительная сладость...

(«К портрету Жуковского», 1818)

Тоски мучительная сладость...

(«Дубравы, где в тиши свободы...», 1818)

И сладкий, девственный покой...

(«Платоническая любовь», 1819)

И сладостно шумят полуденные волны...

(«Редеет облаков...», 1820)

Приду ли вновь под сладостные тени..

(«Кто видел край...», 1821)

И сладостно мне было жарких дум
Уединенное волнение...

(«Ты прав, мой друг», 1822)

Надеждой сладостной младенчески дыша..

(«Надеждой сладостной...», 1823)

Издревле сладостный союз...

(«К Языкову», 1824)

Не стоят сладостных лучей
Ее полуденного ока.

(«Ответ Ф. Т***», 1826)

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

(«Осень», 1833)

Конечно, в последних примерах эпитет изменился в своей сущности, но и здесь явственные следы понимания его по Жуковскому остались.

Нет необходимости давать разбор других текстов Жуковского. То, что я пытался доказать на двух текстах — «Невыразимом» и элегии «Вечер», — может быть показано на любом произведении поэта вплоть до 1830-х годов. Напомним, например, стих из того же «Вечера»:

О тихое небес задумчивых светило!

Это опять тот же эпитет «тихий», о котором уже дважды говорилось, и в том же смысле примененный; эпитет «задумчивый» — явно относится (не грамматически) к духу поэта, а не к небесам; весь стих держится на эпитетах (вне эпитетов он теряет смысл). Или вот пример «насилия» над синтаксисом, где связи стиха (по цезуре пятистопного ямба) и связи вопросительных фраз оказались важнее логико-грамматической «правильности».

Нашла ли их? Сбылись ли ожиданья?..

(«Голос с того света», 1815)

Кого «их»? — неизвестно, неопределенно. Может быть, ожиданья? Но они появляются потом, и все равно грамматически не связаны с «их». Или «Песня» 1818 года:

Минувших дней очарованье,
 Зачем опять воскресло ты?²
 Кто разбудил воспоминанье
 И замолчавшие мечты?

Шепнул душе привет бывалой;
 Душе блеснул знакомый взор;
 И зримо ей минуту стало
 Незримое с давнишних пор.

О милый гость, святое *Прежде*,
 Зачем в мою теснишься грудь?²
 Могу ль сказать: живи надежде?²
 Скажу ль тому, что было: *будь*?²

Могу ль узреть во блеске новом
 Мечты увядшей красоту?²
 Могу ль опять одеть покровом
 Знакомой жизни наготу?..

и т. д.

И это стихотворение целиком построено на основе субъективной системы мировоззрения и стиля Жуковского. Нет необходимости комментировать семантику всего текста; но стоит обратить внимание на ряды вопросов, и на оксюморон: «И зримо ей минуту стало Незримое с давнишних пор», и на поразительную беспредметность всего лирического повествования, в котором нет ни вещей, ни природы, ни обстоятельств жизни, ни указаний на человеческие отношения, ничего объективного, хотя бы соотнесенного с объективным, а есть только душа, мечта, «чистая» эмоция. И еще одно: выделение слов как тем, как фраз. Фраза-интонация у Жуковского стремится преодолеть синтаксис. Слово — так же; ему не нужны связи с другими словами; оно само по себе — комплекс. Оно, слово, вызывает в сознании целый мир эмоций, оно *значит* этот мир, значит, даже будучи отделено логически от других слов, с ним соположенных. Каждое слово, в конце концов, подчинено не схеме слов в предложении, а этому же миру эмоции в душе читателя. Душа есть та единая почва, на которой растут многие слова, но каждое из них отдельно вобрало в себя соки почвы и не соподчинено другим словам. Отсюда появление особо выделенных слов, слов, замыкающих в себе, как бы вне фразы, всю полноту смысла. Отсюда два элемента стиля.

Во-первых, выпадение слов из рамок грамматически обязательных связей; так, наречие немислимым образом становится чем-то вроде подлежащего: «О милый гость, святое *Прежде*» — и к наречию приложено прилагательное-определение,

конечно, условно и внеграмматически поставленное в среднем роде, как наиболее неопределенном. Сравни с этим — из арзамасского протокола в стихах «*Вместе — наш гений хранитель*» или известную цитату:

И под воздушной пеленой
Печальное вздыхало...

(«*Двенадцать спящих дев*»)

Так же писал Жуковский в письмах:

«Блажен, кто может быть вполне поэтом!

Вполне, а не слишком. Если слишком, то поэзия — враг всякого *вместе* с людьми... Все, что на милой родине, здравствуй: Там небеса и воды ясны и проч. Воейков не любит моего *там*, — да и слишком много его в моих стихах. А как без него обойтись? Кстати, о *там* вот еще песня, которая этим словом оканчивается:

Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах, найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное *там*?»²³

В 1815 году он писал А. П. Елагиной: «Неужели вечно нам бежать за этим недостижимым *там*, которое никогда *здесь* не будет. Из ваших писем, Анета, заключаю, что вы не совсем довольны своим *здесь*, что ваше *одно и то же* вам надоедает». ²⁴

Во-вторых, характерно, что Жуковский неизбежно прибегает к внесинтаксическому, внеграмматическому средству выделения слова — к шрифту в печати; он выделяет слово-символ, выпавшее из обычных связей речи, значащее больше, чем оно может значить просто в контексте, курсивом, внешним подчеркиванием. Он должен это сделать, чтобы показать, что это слово — не слово, а целая тема, что оно — знак огромных смыслов. В сущности, у него все слова таковы или стремятся быть такими; но особо значительные слова, явно переходящие границы значения одного слова, он выделяет. «Прежде» — это не просто наречие, а комплекс, и этот комплекс как субъ-

²³ К. К. Зейдлиц, Жизнь и поэзия В. А. Жуковского, СПб., 1883, стр. 105.

²⁴ Ср. с этим в письме декабриста Г. С. Батенькова к А. А. и А. П. Елагиным (людям, близким Жуковскому): «Во-вторых, на счет продолжительного вместе (то есть насчет наших проектов жить вместе с вами).» Письмо от 30 апреля 1821 года. «Письма Г. С. Батенькова, И. И. Пущина и Э. Г. Толля», М., 1936, стр. 118.

ект темы может стать подлежащим. Так же и в ряде других случаев. Например:

С толпой видений *Страх*,
Унылое *Молчанье*,
И мрачное *Мечтанье*...

и т. д.

(«Уединение», 1813)

Блажен, кому *Любовь* вослед...

и т. д.

(«Добрый совет», 1814)

Нашла ли их? Сбылись ли ожидания?
Без страха верь; обмана сердцу нет;
Сбылося все; я в стороне свиданья;
И знаю здесь, сколь *ваш* прекрасен свет.

Друг, на земле великое не тщетно;
Будь тверд, а здесь тебе не изменят.
О милый, здесь не будет безответно
Ничто, ничто: ни мысль, ни вздох, ни взгляд.

Не унывай: минувшее с тобою;
Незрима я, но в мире мы одним;
Будь верен мне прекрасною душою;
Сверши один — начатое вдвоем.

(«Голос с того света», 1815)

Как друг *всего*, и мне ты другом был...
...Прекрасному — *текущее* мгновенье:
Грядущее — беспечно небесам;
Что мрачно здесь, то будет ясно там!
... О дне его, о ясной тишине
И сладостном на *вечере* сиянье.

(«Старцу Эверсу», 1815)

Нет необходимости опять говорить о выражениях «ясная тишина», «сладостное сиянье». Насколько явно и даже сознательно Жуковский стремился изъять из своего текста элементы конкретной объективной образности, имеющие самостоятельное значение вне системы лирических символов его поэтики, видно из материалов его творческой работы, из его рукописей. Достаточно будет здесь напомнить историю текста того же «Вечера», рассмотренную и В. И. Резановым в его «Разысканиях о Жуковском», и Ц. С. Вольпе в его комментариях к стихам Жуковского. Ц. С. Вольпе пишет: «Сличение разных редакций "Вечера" показывает, что, перерабатывая

текст, Жуковский заменял конкретные образы окружающей его природы села Мишенского условными и литературными», — то есть преодолевающими реальность природы в данном ее облике. Так, стих ранней редакции «И в роще иволги стенанье» или «И томной иволги стенанье» заменялся «В лесу стенанье Филомелы». В. И. Резанов пишет в свою очередь не без наивности: «Сравнительно с позднейшими переделками, первые редакции строф элегии "Вечер" проще, наивнее и ближе к обстановке действительной жизни поэта в 1806 году, образы и впечатления которой были в этом случае исходным пунктом его творчества. Исправления вносят известную искусственность языка, стирают колорит местности...». «... Особенно жаль, что Жуковский пожелал заменить в 6-й строфе реальные золотые кресты и главы белевских церквей, озаренные заходящим солнцем, какими-то "башнями": картина только проиграла, ставши из местно-красочной какою-то отвлеченно-неопределенною»²⁵.

Стих «Как слит с прохладою растений фимиам» не сразу был найден Жуковским; ранее было более объективное и рациональное: «Как воздух охлажден душистою росой...».

Исследователи переводов Жуковского собрали достаточно материала, показывающего, как конкретно-точные формулы оригинала становятся в его переводе расплывчато-лирическими.

Я приводил примеры из лирических стихотворений Жуковского, а не из баллад, вовсе не потому, что баллады его не подчинены общим законам его системы, а только потому, что цитаты проще выделяются из лирического стихотворения, тогда как баллада требует рассмотрения большими массивами текста. Впрочем, едва ли это необходимо. Очевидно, что эстетика баллад Жуковского та же, что и эстетика «Вечера»; в них те же мотивы, то же мировоззрение, тот же стиль, тот же слог, та же семантика, та же мелодия стиха, те же «пейзажи души». Правда, в них есть сюжет, которого нет в лирике, но и в них сюжет — самое второстепенное дело, а лирикой являются и они. Весь Жуковский — лирик, и в этом отношении «Эолова арфа» мало чем отличается от «Сельского кладбища».

Баллады Жуковского все в большей или меньшей степени — переводные. И все же они оригинальны и не совпадают со своими разноязычными оригиналами. Сюжеты в них чужие; стиль — свой. А именно стиль и образует их обаяние. Из сюжетов баллад в изложении Жуковского большей частью

²⁵ В. И. Резанов, Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, Пг., 1916, стр. 371.

ничего не следует, кроме, может быть, примитивнейшей прописной морали, никак не способной сделать произведение значительной идеологической ценностью. Вот, например, «Ивиковы журавли»; у Шиллера — это сложное историко-философское и эстетическое построение на темы об античном ощущении, о роке религии древних, об очищающем назначении искусства, о катарсисе трагедии. У Жуковского баллада «Ивиковы журавли», если иметь в виду ее сюжет и его идейный смысл, говорит скорей всего о том, что «бог правду видит» и что порок наказывается. Глубокий народный смысл «Леноры» заменен в «Людмиле» прописью о том, что не надо роптать на судьбу (на бога). Никакой идеи нет в знаменитой «Светлане», то есть нет в изложении сюжета. Совершенно условно привешена мораль, например, в «Замке Смальгольм» («Ивановом вечере»); нет морали и вообще «идеи» в сюжете «Алины и Альсима» и т. д. Совершенно справедливо, в сущности, Жуковский писал о своих балладах в «Светлане», — в немного шутливом тоне, но ведь и серьезно:

Улыбнись, моя краса,
 На мою балладу;
 В ней большие чудеса,
 Очень мало склада...

Конечно же, суть баллад Жуковского как произведений оригинальных в высшей степени не в «складе», а именно в «больших чудесах», в разлитой в них мечтательности, в создании особого мира фантастики чувств и настроений, мира, в котором поэт вовсе не подчинен логике действительного, а творит в своей мечте свой свободный круг поэтических фикций, свободно выражающих настроение. Именно эта свобода от реальности, от современности, от объективности создает в балладах Жуковского оптимистическую светлую тональность, несмотря на все страхи, чертей и ведьм, изображенных в них, — в противоположность меланхолическому тону лирики Жуковского. В лирике он бежит от мира в самого себя, в свое чувство, — и это бегство от дурного внешнего мира есть борьба с ним, борьба безнадежная; отсюда грусть, пессимизм лирики. В балладе Жуковский победил внешний мир, он сам творит иллюзию мира по своему образу и подобию, и он счастлив в этом иллюзорном мире. В нем и страхи, и смерти, и бедствия не страшны, потому что ведь их выдумал сам поэт и они явно не настоящие. Поэт волен снять здесь все ужасы в одно мгновение, тогда как ужас настоящей реальности — неизбывен и не во власти поэта. Жуковский накажет порок в «Балладе о старушке», он весело выдаст замуж Светлану за

любимого, сведет разлученных любовников в «Пустыннике» и т. д. А в жизни Маша Протасова выходит замуж за Мойера и нет выхода из страдания. Отсюда — именно от радостного чувства романтика, якобы победившего мечтой жизнь, — и шутовство, легко вкрадывающаяся в самые «страшные» баллады Жуковского. Так, например, один из шедевров его, «Баллада о старушке», где повествуется о столь жутких вещах, пронизана не то чтобы иронией, а некой улыбкой, намекающей на то, что вся эта жуть — ведь всего только сказка, мечта, выдумка. И самое название баллады, с одной стороны, имитирует название старинных немецких повестей, с другой — немного забавно, начиная от наименования страшной героини-ведьмы старушкой: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди». Так же и самый текст:

На кровле ворон дико прокричал —
 Старушка слышит и бледнеет.
 Понятно ей, что ворон тот сказал;
 Слегла в постель, дрожит, хладеет.

И вопит скорбно: «Где мой сын-чернец?»
 Ему сказать мне слово дайте;
 Увы! я гибну; близок мой конец;
 Скорей! скорей! не опоздайте!»

и т. д.

И опять это слово «старушка», и прозаизм «Слегла в постель, дрожит» и «вопит», особенно в сочетании с бытовым, почти комическим «Скорей! скорей! не опоздайте», и дальше: «Старушка в трепете *завыла*», — все это вносит в балладу улыбку, нисколько не превращая ее в пародию. И ведь в балладном мире, созданном индивидуальной мечтой, не повинующейся якобы законам социальной объективности, люди — не те унылые, страдающие, умирающие на заре жизни романтики, как в лирике Жуковского, а наоборот — сильные, здоровые, страстные и яркие люди-титаны. В этом и была глубокая трагедия балладного оптимизма Жуковского; он, романтик, бегущий от жизни, мечтал о жизни, о настоящей здоровой творческой могучей жизни, но мог найти ее лишь в мечте, в сказке.

Светлый оттенок имеет «Светлана», — вплоть до радостной концовки, отрывок котором приведен выше. А иной раз Жуковский готов был пошутить в балладе даже над тем, над чем уж совсем не было оснований веселиться. Так, в «Алине и Альсима» рассказывается трогательная история,

похожая на историю его собственной любви к Маше Протасовой: Алина выдана замуж за другого; Альсим проникает к ней, переодевшись купцом-армянином; они должны расстаться, так как она будет верна своему мужу; он подает ей руку на прощанье, — но вот:

Вдруг входит муж; как в испугенье
Он задрожал
И им во грудь в одно мгновенье
Вонзил кинжал.

Алина, умирая, прощает мужа, а он с тех пор «томится и ночь и день». На этом баллада у Жуковского кончается, но в рукописи была еще заключительная строфа, неожиданно комическая:

Алины бедной приключенье —
Урок мужьям;
Не верить в первое мгновенье
Своим глазам.
Застав с женою армянина
Рука с рукой,
Молчите: есть тому причина:
Идет домой ²⁶.

Не случайно баллада «Алина и Альсим» отразилась в комической пьеске А. К. Толстого о Деларю. Впрочем, Жуковский понял слишком явную смехотворность концовки и отбросил ее.

Творя свой балладный мир из самого себя, Жуковский творил его как сказочный отсвет своих человеческих настроений. Шевырев заметил о балладах Жуковского, что в них «как бы улетучена вся действительность, и самое действие представит нам, как видение души, как явление таинственное внутреннего мира» ²⁷. Тональность, атмосфера эмоции — главное в его балладах. В этом отношении баллады Жуковского продолжают традицию романтических повестей Карамзина, таких как «Остров Борнгольм» и «Сиерра Морена». Все, что в них рассказывается и показывается, — само по себе неважно и иногда даже не очень содержательно (например, в «Светлане»); герои баллад — не конкретные образы, не живые люди с характерами, а условные фигуры, в сущности, бледные и также лишенные содержания, рыцари, влюбленные, и только. Но чрезвычайно содержательны баллады общими

²⁶ Ни переводность баллады, ни «маротический» стиль подлинника не меняют, конечно, дела.

²⁷ С. П. Шевырев, О значении Жуковского в русской жизни и поэзии, М., 1853, стр. 39.

разлитыми в них эмоциями, носителем которых является сам рассказчик-поэт (или же читатель). О чем рассказывается в превосходной балладе о старушке? Неужели о том, что черт унес душу колдуньи? Но ведь об этом, собственно, идет речь лишь в незначительной части текста; этот сюжет — лишь условная рамка, заполняющая начало баллады, вступление к ней, и коротенькое заключение. Вся же обширная баллада заключает совсем другую тему, и не о старушке в ней речь. Тема эта — тайны мира и души, чувство беспредельности скрытых и глубинных стихий, борющихся в жизни человеческой и во всем мироздании, опрокинутом в одиноком переживании личности, борьба счастья с таинственно подбирающимся к человеку и стучащимся у дверей неизбывным ужасом катастрофы. Жизнь и смерть человека брошены в бездну стихийных сил, бушующих в глубине самого человеческого духа; это и есть для Жуковского бог и дьявол, спасающая и губящая человека силы. Тема баллады — нарастающий ужас неизбежного крушения, перед которым бессильны моления, бессильно искусство, бессильна сила. Неизбежное наступит, оно близится — и вот оно наступило, и человек поглощен страшным водоворотом беды. Он хочет кричать — и нет голоса у него. Это — как во сне. Но баллада Жуковского — это именно сон души, и сон не настоящий, а произвольный; это — как бы страшный сон, рассказанный проснувшимся человеком, стряхнувшим кошмар. И пусть фрейлины падали в обморок, когда Жуковский читал им во дворце свои баллады, — над всем ужасом звучит торжествующий голос поэта, человека-творца, своим творчеством победившего ужас, потому что он сам создал его, овладел им. Весь текст баллады построен именно в этом лирическом плане; Жуковский использует те или иные слова и образы не для конкретного живописания событий и предметов, а для создания определенного и тоже конкретного по-своему настроения. Таким же образом тема «Алины и Альсима» — любовная печаль, тема элегии; тема «Замка Смальгольм» — бурная страсть, и все в этой балладе лишь символы страсти — и ночь, и маяк, и битвы, и пылкие порывы страстей героев, причем сливаются в один образ страстной бури и дикая ревность барона, и безудержная страсть его жены к другому — и все это в окружении таинственного и титанического средневековья, фантастики Ивановой ночи. Томная мечтательность души, улетающей от земных дел в сферу высших томлений — тональность, тема и содержание великолепной баллады «Эолова арфа». Вот строфы, характерные в этом смысле:

Сидела уныло
 Минвана у древа... душой вдалеке...
 И тихо все было...
 Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;
 И что-то шатнуло
 Без ветра листы,
 И что-то прильнуло
 К струнам, невидимо слетев с высоты...

И вдруг... из молчанья
 Поднялся протяжно задумчивый звон;
 И тише дыханья
 Играющей в листьях прохлады был он.
 В ней сердце смутилось:
 То друга привет!
 Свершилось, свершилось!..
 Земля опустела, и милого нет...

Конечно же, здесь — поэтически, в существе образа — содержание стихов не сводится к тому, что Минвана узнала (при помощи волшебного предмета) о смерти любимого. Содержание этих стихов гораздо шире, и оно вовсе не осведомительное, а настраивающее, музыкальное: здесь это «что-то», и музыка слов: уныло (с созвучием «сидела уныло»), вдруг, что-то, что-то прильнуло, невидимо, слетев с высоты, и вдруг, протяжно, задумчивый, тише, прохлады и т. д., — и эти обрывки фраз, набегающие, как дуновенье, так любимое в стихах Жуковским. Или — пейзаж в этой балладе, совсем такой же, как в элегиях, как в «Вечере», — пейзаж души, а не природы.

Таковы же пейзажи, рассыпанные в других балладах Жуковского вплоть до лирических мелодий псевдопейзажей «Двенадцати спящих дев»; вспомним, как метко сказал Пушкин в 1822 году: речь шла о том, что слог Жуковского «возмужал, хотя утратил первоначальную прелесть. Уж он не напишет ни Светланы, ни Людмилы, ни прелестных элегий 1-й части Спящих дев» (письмо к Гнедичу от 27 сентября 1822 года; X, 46), — именно элегий, в этом-то все и дело, что у Жуковского и баллада — элегия, и поэма — элегия, и пейзаж — элегия.

«Эолова арфа» поражает сложной и музыкально построенной строфой. Вообще хорошо известно, что Жуковский разработал, в частности, в балладах, большое количество индивидуальных и разнообразных метрических и строфических построений; он разработал и фонетику русского стиха, сложную гармонию звукосочетаний в нем — не изобразительных, не «программных», а именно музыкально-образных. Понятно, что именно для Жуковского, для его задачи создания

эмоционального тона, лирического волнения стиха, часто звуковые свойства его приобретали особо важное значение, — отсюда и особое внимание к ним Жуковского.

Один раз в жизни Жуковский был на грани того, чтобы выйти за пределы своей внутренней жизни, темы индивидуального сознания в своем творчестве; это было в 1812 году, когда огромный народный подъем захватил его и он почувствовал потребность нарушить свое интеллектуальное уединение и слиться с великими событиями, вполне объективными и реальными, окружившими его; на сей раз социальная реальность не могла оставить его равнодушным зрителем. И если военные события 1806 года отразились в его творчестве только лирической и субъективной «Песнью Барда над гробом славяно-победителей», то теперь в стихах, связанных с войной 1812 года, Жуковский поет не только о себе и своей горе или торжестве, но и о других, казалось бы. Впрочем, следует указать, что эта вспышка не была длительна. В 1812 году Жуковский написал «Певца во стане русских воинов» и послание «Вождю победителей» («Князю Смоленскому»), да еще одну незначительную и вполне субъективную, притом шуточную, военную «Песню в веселый час». А потом опять пошли баллады, элегии, послания совсем обычного для Жуковского стиля, ничем не связанные с событиями. Среди них теряется полуофициальное послание к Марии Федоровне 1813 года. Наконец, в 1814 году Жуковский написал известное послание «Императору Александру» и начал «Певца в Кремле», заслуженно не имевшего успеха. Из всего этого цикла, количественно весьма малого по сравнению со всем, написанным Жуковским в эти годы, имеют значение три произведения: «Певец во стане», «Вождю победителей» и «Императору Александру». В них Жуковский говорит о внешних событиях; в них есть отзвук того гражданского пафоса, который характеризовал жизнь и деятельность лучших людей страны в эти годы. Но и в этих стихотворениях Жуковский не перестает быть самим собой. «Певец во стане русских воинов» — не описание войны; в нем не говорится о событиях; Жуковский не мог вдруг научиться находить слова об объективном мире. Это, прежде всего, лирическая песнь, говорящая о патриотическом подъеме самого поэта, о его настроении. Конечно, в ней нет ни народа, ни общества, ни понятия о совокупности граждан. Но ведь самый подъем, пусть в душе поэта, есть следствие подъема народной волны, объективного движения коллектива, конечно, хотя в поэме Жуковского это проявилось минимально. В начале поэмы — баллада о воинском духе сказочных славян, именно в

духе сказки-легенды. Далее, характернейшее — слава отчизне, тема патриотизма; и вот Жуковский дает ее не в политическом, гражданском окружении и истолковании, а в тонах субъективистской элегии; его патриотизм, разумеется, искренний и благородный, все же держится в пределах личной интимной жизни.

Отчизне кубок сей, друзья!
 Страна, где мы впервые
 Вкусили сладость бытия,
 Поля, холмы родные,
 Родного неба милый свет,
 Знакомые потоки,
 Златые игры первых лет
 И первых лет уроки,
 Что вашу прелесть заменит?
 О родина святая!
 Какое сердце не дрожит,
 Тебя благословляя?..

и т. д.

(«Певцу во стане...»)

И далее военные темы перемежаются интимными темами любви, творчества, томления о неизвестном, порывами к «потустороннему»; характеристики вождей до нерасторжимости переплетаются с лирическим тоном, обращенным внутрь души самого автора.

Таким образом, основной стилеобразующий характер мировоззрения Жуковского овладевает всеми видами его творчества, всегда и повсюду выдвигая единую тему человека как первопричины, начала и конца, самодовлеющей сущности мира. Эта же идейная подоплека поглощает и религиозную тему Жуковского не только 1800—1810-х, но отчасти и 1820-х годов. В эти годы, когда было создано огромное большинство произведений Жуковского (не считая больших переводов), религиозная тема в них встречается чрезвычайно редко. Жуковский очень часто говорит о своей надежде на бессмертье духа и добра, но эта надежда — еще не совсем религиозное утверждение. Это для него именно надежда, сильно переживаемая им, и сама по себе эта надежда есть для него психологический факт, который он изображает, не пытаясь придать ему теоретический позитивный характер. В горестях жизни поэту сладко надеяться на иную, светлую жизнь, и он утешает себя этой мечтой, неопределенной и поэтической, совсем так же, как он тешит себя мечтой о могучей жизни могучих людей в сказках-балладах. Но он не утверждает, что его мечта соответствует объективной реальности — ни в том, ни в другом

случае; он только утверждает, что она есть, именно как сла-
достная мечта. Его бог — это опять прежде всего *чувство*
томления и умиления, *чувство* жажды утешения, *чувство*
великих сил духа в самой человеческой душе. «Я бы каждое
прекрасное чувство назвал богом», — писал Жуковский в
своем дневнике 1817 года. Это чувство *есть* — это утверждает
Жуковский, *есть*, например, в его собственной душе, но
есть ли бог вне его души, бог сам по себе, — этого он не
знает и этой теме не касается. Конечно, такое понимание
религиозной темы нимало не устраивало церковь, ибо оно
отрицало объективность религии, реального бога, существующе-
го вне чувства, мечтающего о нем; отрицало законодатель-
ство религии, ее догматику, делало душу человеческую высшей
ценностью, а человека — венцом творения и первоисточником
всего, а не созданием и неполноценным отражением божества.
Идеализм Жуковского, последовательный, крайний, имел в то
же время, в эпоху его расцвета, не ортодоксальный характер и
за ним стоял глубокий скепсис. Жуковский в этом вопросе был
учеником не мистиков и церковников, а Юма и Адама Смита
(как философа, а не как экономиста). Ведь именно Адам Смит
учил, что чувство человека — это единственный источник
морали, жизни, деятельности. И именно Юм в своих двух
работах о религии утверждал, что доказать бытие бога невоз-
можно, что, логически рассуждая, мы обязательно приходим к
выводу, что бога нет, но что люди чувствуют религиозное
настроение и хотят переживать его, и что этого достаточно; он
говорил, что, поскольку истину вне субъективного переживания
установить нельзя, поскольку невозможно человеку добраться
до познания подлинно реального мира, мы имеем дело лишь с
нашими мечтами. И вполне признавая иллюзорность пережива-
ния религиозного экстаза, он говорил, что этот экстаз — факт
душевной жизни, а значит, бог есть, — только как мечта, но
как мечта психологически реальная. Трактаты Юма о религии
— это тоже крайний идеализм, но они могли звучать как
скептический вызов религии, как антирелигиозная насмешка, и
религиозные официальные лица запрещали их как в Англии,
так и — учение учеников Юма и Смита — в России; ведь
именно антирелигиозные выводы из учений Смита сделал в
1769 году Е. Аничков, диссертация которого о происхождении
религии претерпела гонения не только от церковников, но и от
Хераскова.

А ведь именно так, именно субъективистски трактует тему
религии Жуковский в тех редких случаях, когда он непосред-
ственно обращается к ней. Иное дело — поздний Жуковский,

впавший в глубокую мистику и болезненную религиозность. Но ведь не случайно и то, что, например, Зейдлиц, так хорошо знавший Жуковского еще при жизни Маши Протасовой-Мойер, в своей биографии Жуковского со сдержанным, но явным негодованием говорит о немцах, совративших старика поэта в мистицизм. Особый характер имеют религиозные мотивы и даже упоминание бога в балладах: здесь бог, как и дьявол, — герой сказочного мира очаровательных призраков, мира фантастики, в которую можно не верить, но которая мила душе. Все в балладах — не как в жизни, все в них — мечта, сонь, сказка: и черти, и ведьмы, и дьяволы, да и сам бог. Потому в них нет иной раз и должного, с церковной точки зрения, уважения к богу и божественному. Недаром усердная церковная цензура так прицепилась к Жуковскому: она, видимо, вовсе не считала его подходящим для ее целей поэтом, которому можно доверять. В самом деле, Жуковский написал свой шедевр, балладу о старушке, так, что цензура заволновалась: как же так? Церковь, бог борется с чертом за душу грешницы, а побеждает черт; мало того, он входит в храм и не только не исчезает при виде креста, но все в церкви оказывается подвластным ему; такое нарушение основ вероучения церкви могло хоть кого смутить. И вот балладу запретили в Москве, а затем, несмотря на просьбу поэта к А. И. Тургеневу посодействовать, — и в Петербурге. А ведь А. И. Тургенев имел связи в церковном управлении. Затем Жуковский попытался напечатать балладу в «Московском телеграфе», но цензор опять запретил ее, написав: «Баллада "Старушка" подлежит запрещению, как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над богом». Тогда Жуковский переделал балладу, и дьявол больше не дерзал войти в храм; а все же он остался победителем и по-прежнему «торжествовал над церковью, над богом». Жуковский нимало не раскаялся, пытался бороться с цензурой, читал свою балладу где только мог, и баллада ходила в списках. Его-то, видимо, нисколько не смущала нечестивость его баллады, и для него эффекты поэзии настроения были важнее церковного учения. Да и самый тон баллады, не без налета улыбки, вероятно, не мог не раздражать цензуру. А в каком тоне Жуковский сам писал о своей балладе! «А proros, вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но это последняя в этом роде. Не думай, чтоб я на одних только чертях хотел ехать в потомство. Нет! Я знаю, что они собьют на дороге, а признаюсь, хочу, чтоб они меня конвоировали»; а в стихах одной даме он писал:

Во вторник ввечеру
 Я буду, если не умру
 Иль не поссорюсь с Аполлоном,
 Читать вам погребальным тоном,
 Как ведьму черт унес,
 И напугаю вас до слез.

Характерна и другая цензурная история в связи с балладами Жуковского, история запрещения «Замка Смальгольм, или Иванова вечера». Цензура опять почуяла недоброе по части религии и, усердствуя не в меру, запретила балладу из-за неуважения к церкви, к церковному празднику и из-за неуважения к христианскому раскаянию и монастырю, о которых, мол, в балладе «упомянуто холодно, с равнодушием». История эта, длинная и не лишенная трагикомических черт, была хорошо резюмирована Пушкиным впоследствии: «В славной балладе Жуковского назначается свидание накануне Иванова дня; цензор нашел, что в такой великий праздник грешить неприлично, и никак не желал пропустить баллады Вальтер-Скотта» (VII, 647). Жуковскому пришлось «подправить» балладу, заменив Иванов день Дункановым днем; видимо, обидеть шотландского святого цензура согласилась; но обиду святым она все же упорно в балладе чуяла.

Вся совокупность характерных черт поэзии Жуковского восходит к единой основе, которая, как указано, и есть идея его стиля. Эта идея сама по себе, будучи единой, была противоречива внутри себя. С одной стороны, это было бегство от жизни в идеализм, в субъективное, в мир мечты; это было бегство от жизни именно потому, что за поэзией Жуковского стоял страх перед социальной действительностью и неприятие ее. Это было бегство от реальности крестьянских волнений в России и Французской революции за ее пределами. Это был отказ от борьбы и примирение путем этого отказа. Но это же было и бегство от социальной действительности Фотия и Аракчеева, кнута и крепостного права, от реальности удушения народа и его творческих сил, бегство робкое, во имя спасения самого себя, и все же обусловленное неприятием этого мира торжествующей неправды. Это и была другая сторона вопроса.

Известно, что поэзия Жуковского в общем меланхолична, хотя в «жизни» он бывал очень весел, любил пошутить и посмеяться. Поэзия звучала в этом отношении меланхолией безнадежности не личного порядка. Сосредоточенная в себе, поэзия Жуковского именно этой своей сосредоточенностью выражала тоску по хорошему миру, — потому что она выражала невозможность жизни в дурном мире. Мечта о счастье

— это была печаль о том, что счастья в жизни нет. Уходя от мира, поэзия Жуковского осуждала мир как он есть. Отсюда и тяга Жуковского, как и некоторых его западных предшественников, к символике печали, безнадежности, умирания. Пейзаж Жуковского — это ночной или вечерний пейзаж, могила — его типический признак; яркий солнечный день — образ, чуждый Жуковскому; так потом и Тютчев скажет, глубоко чувствуя социальную трагедию пессимизма:

О, как пронзительны и дики,
 Как ненавистны для меня
 Сей шум, движенье, говор, клики
 Младого, пламенного дня!..
 О, как лучи его багровы..

и т. д.

И здесь, в характерном отборе образов — типическая черта метода Жуковского. Природа — отблеск его души; печаль души — умирание дня, умирание яркой жизни природы; выбор пейзажных тем — опять интроспекция в образах природы.

Итак, противоречие было скрыто в самом бегстве от реальности в интроспекцию. Это же противоречие может быть сформулировано иначе. Стиль Жуковского, с одной стороны, был формой мировоззрения идеалистического. Он отрывал человека от связей с исторической, социальной действительностью; он видел в человеке душу, и только душу, ничем не порожденную, саму себя движущую. Великую проблему человека и общества он решал в том смысле, что реальность — это только человек, личность, индивидуальность; общество — это лишь стихийный конгломерат людей, а не система. Стиль Жуковского — это была опасность солипсизма, тяготевшего и над Фихте и еще над Шеллингом. Соединение субъективного идеализма Фихте с эмпирическим и скептическим идеализмом Юма может быть принято как философская формула, соответствующая историческому смыслу философии поэзии Жуковского.

Но, с другой стороны, стиль Жуковского в своем психологическом идеализме поставил во главу мира человека, личность — и это была борьба за свободного, хотя бы в идее, человека. Этот стиль был бегством от Французской революции, опозоренной цезаризмом, и он был идеализмом и солипсизмом в пределе своего развития. Но он был и бегством от подлой реальности крепостнических порядков, и он был одним из проявлений культа свободной личности, вооружившего Европу для борьбы с феодализмом.

При мысли великой, что я человек,
Всегда возвышаюсь душою,

писал Жуковский в годину великих битв, в 1813 году, в одном из своих самых «неземных», идеалистических стихотворений «Теон и Эсхин», — и это был его отклик на борьбу народов. Замкнувшись в себя, Жуковский провозгласил себя, человека, всякого человека — мерой вещей и целью мироздания. Он видел весь мир через личность и тем делал личность своим божеством. Это и был романтизм в одном из его аспектов, но в самой подлинной и единой его сущности. Прогрессивность романтической идеи личности в частном случае Жуковского была мистифицирована и опосредствована и пассивностью, и смирением, и уходом в мечту. Но стиль оставался самим собой и нес в себе свою освободительную направленность. А ведь когда говоришь о Жуковском, дело именно в стиле, потому что именно его-то и принес с собой Жуковский как открытие и этап в русскую литературу. Ведь он уж очень неоригинален тематически, — и о любви, и о печали, и о смерти, и о надежде бессмертия много писали и до него, и «Сельское кладбище» Грея не один раз переводили до него, и баллады писали до него. Но о человеке как центре мира, в этом освобождающем плане — и в отрыве от всего «внешнего» — так до него не писали. И несмотря на то, что в поэзии романтизм в России складывался задолго до Жуковского, именно он, и только он, с такой полнотой, и силой, и глубиной выразил в русских стихах его суть. Индивидуализм и субъективизм — это и есть эта суть, в применении к вопросу о человеке (о другой, второй стороне романтизма, также проявляющей его смысл как стиля конкретной субъективности, но в иной проблематике, речь ниже). Конечно же, романтизм — это вовсе не фантастика, не сказочность, не мечта. Люди мечтают всегда, и тогда, когда они пишут и читают реалистические произведения; фантастика и сказочность вовсе не чужды реализму, — и у Гоголя, и у Щедрина, и у М. Горького. Все это относительно внешние, производные признаки. Романтизм — это стиль, увидевший мир через восприятие индивидуальности и не пожелавший увидеть индивидуальность через социальную историческую закономерность, создавшую ее; романтизм — это стиль, увидевший и в народе индивидуальность и душу, рождающую исторические факты, но не рожденную ими; это стиль эпохи буржуазных революций, заявивший, что человек должен быть свободен от всего, даже от общества и истории, и не понявший, что такая свобода — это оправдание нового рабства. Романтизм — это метод видения

мира и понимания общества и человека, а не отбор тем (хотя отбор тем и определяется методом). Романтизм может изображать и домашний халат, и мелочи быта, например, у Э.-Т.-А. Гофмана, например, у Н. Полевого и многих других, — так же, как реализм может говорить о возвышенных мечтах человека. Но романтизм видит в быте либо проявление, либо помеху личности, не выводит личность из вне ее лежащих условий истории и общества; а реализм объяснит субъективное в личности объективным миром истории и общества даже тогда, когда он будет говорить именно о личности и о самом высоком и интимном в ней. Романтизм и реализм — это два мировоззрения в искусстве, вытекающие из двух этапов развития общества и человечества, а вовсе не большее или меньшее желание и умение говорить правду о внешних фактах жизни, большее или меньшее умение «похоже» изобразить жизнь; романтизм и реализм — это разные типы понимания жизни, а не личные особенности манеры художника. Гегель утверждал, что бытовая фламандская живопись — это не реализм, а романтизм. — а ведь он, гениальный романтик, понимал, что такое романтизм; он пояснял свой тезис тем, что глубокая суть фламандской живописи — вовсе не изображение объективной жизни, быта, а чувство гордости нации, победившей жизнь, овладевшей внешними благами, что суть здесь в переживании, настроении, которому полностью подчинена внешняя реальность, исчезающая как самостоятельная сила, и реальность, поглощаемая субъективным торжеством свободы духа художника. А ведь Гегель дал определение романтизма, и чрезвычайно глубокое, и сейчас нуждающееся, пожалуй, главным образом лишь в дополнениях и истолкованиях, исходящих от социально-исторического объяснения его сущности. Он писал о романтизме так: «Мы можем поэтому вкратце формулировать третью ступень искусства (романтическую — Г. Г.) следующим образом: на этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*, которая в качестве таковой *духовности* должна предстать в явлении *внутреннему духовному оку*. Искусство соответственно характеру этого предмета не может, с одной стороны, работать для чувственного созерцания. Оно может работать только для просто сливающейся с ее предметом, как с самой собою, внутренней душевной жизни, для субъективной задушевности, для *сердца*, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе в самом себе и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа. Этот *внутренний мир* составляет предмет романтизма, и последний поэтому необхо-

димо должен изображать его внутреннюю жизнь как таковую и в видимости таковой задушевности. Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается.

Но, с другой стороны, и эта форма, как всякое искусство, нуждается для своего выражения во внешних средствах. Так как духовность, покинув этот внешний мир, отказавшись от прежнего непосредственного единства с последним, ушла в себя, то внешне чувственное оформление воспринимается и изображается, как в символическом искусстве, чем-то несущественным, преходящим, и равным образом субъективный конечный дух и субъективная воля воспринимаются и делаются предметом художественного изображения вплоть до частных проявлений и индивидуального произвола, до капризных черт характера, поступков и т. д., индивидуальных событий, осложнений и т. д.»²⁸

Гегелевское определение романтизма как нельзя более подходит именно к романтизму Жуковского, вообще к тому аспекту или течению романтизма, который можно характеризовать как психологический романтизм. В самом деле, вместив весь мир в индивидуальную душу человеческую, романтизм Жуковского, Карамзина, Тика, но в значительной степени и Байрона, и Шелли, и Эдгара По, с другой стороны, открыл конкретную живую, многогранную, противоречивую, и все же единую человеческую душу. Поглотив объективный мир в субъективности, романтизм выдвинул самый субъект в качестве единственного объекта изучения и изображения, — и субъект предстал ему не как идея, а как сложный, живой и вполне реальный психологический организм. Это было открытие нового психологического анализа, нового потому, что он впервые был вполне индивидуален и конкретен, — и не схематизировал душу человеческую, а показывал ее образно единой в многообразных проявлениях. Это открытие было направлено против дисциплины классицизма, игнорировавшей конкретную личность, — потому что передовые романтики увидели в ней дисциплину феодального угнетения. В самом деле, некогда, в середине XVII века во Франции и в начале XVIII века в России, классицизм, подчиняя феодальную разрозненность и дурную независимость отдельных сословных и географических частиц нации единой дисциплине идеи государства, права,

²⁸ Гегель, Сочинения, т. XII (Лекции по эстетике, кн. I), М., 1938, стр. 85.

долга, нормы вообще, подчиняя все частное общему, конкретное — идеальному понятию, классицизм выступил как стиль передового тогда абсолютизма, стиль объединения национальных сил, организации государств, как мощных механизмов единой национальной истории, стиль создающий; он игнорировал человека во имя государства, — хотя бы оно было феодальным государством, — все же во имя единства нации и ее побед. Но эти времена прошли. Феодализм выявился и в абсолютистской форме в своей реакционной роли уже к середине XVIII века, — и абсолютизм уже не мог быть воспринимаем как орудие объединения, а обнаружил свое качество орудия подавления народа. Человек, героически отрекавшийся от самого себя во имя идеала государства, понял, что его заставляют отречься от своих прав не во имя идеи, а во имя факта феодального государства, во имя власти помещиков и их монарха (таких же людей и личностей) над миллионами людей (таких же личностей). Раньше, во времена Расина или Феофана Прокоповича, идея ослепляла; она казалась реальнее частного случая своего проявления, идея государства ценнее и реальнее нищей страны, идея гражданина важнее и действительнее любого Жана, Пьера, Ивана или Петра. Теперь оказалось, что это — обман, что фикция абстрактной идеи общего — это не реальность, а туман, напущенный Жаном-помещиком, королем, попом, чтобы подчинить себе Жанам-буржуа или крестьянина. Раньше Расин пел не о человеке, ибо для него человек — это прах и фикция, а о идее человека, о его долге и праве. Теперь Руссо сказал: пусть гибнет предписание долга и права, губящее человека и обманывающее его. Жан-крестьянин — такой же человек, как Жан-король, а государство — это не идея, а только удобная для всех Жанов форма общежития; нет абстрактных идей, а есть единичные вещи, люди, чувства. Они — реальность, ради них надо действовать и творить. Пусть они, то есть прежде всего отдельные люди, живут, как каждый хочет, пусть они будут абсолютно свободны. С этой концепцией и был связан романтизм. Но это была буржуазная, ограниченная в своей сути революционность. Она требовала абсолютной свободы личности и тем самым не признавала в человеке ничего общественного, объединяющего его с другими людьми, кроме борьбы за личное счастье, кроме вражды, конкуренции. Она видела в человеке только личность. В государстве она видела арифметическую сумму личностей, но не соотношение социальных массивов. Абсолютная свобода личности — это было признание независимости личности от истории, от народа, от класса,

от социальных сил, определяющих ее. Буржуазная революционность требовала предоставления человеку права владеть всем, что в нем есть, — и всем, что у него есть. Видя в человеке только индивидуального хозяина своей индивидуальной жизни, она не хотела и не могла увидеть и в его капитале ничего другого, кроме его личной судьбы, абсолютно ему принадлежащей. Признать, что одни люди богаты, а другие бедны потому, что так несправедливо устроено общество, индивидуализм не мог, ибо он, отвергая юридическое подчинение человека человеку, не хотел видеть предопределенности каждой отдельной личности, ибо он был формой мышления рождающегося капиталистического общества. И романтизм, исходящий из культа абсолютно свободного человека, не мог не замкнуться только в душе человека, не мог не отречься от «внешнего», объективного понимания человека, потому что признание связей человека с внешним миром было бы признанием его подчиненности, хотя бы относительной, чему-то вне его индивидуальности, подчиненности истории, социальной действительности и т. д. Мы знаем, что человек, личность, оставаясь индивидуальностью и воздействуя на ход истории, предопределен историей, предопределен в характере своей личности социальной объективностью. Для нас свобода личности — не есть игнорирование необходимости, образуемой объективным для личности миром, — но, наоборот, есть познание ее. Романтическое же мышление, выросшее на базе идей буржуазной революции, хочет видеть человека ничему не подчиненным, ничем не предопределенным, а значит, может видеть его душу и только ее, — и не может объективно объяснить эту душу. Показать душу личности как часть, элемент, проявление объективного мира — это значило бы поставить вопрос о том, что общество, история формирует людей, что, следовательно, люди — не абсолютно свободные индивидуальности, а это значило бы выдвинуть проблему социальных единств, классов, законов истории, а это рушило бы все устои мышления буржуазного мира, рушило бы «оправдание» того капиталистического мира, который во времена романтизма созрел под знаменем мечты об освобождении человечества от феодальных пут. Да и нельзя было в те времена думать о силах, определяющих человека: шла борьба между силами феодализма, сковывавшими человека, и буржуазной свободой, тогда прогрессивной; признание несвободы человека тогда могло звучать как признание феодализма, а несвобода капитализма еще не была прояснена историей, — и его идеи формировали идеи революции даже в России, где сама буржуазия не

хотела революции. Иное дело — потом, когда капитализм окончательно выявился как новый вид угнетения. Тогда передовая мысль человечества увидела, что абсолютная свобода личности, провозглашенная буржуазной революцией, — фикция; тогда распался романтизм, или же он сделался идеологией реакции.

Таким образом, романтическая интроспекция была одной из идеологических и эстетических форм прогресса в условиях буржуазных революций. Поэтому и стилистика Жуковского была поэтической формулой передовой мысли эпохи буржуазных революций; поэтому и Растопчин подозревал Жуковского, которого он знал ведь только по стихам, в якобинстве, а Карамзина реакционеры упорно считали русским Сийесом. Поэтому же и Пушкин в годы юности, Пушкин — декабристский поэт, мог и должен был быть учеником Жуковского в поэзии — потому, что он видел в нем более глубокую сущность, чем поверхность его резиньяции и покорности.

В русском романтизме, — если мы пока будем говорить о его психологическом аспекте, — главным было тогда именно объективно-прогрессивное начало, открытие и культ конкретной, противоречивой, всеобъемлющей индивидуальной психической жизни, — а не идеалистическая ограниченность этого культа. И это открытие определило не только великие завоевания психологического романтизма в области так сказать технической, — например завоевание огромной глубины смыслов в семантике, в слове у Жуковского. Это открытие было необходимым накоплением и этапом для будущего реализма.

Реализм отвергнет субъективизм романтиков; он выведет субъективного человека из объективного мира истории и общества. Но кого он выведет? Ведь не абстрактную схему классицизма, а именно того живого и конкретного человека, того единого психологического человека, душу которого он унаследовал от психологического романтизма. Картина внутренней, психологической жизни человека была нарисована романтизмом конкретно; для того чтобы создать эту картину, Жуковский, например, создал сложную систему семантики, разрабатывая огромные возможности русской поэзии. Все это богатство пошло в дело прогресса литературы и не подлежало отмене реализмом. Это было уже завоевано. Реализм должен был сделать и сделал другое: он обосновал психологический образ человека, унаследованный от Жуковского, столь же конкретными чертами объективного мира, облек его плотью, поместил в социальную действительность, в историю, — и объяснил его характер этим объективным миром. Он поставил

проблему с головы на ноги. Он взял человека романтизма со всей сложностью его психики и поместил его вместе с его душой и всем миром ее — в объективный мир, — и объективный мир оказался основой и человека романтизма, и его души, и того, как в ней отразился весь мир. Он объяснил даже самого романтика историей и обществом. Он объективировал субъективное романтизма, сохранив принцип конкретности, отказавшись от идеализма и индивидуализма, но сохранив психологию и индивидуальность. Реализм отправлялся от романтизма, хотя и перевернул его основу. И Пушкин не отказался от наследия Жуковского даже в 1830-х годах, но использовал его, включив в новую, реалистическую, систему. Не отказался он и от стиля Жуковского, от поэтической формы системы Жуковского; усвоив завоевания Жуковского смолodu, он потом изменит их соотношение, сделает их лишь элементом своей стилистической системы, но сохранит их.

6.

Жуковский, преодолевший ограниченность семантического рационализма, показал, что слово многозначно, что огромные пласты смыслов могут быть выявлены в слове, если заставить идейно звучать в нем ассоциативно-эмоциональные ряды значений, если ввести в эстетическое, идейное наполнение слова его эмоциональный и культурный ореол. Это новая система поэтики, глубоко выражавшая романтические тенденции мировоззрения, была, конечно, не без труда и сопротивления принята современниками, привыкшими к рационально-точному слову. Их восприятие новаторства Жуковского и его школы может пояснить иной раз, что именно было здесь ново, так как мы теперь, через сто с лишним лет, привыкнув к строю речи, открытому романтиками, склонны видеть в нем нечто исконно, нормально свойственное нашей поэтической речи, склонны не замечать романтические нововведения.

В 1821 году, когда уже, казалось, репутация Жуковского как первоклассного, ведущего поэта была прочно установлена, в журнале «Невский зритель», издании достаточно культурном, была напечатана статья под названием «Письмо к г. Марлинскому» с подписью: «Житель Галерной Гавани». Автором этой статьи был Орест Сомов. Статья содержала резкие нападки на Жуковского именно за характернейшие черты его стиля, те самые, которые явились важным и плодотворным

открытием его как передового деятеля русской литературы. В частности, Сомов подвергает язвительному разному балладу Жуковского «Рыбак», незадолго до этого перепечатанную из сборника «Для немногих» в «Сыне отечества» (1820, ч. 64, № 36).

Сомов полностью отвергает систему семантики Жуковского, его принцип эпитета, внутренне соотношенного с субъектом более, чем с объектом, использование им слова как эмоционального камертона и преодоление в слове рационально-предметного терминологического его значения. Он цитирует, например:

Сидит рыбак; душа полна
Прохладной тишиной...

Это уже известная нам у Жуковского прохлада, да к тому же еще наполняющая душу. И Сомов возмущен: «*Душа* (должно догадываться, — рыбакова) *полна прохладной тишиной*. В переносном смысле говорится, что восторг, благоговение наполняют душу; ибо сие свойственно аналогии сих понятий с некоторыми видимыми действиями; но ни тишине, ни шуму не приписывается способность наполнять душу. И что за качество тишины — *прохладная*? Поэтому есть и *теплая тишина* и *знойный шум* и т. п.» Сомов в полемическом задоре смыкается с точками зрения классицизма, и его замечания оказываются неожиданно похожи на критические заметки Малерба о стихах Филиппа Депорта и на критику Сумароковым оды Ломоносова 1747 года.

И влажною всплыла glavой
Красавица из них (из волн. — Г. Г.).

«Как? голова красавицы составлена из влаги? Теперь мы видим, что она была по крайней мере не пуста; и если она была составлена не из смольной влаги, то должна быть прозрачна, как хрусталь. Какая выгода иметь подругу с такою головою, все видишь, что в ней происходит». — Любопытно, что мы теперь с трудом понимаем, на что сердится Сомов; метонимический сдвиг значения слова, произведенный Жуковским, настолько вошел в язык, что нам уже трудно ощутить его.

Глядит она, поет она:
«Зачем ты мой народ
Манишь, влечешь с родного дна
В кипучий жар из вод?..»

«*Родное дно*. Что за странное родство? Доселе мы говорили: *родина, родимая сторона*, а *родного дна* на русском

языке еще не бывало. Верно, какой-нибудь немецкий гость, неожиданный и незванный? Хорош и кипучий жар. У нас жар до сего времени жег и палил, теперь уж он кипит, а без сомнения скоро запенится и заклоочет.

Ах! если б знал, как рыбкой жить
Привольно в глубине,
Не стал бы ты себя томить
На знойной вышине.

Где эта знойная вышина, г. Сочинитель? Я думаю, что она должна находиться по крайней мере подле солнца, а может быть, и выше: как же туда взобрался бедный наш рыбак? — Он, помнится, все еще сидел на берегу».

Не часто ль солнце образ свой
Купает в лоне волн?
Не свежей ли горит красой
Его из них исход?
Не с ними ли свод неба слит
Прохладно-голубой?
Не в лоно ль их тебя манит
И лик твой молодой?

«... Но вот вещи, которые певцу Тилемахиды и во сне не снились: *горит свежую красой*; не правда ли, что это удивительно как замысловато? — *Прохладно-голубой свод неба!* это также очень замысловато. — Со временем мы составим новые оттенки цветов и будем говорить: *ветрено-рыжий, дождливо-желтый, мерзло-синий, знойно-зеленый* и т. п.». Пропускаю написанный в том же духе разбор еще одной строфы. Затем Сомов пишет: «Последние четыре стиха, признаюсь, для меня никак не понятны:

Она поет, она манит, —
Знать, час его настал!
К нему она, он к ней бежит...
И след навек пропал.

Кто поет и манит? Какой и чей настал час? Кто он и кто она бегут друг к другу? Чей след навек пропал?.. Это так же понятно, как ответы новой Сивиллы Ле-Норман, и потому я не берусь разгадывать».

Здесь нет необходимости говорить об эффекте, произведенном статьей Сомова, о полемике по поводу нее, о том, как Марлинский отрекся от такого «письма» к нему и т. п. Для меня существен самый характер и содержание критики Сомова, уясняющие смысл новаторства Жуковского.

Стоит остановиться еще на одной рецензии, нападающей на Жуковского. Это — «Письмо к Издателю», напечатанное

в «Сыне отечества» в 1820 году (ч. 62). Здесь разбирается стихотворение Жуковского «Узник». Критика возмущают такие выражения, как «подслушивает ее дыханье», «На век грядущего лишен»; он бранит стихи:

Кто след ее забытых дней
Укажет?

«Я уверен, что никто, потому что нет ничего труднее, как указать след чьих-нибудь забытых дней. Возвратившись к родным, он немою грустию встречает сердечные их взгляды... Вот что может делать Гений из нашего языка. Я уверен, что немою грустию встречать сердечные взгляды не было сказано ни на одном языке. Я не говорю о китайском, потому что не знаю его; но он, как говорят, изобилует такими смелыми (чтоб не сказать дерзкими) выражениями». Критик приводит и другие, по его мнению, неподобные выражения: «вольные облака», «жить весенним бытием», «пел голос» («до сих пор голосом пели», — замечает критик), «молодая жизнь». «Я ничего не говорю о выражении: небесно-тайное, потому что это для меня совершенно-непонятно». Иронически говорит критик о стихах Жуковского, «корифея русских поэтов нашего поколения, гения, которого творения должны быть предметом народной гордости и сладострастием душ высоких и чувствительных».

Нужно отметить, что неприятие системы семантики и стиля психологического романтизма, наиболее отчетливо проявленных у Жуковского, вовсе не было единичной причудой, например, Сомова 1821 года. Это была непреодоленная привычка к стилистическому мышлению классицизма. Ведь и сам Сомов был одним из ранних поборников и даже теоретиков романтизма, впрочем, другого крыла его, гражданского. Но, приемля и приветствуя романтизм как запрос и программу, он не смог сразу освоиться с новой структурой речи, выросшей именно из того же романтизма, и лишь потом, позднее перестал не понимать и удивляться. Люди же постарше никак не могли примириться. Таков анонимный автор весьма любопытной статьи «Мысли о Сумарокове и других писателях», печатавшейся по частям в «Отечественных записках» 1828 года, архаический старик, сохранивший вкусы классицизма, органически неспособный принять принципы новой романтической системы стиля. Он пишет, например: «Прежние писатели, соображаясь с свойствами вещей, старались существительным именам их давать приличные прилагательные. Они реку, например, называли быстрою, глубокою, мелкою и проч., но

никогда красноречивою, ибо она не ораторка. Сад называли они или цветущим, или увядающим, но никогда онемевшим, ибо, когда ему несвойственно говорить, то и нѣму быть тоже... Мы не находим в прежних произведениях ни скромных камней, ни душистой тени, потому что камни никогда не бывают болтливыми, а тень не имеет никакого духа или запаха. Ежели бы спросить у прежних писателей, называли ль вы лес, гору или тому подобное родными? Нет, сказали бы они, мы называли сим именем отца, мать, братьев и пр., или что-нибудь важное, например, страну (вместо отечество)... Ежели бы спросить у них: а говорили ль вы святой полдень, святые травы и тому подобное? Нет, отвечали бы они, мы при употреблении сего имени наблюдали приличие вещей».

Выше тот же критик нападает на стих: (воды) «Дремали мертвым сном в безмолвных берегах...», потому что «Дремота есть самый легкий сон или, лучше сказать, только позыв на оный, и потому не сродно дремать мертвым сном... Берега, по различному составу своему, могут быть пологие, крутые, песчаные, каменистые и пр., но, кажется, называть их безмолвными или длинными нет большой красоты». Критик усматривает в современных романтических стихах стремление подбирать «льстящие слуху звуки» «или выискивать несвязанные непосредственно с вещью самые отдаленнейшие подобия». Он нападает на стихи (Вяземского «Первый снег»):

Кто может выразить счастливец упоенье?
 Как вьюга легкая, их окрыленный бег
 Браздами ровными разрезывает снег
 И, ярким облаком с земли его взвевая,
 Сребристой пылью окидывает их.
 Стеснилось время им в один крылатый миг;
 По жизни так скользит горячность молодая.

Эти стихи, по его мнению, «слишком кудреваты». Он считает, что нельзя сказать «бег счастливец», так как слово бег относится к лошадям, стало быть, они названы счастливыми. «Слово вьюга, равно как и подобное ему вихрь, происходит от глагола вью и, следовательно, означает силу ветра вьющуюся, вертящуюся крутами. По сей причине конский бег не может быть уподобляем ей ни движением своим (прямым), ни разрезыванием снега, ибо она никогда его не разрезывает, но, напротив, всякие на нем следы замечает, и потому иначе называется мятелицею. Притом же прилагательное легкая ни к ней, ни к вихрю нейдет; ибо действие сего верчения не может быть малою силою производимо... Мы не смели вводить в сочинения наши таких переутонченных мыслей, каковы суть:

стеснить время в один крылатый миг, или: молодая горячность скользит по жизни, и тому подобных. Нам никогда бы не пришло в голову катанье на санях уподобить катанью молодой горячности по жизни». Вспомним здесь, что Пушкин любил, высоко оценивал и знал наизусть «Первый снег» Вяземского.

Или в другом месте: «Прежние писатели, прочитав стихи:

И думу первую, и первый вздох зажег,
В победе чистья любви прирав залог, —

сказали бы: правда, мы говорили: воспламенить любовь, гнев, страсть, воображение и проч., но никогда не говаривали: *зажечь душу, зажечь вздох*».

Даже Плетнев, почитатель поэзии Жуковского и друг его, еще в 1823 году не мог примириться с некоторыми новшествами его стиля. В статье «Путешественник, стихотворение Гете в переводе Жуковского», напечатанной в «Журнале изящных искусств» 1823 года (кн. II), весьма хвалебной и по отношению к Гете, и по отношению к Жуковскому, он все же делал некоторые критические замечания о стиле перевода, именно выражающие его неприятие «крайностей» семантической системы последнего; например:

... Тот в сладком чувстве бытия
Земные дни вкушает...

«Последний стих слишком изыскан. Мы говорим: *вкушать радость*, но *вкушать дни* (особенно после выражения: *в сладком чувстве бытия*, которое означает приятную жизнь) совсем не употребительно» и т. д.

Из приведенных только что цитат видно, что современный критик-архаист объединял в своем сознании новаторские принципы стиля Жуковского и других поэтов, так сказать Арзамасского круга, что для него все они были представителями единого литературного течения. И как ни наивен был этот критик в своем непонимании психологических открытий семантики романтизма, он был прав, считая, что все арзамасцы-карамзинисты причастны этому течению и этим открытиям. Жуковский — чрезвычайно индивидуальный поэт, и его поэтическая индивидуальность несходна с поэтической индивидуальностью, например, Батюшкова, или Милонова, или, скажем, молодого Лажечникова, или Вяземского, или других поэтов 1810-х годов, а все же все эти поэты — представители одного направления в искусстве, как, например, и Буало и Расин были не похожи друг на друга в своих индивидуальных чертах, а все

же были поэтами единой школы классицизма. Тут надо различать эпигонов и поэтов самостоятельных, но творивших в том же стиле, что и Жуковский. Огромный успех Жуковского привел к появлению большого числа подражателей и подражаний, и это понятно, потому что Жуковский воплотил в своих стихах весьма глубокие процессы общественного сознания своего времени. Какой-нибудь Саларев в 1821 году уже доводит поэтику Жуковского до предела:

Ветр спит: усталый шум недвижим, как стекло,
И дремлют берега, насыпаясь над водою...

и т. п.

(«Ночь», «Вестник Европы». 1820. май. № 10)

Какой-нибудь Склабовский, харьковский поэт, человек не без дарования, повторял в своих стихах Жуковского и воспевал его баллады, откровенно следуя учителю («Опыты в стихах» Александра Склабовского, Харьков, 1819). Грамматин пишет «русскую балладу» «Усад и Всемила», так же совсем, как Жуковский, хотя еще тогда, когда Жуковский только начинал свое балладное творчество («Досуги Грамматина», кн. первая, СПб. 1811); Яков Толстой пишет элегии в общем русле карамзинизма, конечно, напоминающие Жуковского («Мое праздное время, или Собрание некоторых стихотворений Якова Толстого», СПб. 1821); в «Трудах студентов любителей отечественной словесности в имп. Харьковском университете» (Харьков, 1819) находим стихотворение И. Золотарева, приятеля Склабовского, — «Певец», явное до неприличия подражание «Бедному певцу» Жуковского, да и другие стихи сборника подражают Жуковскому (либо Батюшкову); Милонов в стихотворении «В. А. Жуковскому на получение экземпляра его стихотворений», обращаясь к Жуковскому, воссоздает его пейзаж в его же стиле («Благонамеренный», 1818. № 8). Даже «Беседчики» отдали дань подражания Жуковскому. В «Чтениях в беседе» мы найдем то большое стихотворение Як. Бередникова «К поэзии», заключающее романтическое толкование темы в духе Жуковского и написанное в соответственном стиле (кн. IX, 1813), то стихотворение П. Корсакова «К родине», нечто вроде подражания известному Шатобриану «Combien j'ai douce souvenance», написанное совсем в стиле Жуковского (кн. XIV, 1815); и даже человек совсем другого поколения, Д. П. Горчаков, напечатал в «Чтениях» весьма романтическую балладу «Айше и Али» (кн. I, 1811). Нет необходимости указывать еще примеры подражаний Жуковскому, тянувшиеся вплоть до конца 1820-х годов; см., напри-

мер, стихотворение Крюкова «Могила М.» в «Благонамеренном» 1822 года (ч. XIX, № 29):

Чей холм одинокий под ивой густою
Тяится в долине, как сирый пришлец,³
Здесь в тихой могиле, заросшей травой,
Спит юный певец.

Унылая арфа под крепом печали
Забвенна на холме лежит гробовом,
И струны, что чувством бессмертья дышали,
Замолкли с певцом... —

и т. д.

или стихотворение Н. Грекова «Элегия» — тоже о могиле поэта — в «Дамском журнале» 1827 года (№ 14, июль). Этих подражаний было много. Явное влияние Жуковского испытали и крупные поэты, например, Гнедич (см. его «Приютино», 1820). Стоит только обратить внимание на одно обстоятельство. Как для молодого Пушкина признание Жуковского учителем не противоречило политическому радикализму и поискам поэтического оформления этого радикализма, так же было и у других, несравнимо менее одаренных молодых поэтов 1810-х годов. Подражание Жуковскому (или даже Карамзину) естественно уживалось в их творчестве с нотами политического протеста, с декабристскими настроениями. Так, например, И. И. Лажечников занимает начало своего сборника «Первые опыты в прозе и стихах» (М. 1817) повестями в прозе, неплохими, но до забавного копирующими повести Карамзина. Затем, после раздела афоризмов («Рассуждения»), также заключающего карамзинистские сентенции, идут стихи. Здесь тот же сентиментализм или романтизм. Первое стихотворение — «Мои мечты», и концовка его такова:

Мечты приятные! Опять, опять летите:
Осыпьте розами меня
И кистью легкою путь жизни оттените.
Мечты, друзья со мной; мечтами счастлив я.

Здесь молодой поэт наивно выразил самую суть направления Карамзина — Жуковского, выразил ее с помощью стиля Жуковского. Но вот в конце книжки — «Послание к В. Д. К.» — своего рода вариации на темы послания Карамзина к Дмитриеву; в этом послании есть ноты политической сатиры, а в одном месте оказались замененными точками девять строк.

Андрей Козлянинов предпосылает своему сборнику «Урывки времени» (СПб. 1820) стихотворение «Предисловие», в котором после похвал писателям прошлого

века, от Ломоносова до Кострова, он перечисляет своих любимцев и учителей — современников; сначала идут Дмитриев, Капнист, Крылов, потом: «Жуковский, Батюшков, Воейков, Пушкин юный, Любимые певцы счастливых наших дней», и, наконец, «правдивый судия» Греч (в эти годы — журналист, связанный с декабристскими кругами); в том же сборнике Козлянинов печатает поэму «Алико и Майла, или Похищение негров», резко направленную против похищения негров работниками, поэтически очень слабую, но политически вполне определенную (она была издана и отдельно в том же 1821 году). Так же Милонов сочетает гражданскую сатиру с элегией в стиле Жуковского («Монастырь»), и Яков Толстой пишет послания в стиле Жуковского и Батюшкова, элегии в духе Жуковского, — и в том же сборнике помещает сатиры, несколько архаические, но гражданские по тону. Да и адресаты его посланий характерны: Никита Всеволожский, Александр Пушкин, Федор Глинка. Толстой намекает на *лампу* (зеленую), — и на виньетке его книжки — лира, *лампа* и якорь; он хвалит Шаховского, в это время не чуждого декабристским кружкам, и хвалит его за помощь в освобождении крепостного поэта Ивана Сибирякова («Послание к Ф. Глинке»); околодекабристский характер сборника Толстого («Мое праздное время») не вызывает сомнений (см. также «Послание к Н. В. Всеволожскому»). Мы встретимся еще с П. Корсаковым, который подражал Жуковскому в «Беседе», — в связи с его драматургической работой, близкой передовым поэтам. Гнедич, написавший «Приютину» и другие стихотворения в духе Жуковского, был поэтом декабристской ориентации. Да ведь и Рылеев, Кюхельбекер отдали дань Жуковскому.

Конечно, это вовсе не значит, что поэтическое течение, крупнейшим представителем которого был Жуковский, может быть отождествлено с декабристской поэзией. Без всякого сомнения, Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер 1820-х годов, Гнедич в своих лучших и наиболее принципиальных произведениях, даже Рылеев и другие вместе с ними шли путем, отличным от Жуковского, а в середине 20-х годов окончательно обнаружилось их стремление противопоставить себя Жуковскому (у Катенина и Грибоедова, как и у Шаховского, — уже с середины 10-х годов). Но все же и то и другое течения были ответвлениями романтизма, и непроходимой пропасти между ними не было, хотя и была враждебность у наиболее последовательных сторонников обоих течений; все же, хотя Жуковский лично вел себя как консерватор, а Катенин был радикалом, прогрессивная сущность поэзии Жуковского явно

чувствовалась современниками, и объединение тенденций Жуковского и Катенина было возможно — не только как эклектизм, а как органическое единство. Это доказал, прежде всего, Пушкин, уже в конце 1810-х годов, а в особенности в начале 1820-х годов — вождь русского романтизма в обоих его течениях.

Я говорил только что о подражаниях и подражателях Жуковскому, от крупных поэтов до мелких эпигонов. Иначе надо понять, например, Батюшкова. Это не ученик Жуковского, а его союзник. Он творил одновременно с ним, сначала независимо от него, потом в русле единого течения литературы, единой литературной группы, хотя и самостоятельно. Он менее обязан Карамзину, хотя и он был связан с его школой, но он вырос на почве традиций Муравьева, учителя и единомышленника Карамзина. Он отличался от Жуковского многим — и несклонностью к туманной «потусторонности», и предпочтением ясного неба Италии сумрачному колориту северных стран, и античной мифологией, избегаемой Жуковским, и ясностью композиции своих сжатых стихотворений, и т. д. Но и его Италия, и его Греция — такая же область субъективных мечтаний, как и сказочный мир баллад Жуковского, и он творит свой мир из самого себя или же заключает весь мир в самом себе. Его я имеет другой характер, чем я Жуковского, и это различие принципиально, но принципы романтического субъективно-индивидуалистического психологизма — и для него основные принципы сознания и творчества, и идеологический смысл их в основном тот же, что у Жуковского. Скепсис, прикрытый поэзией надежды у Жуковского, более отчетлив у Батюшкова, почитателя Монтеня; политический пессимизм Жуковского приобретает у Батюшкова более резкие черты, но и здесь — разница не в сущности вещей, а в различии характеров, человеческих и поэтических. Впрочем, и у Батюшкова, несмотря на его «язычество», мы найдем немало вещей — и центральных для него, — выполненных в тонах христианской образности («К другу» и др.) и даже резиньяции («Мой дух! доверенность к творцу...»). Стиль Батюшкова — не повторение стиля Жуковского, но параллельное и аналогичное создание. Пушкин был неправ, когда порицал стихи:

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет...

(«Выздоровление»)

Пушкин замечал (это было около 1830 года): «Не под серпом, а под косою. Ландыш растет в лугах и рощах — не на

пашнях засеянных» (VII, 575). Конечно, это так, с точки зрения пушкинского миропонимания и стиля конца 20-х годов, уже реалистического. Но с точки зрения стиля Батюшкова, как и стиля Жуковского, это не так, потому что здесь и ландыш — не просто цветок, и серп — не сельскохозяйственное орудие, а ландыш — символ молодой, нежной, «весенней» жизни и поэзии, и еще многое другое, чисто эмоциональное, и серп — символ жатвы смерти, неумолимой силы гибели; недаром он — «убийственный», то есть опять эпитет определяет то-нальность предметного слова как не предметного. Ведь обыкновенный серп, которым жнут, как и серп — символ труда — никак не убийственный. Так и «склоняет голову и вянет» — слова интроспективные, и голова ландыша — не метафора, рисующая цветок (было бы чудовищно нежный и миниатюрный цветочек называть «головой», да у ландыша и не одна «голова», а много, да и все они всегда склонены, без всякого серпа), а часть словосочетания «склоняет голову», которое может означать только состояние человека, его души (склоняет голову перед бедой — метафора душевного движения, а не изображение жеста); ландыш вянет так же, как в конце стихотворения это же слово уже прямо говорит о сладкой муке любви:

Мне сладок будет час и муки роковой:
Я от любви теперь увяну.

Первая из этих двух строк содержит оксюморон психологической диалектики à la Жуковский. Пушкин около 1830 года незакономерно, с точки зрения системы Батюшкова, порицал в его стихах соединение античных слов-образов с русскими, потому что у Батюшкова и те и другие не имеют задачей воссоздание объективной реальности античной или русской жизни, а имеют назначение только вызывать эмоцию, а для этого все средства хороши, и все — одинаково условны. Так ведь и Фалерн в превосходной строке стихотворения «К другу» — не столько вино, сколько обозначение, ассоциативно вызывающее представление об эпикурейском идеале, о комплексе гораццианских мотивов и т. д.

Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?
Где мудрость светская сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?

Образно — объективно, вещественно реализовать эти слова нельзя, — получится немислимая безвкусица. Неужто же вторая строка может быть понята в том смысле, что люди

напились и уронили бокалы в вазу для пунша или т. п.? Я нисколько не шаржирую, говоря так. Ведь речь в этих стихах идет не о Греции или Риме, а якобы предметно о Москве, и даже точнее — о доме Петра Андреевича Вяземского и о пирушках в нем перед 1812 годом. Следовательно, если только попытаться понять самый текст стихов Батюшкова предметно, придется понять их именно так, как я говорю; иного смысла придать данной строке в вещественном ее значении и нельзя; ведь не так же ее понять: чаши, полные вином. — потому что такое толкование предполагает совсем уже нелепость в использовании слова «потопленные», или, может быть, речь идет о том, что чаши-бокалы стоят в пролитом вине? Все это в конце концов безразлично, ибо ведь здесь не стаканы и не бокалы, а чаши, опять слово-символ вакхических упоений. Но чаши эти — в Москве, о пожаре которой в 1812 году якобы говорится в стихотворении. И неужто противопоставление: *твой* Фалерн и *розы наши*, значит именно *твой* и *наши* в смысле реальной принадлежности вина и цветов (вино, мол, твое, а цветы наши)? Нет, розы — опять комплекс мироощущения; ты вносил в нашу жизнь праздник, античное упоение, а мы — цветенье молодости, любви, красочность и свежесть, — вот сухая и сокращенная формулировка того, о чем говорится в этом стихе. А что значит «сияющих умов»? Рационалистически понимая — ничего не значит, а в контексте и в системе Батюшкова — это целый мир, скажем, культуры Кондильяка и Гельвеция. Весь психологический романтизм — в этой строфе, с его реакцией на просветительство XVIII века, с его неверием в разум, с его печалью о несбывшихся надеждах, с его уходом в себя, с его стремлением оторвать слово от объекта, названного этим словом, и придать слову характер суггестивного намека на множество смыслов, лежащих вне его, в душе поэта и читателя. Нет нужды говорить о вопросительных интонациях всех стихов этой строфы: достаточно вспомнить о роли вопроса-восклицания у Жуковского.

«Описания» Батюшкова всегда столь же малоописательны и столь же субъективны, как и у Жуковского, Вот, например, описание вакханки в одном из шедевров поэта («Вакханка»):

Стройный стан, кругом обвитый
 Хмелья желтого венцом,
 И пылающи ланиты
 Розы ярким багредом,
 И уста, в которых тает
 Пурпуровый виноград, —
 Все в неистовой прельщает,
 В сердце льет огонь и яд!

Огонь и яд страсти — это лейтмотив стихотворения, его эмоциональный фон и сущность его. Поэтому хмель, венец, пылающий, яркий, багрец, пурпуровый и т. д. — слова-ноты определенной мелодии, слова, крепко связанные с ассоциацией не предметной, а душевной, психологической тональности. Тональность эта другая, чем у Жуковского, но принцип тот же. И попробуйте опять реализовать стихи: «И уста, в которых тает Пурпуровый виноград...» Ведь не ест же она на бегу виноград! И ведь не похожи же ее губы на виноград (это было бы ужасно). А может быть, и то, и другое, и некие отсветы изображений вакханок с гроздьё винограда в руках, и яркие губы. У Парни, из стихов которого («*Déguisements de Vénus*», IX) Батюшков заимствовал мотивы этого стихотворения, все проще и рациональнее; у него:

Sa bouche riante et vermeille,
Présente à celle du berger,
Le fruit coloré de la treille, —

то есть ее рот для уст пастуха сладок, как виноград (точно: ее рот, смеющийся и красный (румяный), дарит рту пастуха яркий плод виноградной лозы). Но у Батюшкова почему виноград ярко-красный, пурпуровый (не потому ли, что это и у него все же губы)? А стихи Батюшкова — превосходные. И сам Пушкин был в восторге от этого стихотворения даже в конце 1820-х годов. Но реализовать предметно его образы не нужно. Виноград, пурпур, тает — это у Батюшкова не предмет, цвет и действие, а мысли и чувства, привычно сопряженные и с этим предметом, цветом и действием, и именно с *словами*, обозначающими их. Ведь *пурпур* — это не то, что просто ярко-красный цвет; и *багрец* — опять не то, что просто красный цвет, хотя и пурпур и багрец это именно ярко-красный цвет. Но пурпур — это цвет роскошных одежд условной древности, цвет ярких наслаждений и расцвета жизненных сил, цвет торжества, цвет царственных одежд. Багрец — это прежде всего опять-таки цвет, и блеск, и сияние одеяния власти. *Венец* хмеля и багрец — в одном ряду. Кстати, предметно совершенно непонятно: то ли у вакханки *венец* (венок) хмеля не на голове, а вокруг талии, что странно, то ли ее стан обвит хмелем с его, хмеля, венцом. Но тогда надо уж венцами, то есть цветами. Непонятно, но лишь предметно-непонятно. А в смысле значимости символики всепобеждающей царственной страсти, увенчанной поэтом, понятно. У Парни и это место рационально и предметно отчетливо:

Le lierre couronne sa tête...
 ...Le pampre forme sa ceinture,
 Et de ses bras fait la parure.

(Плющ увенчивает ее голову... виноградные листья составляют ее пояс и украшение ее рук); здесь все на месте: венец на голове, а на стане — пояс.

Можно было бы приводить примеры без конца, но в этом нет нужды. Мне придется еще говорить о Батюшкове и о его отличии от Жуковского ниже. Здесь же мне нужно только указать на то, что основной принцип поэзии Жуковского, его мировоззрения, а стало быть и стиля, находит свою аналогию и как бы органическое дополнение в принципах поэзии, мировоззрения и стиля Батюшкова. Так ведь понимали дело и современники, видевшие в Жуковском и Батюшкове явления параллельные, связанные, хотя индивидуально и несходные. Многократно в статьях и стихах 1810—1820-х годов оба поэта стоят рядом и связаны друг с другом. И характерно, что их влияние на молодых поэтов превосходно объединяется в единое влияние, хотя и здесь мы можем различить стихи, написанные скорее под воздействием Жуковского и написанные под воздействием Батюшкова. От Склабовского до Пушкина идет ряд молодых поэтов 1810-х годов, одновременно учившихся и у Жуковского и у Батюшкова, заявлявших о том, что оба они — учителя и образцы, органически сочетающиеся в восприятии их учеников.

Но важнее всего то, что стилистические нововведения Жуковского (и Батюшкова) вошли в русскую поэзию, в русскую литературу и остались ее завоеванием и достоянием навсегда. Между тем эти нововведения не были и не могли быть просто формальным, техническим усовершенствованием, ибо таких не бывает, а были выражением завоеваний сознания, понимания мира и людей, и понимания прогрессивного. Усвоение это произошло благодаря всему поколению поэтов 1820-х годов, но прежде всего и решающим образом — благодаря Пушкину. Именно через Пушкина оно было передано всей литературе его времени и последующих времен, возникшей на основе пушкинского творчества; но ведь и сам Пушкин, начиная примерно с «Бориса Годунова», и все основное русло русской литературы, начиная с 1830 годов, — творит уже искусство реалистическое, а казалось бы, субъективизм психологического романтизма должен быть чужд реализму. Конечно, это так и было, но в завоеваниях Жуковского и Батюшкова было нечто сверх субъективизма, и эти завоевания были необходимы для реализма.

Объектом интереса и изображения реализма был и остается человек, конкретный и индивидуальный человек. Изображению конкретного человека изнутри его психического мира научил реалистов психологический романтизм. Жуковский и его школа, идя по пути Карамзина, перевернули понятие о значимости и возможностях русского языка, русского слова. У классиков слово было 'сухо' однозначно, семантически плоско, функционировало, как в грамматике и лексиконе; оно чуждалось обрастания смутными ассоциациями и дополнительными звучаниями:

Во Франции сперва стихи писал машейник
И заслужил себе он плутнями ошейник..
А я машейником в России не слыбу
И в честности живу...

Такова была трагическая лирика Сумарокова; в таких сухих и точных словах говорил он о судьбе поэта в угнетенной стране. Державин открыл новые возможности слова, открыл пути романтизму, как и будущему реализму. Он создал слово, выходящее за пределы лексикона своим живым значением. Его слова указывали как бы перстом на вещи реального мира. Слово-понятие он заменил словом-вещью. Его ветчина — это зримая, осязаемая ветчина, а пирог — румяно-желтый и вкусный пирог. Но слово и у него ограничено. Оно показывает предмет и останавливается на этом. Жуковский и его школа придали слову множество дополнительных звучаний и психологических красок. У них слово стало не только значить, но и выражать. Оно стало веселым или сумрачным, грозным или легким, теплым или холодным. Самим своим характером и семантической структурой оно стало говорить не меньше, чем своим прямым значением. В частности, оно стало много говорить о том характере, человеческом характере, который складывается для романтиков из переживаний, чувств, настроений. Оно стало рассказывать самим усложнением своего стилистического использования о таких движениях души, о которых нельзя рассказать прямо, логически точно, «словарными» значениями (то есть нельзя рассказать в искусстве, — иное дело наука). А ведь без этого невозможно было создать образы людей, полноценные образы характеров, сложные и психологически выразительные. Вот, например, Татьяна Ларина. Пушкин мало говорит о ее чувствах, мыслях, переживаниях. Как и всегда, он почти не дает психологического анализа в своем рассказе о Татьяне. Но ее облик полноценен, и ее душевная жизнь не только ясна, но и увлекает читателя и трогает его. Этот обаятельный облик «милого идеала» создан методом,

открытым Жуковским, но глубочайшим образом перестроенным Пушкиным. Пушкин знает уже, что огромные комплексы психологических явлений, необъятные глубины души он может выразить не только прямым называнием, но, в первую очередь, именно стилистическими средствами, семантическим расширением слова, — и все слова о Татьяне, и ее письмо, и ее сон, и самый пейзаж, окружающий ее, — слова, уже умноженные в своем значении, так же, как слово «пурпурный» значит более, чем «красный», а слово «тихий» — более, чем «беззвучный», — все это отсвечивает и полнится психологическими характеристиками. Так во всех произведениях Пушкина психологический рисунок строится из семантических восполнений «первичного» значения слова. Так образуется живой характер, образ человека. Но Пушкин отказался от субъективизма. Его Татьяна — не отъединенная от мира душа, а *тип*; ее эмоционально-лирический облик объективирован, душа помещена в реального человека и объяснена объективной жизнью народа. И самое слово у него становится предметным, как у Державина, не теряя свою ассоциативно-психологическую перспективу, открытую Жуковским. У Жуковского, да и Батюшкова, эта перспектива поглощает предметность, душа отрывается от реальности. У зрелого Пушкина слово — это прежде всего предметное, объективное явление; но оно в то же время сохраняет ореол осмыслений и оттенков, созданный романтиками. Так, например:

Унылая пора! очей очарованье!
 Приятна мне твоя прощальная краса —
 Люблю я пышное природы увяданье,
 В багрец и в золото одетые леса...

(«Осень», 1833)

В стихотворении говорится об осени, — и это настоящая объективная осень в русской природе, противопоставленная весне, когда — «вонь, грязь — весной я болен». Но в то же время осень — пора умиранья и печали, — это и пора, когда природа, умирая, обосновывает новое рождение будущего расцвета, осень — это не только биографически, для самого Пушкина, пора творчества, это — образ вечной творческой силы природы, несокрушимой и в видимости смерти; а за этим — смутный, но потрясающий образ вечной и свободной творческой силы гения человеческого (поэзии), свободно создающей даже в трагическом затухании внешней жизни. Я не хочу сказать, конечно, что в «Осени» Пушкина зашифрована мысль о поэте в николаевской действительности; это была бы

явная натяжка; но я думаю, что идейно эмоциональная, лирическая емкость образов и стиля «Осени» такова, что где-то в глубине перспективы значений и настроений стихотворения лежит общее чувство скорби умирания, побеждаемого творческим гением природы и поэзии, а это чувство, само по себе, имеет и свой политический адекват. Так вот, — осень, оставаясь осенью, у Пушкина теперь больше, чем просто объективный пейзаж. И это реализовано во всей системе семантики. Тут и лейтмотив тональности слова (унылая, прощальная, увяданье), эмоционально-психологически наполненного. Тут и оксюморон душевной диалектики: приятна — прощальная, люблю — увяданье, пышное увяданье. Тут и условно лирическая формула романтизма «прощальная краса». А между тем и при всем том, увяданье здесь — это действительно самое настоящее увяданье растения, а не «от любви теперь увяну» Батюшкова. И все же, оставаясь реальным, так сказать, ботанически точным обозначением факта в жизни растений, это слово осталось у Пушкина таким же лирическим символом, как у Батюшкова. Или эпитет «пышное увяданье», или гениальный стих:

В багрец и в золото одетые леса.

Багрец и *золото*, — вспомним багрец у Батюшкова. У Пушкина — иначе. У него багрец — это реальный красный цвет, а золото — тоже реальный цвет «объективных» увядающих листьев. В этом Пушкин — совсем не таков, как Жуковский или Батюшков. Но багрец и золото и у него — не только цвета листьев; ведь не сказал же он «точно, просто и ясно», как того требовал классицизм, — красные и желтые листья, а именно багрец и золото — это и цвета, и не только цвета, потому что Пушкин не откажется от добытого его учителями-романтиками понимания полисемантизма. Багрец и золото — слова, означающие, кроме цветов, еще и величие, и пышность, царственность; это — слова, обозначающие одеяние власти, силы, могущества. А ведь листва, как *одеяние*, — этот образ дан уже в первых стихах «Осени» («Уж роцца отряхает...» и т. д.), и значение величия и пышности подготовлено строкой, непосредственно предшествующей разбираемому стиху — «пышное» природы увяданье, как бы трагическое величие умирания героя и властителя. Так картина природы, оставаясь «внешней» картиной природы, углубляется, а так как реальность не утрачена, как у Жуковского, то чувство, настроение становится *идеей*. В самом деле, Пушкин не просто склоняется перед царственным величием природы. Он проповедует идеал

свободного творчества двух вечных сил, которые преодолевают все, даже смерть, — природы и поэзии, человеческого гения. Поэтому-то у него и «в багрец и в золото одетые леса», и «стихи свободно текут», и душа ищет «излиться, наконец, свободным проявлением». И вот спокойное описание осени и осенних занятий поэта начинает звучать, как органная мелодия, славящая в жестокий век свободное могущество творчества. Так Пушкин, уже зрелый реалист, использует открытия романтиков, ставя их систему с головы на ноги, но сохраняя ее завоевания; так он решает проблему соотношения объективного и субъективного, сливая субъективное с объективным и выводя его из реального. Раньше, в юности, он, еще романтик, усваивает систему романтиков, и вместе с ним его сверстники, друзья. Ее усвоил и Дельвиг, и Баратынский (с некоторыми заминками), и потом молодой Языков, каждый по-своему и все же в едином течении.

7.

Мне уже приходилось говорить о том, что современники, и в частности враги нового романтического движения в русской поэзии, ясно ощущали и понимали единство устремлений поэтов, связанных с Жуковским и Батюшковым. Они понимали и то, что молодой Пушкин не только связан с этим течением, но и является одним из участников его. Это видно по критическим откликам на стихотворения Пушкина, в частности, по критическим нападкам архаиков на его стиль. Эти нападки с точностью повторяют те недоброжелательные замечания, которые делали архаики по поводу Жуковского и других «карамзинистов». Не нужно думать, что эти нападки и замечания были пустыми прицепками к словам. За критикой слов стояла критика системы, критика и неприятие всего стиля, всего мировоззрения. Тем и интересны эти замечания неприятелей, что они выясняют для нас, что именно воспринималось современниками как новаторство романтиков и что было новаторством на самом деле. Ведь мы часто склонны считать Пушкина поэтом уж очень понятным, ясным, легким. Он стал таким потому, что его система стиля сделалась основой развития русской литературы и литературного языка XIX века. Но для современников эта система была вовсе не столь нормальная и общепринятая, как для нас, и многим, даже сочувствующим новым поэтическим течениям, было трудно освоиться с нова-

торской манерой Пушкина, как и Жуковского, трудно даже просто понять пушкинскую речь, иной раз неясную с точки зрения застрявшего еще в умах классицизма. И вот в этих-то новшествах Пушкин, в частности молодой Пушкин, предстал современникам как единомышленник Жуковского (и Батюшкова), и бранили их обоих за одно и то же. В этом отношении Пушкин разделал участь, например, Баратынского. Так, в «Дамском журнале» 1827 года (ч. 22) была напечатана статья: «Письмо к Лужницкому старцу о быстрых успехах русской поэзии» за подписью «Ю — К-в». Это — злобный разбор «Стансов» Баратынского с точки зрения классика-архаиста, ненавидящего «разноцветный, полосатый и клетчатый наряд века романтического, «поэзию» в новом и совершеннейшем вкусе». Автор недоволен романтической оторванностью лирики от внешнего мира. Он разбирает начало «Стансов» (по первой редакции «Московского телеграфа», 1828 год, № 2):

Обременительные цепи
Упали с рук моих — и вновь
Я вижу вас, родные степи,
Моя начальная любовь.

«Не правда ли, что печальный станс превосходен? Вы может быть, спросите: из каких цепей вырвался поэт? где он находился? Читателю нет надобности знать об этом; первые два стиха картинны, новы и, следовательно, чудесны!» — издевается критик. — «Далее вы, верно, скажете, что *родные степи* не могут быть ни *начальнойю*, ни *среднею*, ни *конечною любовью*, равно как любовь не бывает ни *степью*. ни *лугом*, ни *полем*. Согласен: да это по-старинному; мир романтический есть мир превращений: там *небылицы* являются в лицах.

Но мне увидеть было слаще
Лес, на покате двух холмов,
И скромный дом в садовой чаще —
Приют младенческих годов.

Чувствуете ли, чувствуете ли, мой почтенный, сладость первого стиха, истинно пиитического? Где найдете вы подобные? *Ах, слаще, слаще!* нам не было бы вкуснее теперешнего, аще не следовала бы за тобою в *садовой чаще...* рифма-тиран...

Ко благу чистое стремленье
От неба было мне дано;
Но обрело ли разделенье?
Но принесло ли плод оно?

Что, маститый старец? вы морщитесь, зеваете и, кажется, ничего не понимаете? Признаюсь, и я как во тьме ночной.

Этому есть причина: мы не посвящены в таинства — осязать неосозательное, толковать бестолковое, удивляться странно-лепному; *высшие созерцатели* постигают это. Так! вы одни, о *высшие созерцатели!* вы одни можете изъяснить нам смысл двух последних стихов... В самом деле, *разделенье ли обрело что-нибудь, или обрел кто-нибудь разделенье, и какое и с кем?* Кто принес плод: ко благу ли чистое стремление, или разделенье, или сам автор, или, наконец, его торжественные стансы?..» И далее: «*Младенец тихий на руках* противопоставляется только *крикливому и брыкливому младенцу на руках* — и больше ничего не изображает». О значении слова *тихий* в системе Жуковского я уже говорил.

Весьма показательна и известная статья «Жителя Бутырской слободы» (М. Т. Каченовского) в «Вестнике Европы» 1820 года (№ 11), та самая, в которой находится сравнение «Руслана и Людмилы» с мужиком, втершимся в московское благородное собрание. Здесь пресловутый «житель» нападает на всю новую романтическую поэзию, его возмущают характерные выражения в духе Жуковского: «с утраченным грядущее слилось», «обман надежд разжигает тоску заснувших ран», он вне себя от баллады Плетнева «Пастух» (напечатанной в «Сыне отечества», 1820 год, № XIII) и, хотя он не цитирует ее, видимо, его возмущают и «грубые» выражения этой баллады, и поэтика Жуковского в ней. Он восклицает: «У нас в такой моде смертность, что даже луч солнечный трепетен и бледен умирает на горе. Ни слова о рыцарях, которые беспрестанно прощаются с красавицами и погибают; ни слова о чашах пенистого вина, о тайном шепоте невидимого, о туманном небосклоне полей, о лазурном крове безоблачного приюта, о пустынной тишине дубрав, о зыбучих берегах, где плачут красные девицы и проч. и проч.». Луч умирает и у Жуковского в «Вечере»:

Последний луч зари на башнях умирает...

О зыбучем берегу речь идет тоже у Жуковского, в «Тоске по милом»:

На берег зыбучий
Склонившись, сидит
В слезах, пригорюнясь, девица-краса.

Да и весь этот выпад «жителя» — выпад против поэтики Жуковского. И весьма характерно то, что сразу после этого выпада «житель» переходит к «Руслану и Людмиле»; видимо, для него это — явления, связанные друг с другом.

На статью «жителя» ответил «Сын отечества» (1820 год, ч. 63, № 31; письмо «К издателю «Сына отечества»); он писал между прочим: «Удивительно, что старцу, который выдает себя за знатока поэзии, не нравится истинно питгическое выражение: луч солнца *умирает* вместо *угасает*; так он изгонит из стихов все метафоры, синекдохи, метонимии и пр.»

«Житель Бутырской слободы» ответил на ответ «Сына отечества» в «Вестнике Европы» (№ 16); он писал: «Признаюсь в моем невежестве: нескоро нахожу красоты в выражениях *истинно стихотворных*, если они подобны *умирающему лучу солнца*, или Руслановой поговорке: *еду, еду, не свищу* и проч. и проч.» (опять соединение Пушкина с поэтикой Жуковского). Здесь же «житель» настаивает на своем осуждении стихов Жуковского «На берег зыбучий Склонившись, сидит...»; он прямо назвал в этой статье Жуковского; он выражает свое уважение к таланту Жуковского, но считает его *свратителем русских поэтов, его подражателей, в мрачные бездны романтизма*. И Плетнева и, очевидно, Пушкина он считает именно такими поэтами, *свращенными Жуковским*.

Весьма любопытны в данной связи также критические замечания Воейкова о стиле «Руслана и Людмилы» в его известном разборе этой поэмы («Сын отечества», 1820 год). Воейков, хотя и примыкал к романтикам, все же и в своем творчестве, и в своих эстетических взглядах был еще скован традициями классицизма; это и сказалось в его придирках к стилю молодого Пушкина. Так он не приемлет стиха «Сердца их гневом стеснены», потому, мол, что «гнев не стесняет, а расширяет сердце», то есть Воейков понимает слово логически, терминологично, а не эмоционально, не ассоциативно. Он отвергает, как «неточное» выражение, «Питомцы бурные набегов», потому что это, типично романтическое, оссиановского стиля, выражение также не логично: «Набег, — пишет он, — есть быстрое безостановочное движение и никого ни *питать*, ни воспитывать не имеет времени». «Где же логика?» — восклицает Воейков в этой статье (по другому поводу), — и это требование логики обнаруживает, в чем суть и его позиции, и позиции молодого Пушкина в вопросах стиля. Воейков критикует:

Трепеща, хладною рукою
Он вопрошает мрак немой..

Вопрошать немой мрак — смело до непонятности, и если допустить сие выражение, то можно будет написать: *говорящий мрак, болтающий мрак, болтун мрак; спорящий*

мрак, мрак, делающий неблагоприятные вопросы и не краснея на них отвечающий: жалкий, пагубный мрак.

С ужасным, пламенным челом.

То есть с красным, вишневым челом».

Последнее замечание характерно: Воейков, не понимая или не желая понять семантику Пушкина, не реально-живописующую, а эмоционально-характеризующую, реализует слово-намеки, и получается якобы нехорошо. Но такое слово нельзя реализовать, так сказать, материально, как и типические эпитеты Жуковского и Батюшкова. Не менее характерно и следующее:

«Как милый цвет уединенья...

Цвет пустыни можно сказать, но уединение включает понятие отвлеченное и цветов не произрастает.

И пламень роковой.

Растолкуйте мне, что это за пламень? Уж не брат ли он *ди-кому пламени?*»

Ошибка Воейкова в том, что *цвет* в данной системе стиля — не цветок, а цветенье, расцвет, эмоционально-оценочная нота, а не предмет. Так же и далее:

«Где ложе радости молодой...

На что поставлен эпитет *молодой* к слову *радость*? Уж не для различия ли молодой радости от радости средних лет, от радости старухи?

Княжне воздушными перстами...

Объясните мне; я не понимаю».

И все это потому, что у Пушкина, как и у Жуковского, как и у Батюшкова, *молодой* не значит просто молодой, которому мало лет (противоположность — *старый*), а *воздушный* — не значит составленный из воздуха; слово у него не пред-метно.

«Дикий пламень...

Скоро мы станем писать: *ручной пламень, ласковый, вежливый пламень.*

Бранился молчаливо.

Желание сочетать слова, не соединяемые по своей натуре, заставит, может быть, написать: *молчаливый крик, ревущее молчание...* и т. д.

... Русский язык ужасно страдает под их (писателей романтического стиля. — Г. Г.) пером, очиненным на манер Шиллерова».

Статья Воейкова вызвала целую журнальную бурю. В том же «Сыне отечества» (1820 год, ч. 65, № 42) была напечатана антикритика на нее за подписью «П. К-в» (может быть, П. Корсаков?). Здесь резко опровергаются замечания Воейкова, в частности, по поводу стиля поэмы. П. К-в не видит ничего дурного в выражениях, возмущивших Воейкова. Так, он пишет, обращаясь к Воейкову: «Вы не допускаете выражения *мрак немой*, потому что не можно написать: *мрак болтающий*. По сему правилу нельзя будет сказать: *монумент стоит* на площади, потому что нельзя сказать: *монумент прыгает* на площади». Или по поводу выражения — «пламень роковой»: «Желательно знать, почему вам не нравится роковой пламень. Роковым назвать можно каждый предмет, который служит оружием року: роковой меч, роковой удар, роковой пламень, роковой час и пр.». Нужно сказать, что защитник Пушкина, видимо, и сам не понимает сущности стилистических явлений, которые он защищает, пытаясь логизировать семантику нового стиля в старом духе.

Полемика с воейковской статьей отразилась и во враждебном обзоре стихов, напечатанных в «Сыне отечества», обзоре, помещенном в антиромантическом «Вестнике Европы» в 1821 году (ч. 116, № 4) с подписью Семен Осетров. Здесь, возражая Воейкову, критик, однако, генерализирует его замечания, считая, что ошибки, подмеченные им у Пушкина, свойственны всей новой школе поэтов, в том числе самому Воейкову, стихи которого он и бранит. С. Осетрова возмущают такие выражения: «*Знакомец лес...* — Не брат ли он *родного дна*, которое нам когда-то случилось видеть в том же журнале. О, *тайна словошвенья!*»; он недоволен стихами:

Где цвел тот сад, который мы
В поверенные тайн сердечных избирали...

или:

Одинокий
И молчаливый кабинет,
От спальни столь далекий.

«В разборе поэмы г-на Пушкина сказано было по поводу выражения *дикий пламень*, что мы скоро станем писать: *ручной пламень*, *ласковый*, *вежливый пламень*. Видно, что подобное тому писали и в 1816 году; ибо если можно сказать: *одинокий и молчаливый кабинет*, то почему же не написать:

сам-друг, сам-третьей кабинет, шумливый, бранчивый кабинет?»

Критик считает, что нельзя сказать: «От скуки свечка дремлет», так как тогда свечка может и «храпеть», бодрствовать, петь или плясать, если ей вздумается». Он протестует против оксюморонов нового стиля («Ученых вежливые споры, Миролюбивые их ссоры»). Наконец, критик нападает на стих «Где серафимов тьмы кипят»; он пишет: «г. Жуковский заключил мистическую свою балладу «Вадим» сими двумя стихами:

И серафимов тьмы кипят
В пылающей пучине.

Может быть, это очень хорошо в мистической балладе; но мы никак не можем составить в воображении своем хорошей картины из серафимов, кипящих в пылающей пучине».

Так мы опять приходим к Жуковскому; к нему тянутся нити романтического слога. И ведь Жуковского объединяют со всей романтической школой такие эпиграммы, как, например, напечатанная в том же «Вестнике Европы» (1821 год, № 1) с подписью Ф. Ф. Ф.:

Везде влияние чудесной видим моды.
Сначала — громкие у нас гремели оды;
Потом мы — ахали; а ныне — все толпой
Летим в туманну даль с отцветшею душой...

И здесь символом и тем и мировоззрения поэзии стиля Жуковского служат типические выражения «субъективного» типа: отцветшая душа — предметный эпитет, метафорически теряющий свою предметность, и то же в сочетании: туманна даль. См. эпиграмму в № 3 за тот же год:

Скажи мне, Клиг, зачем все модные поэты
Летят в туманну даль, ко брегам светлой Леты.
И что-то скрыгнуе в разданных облаках,
И что-то тайное им слышится в мечтах?
— Вопрос мне твой мудрен и, молвить между нами,
Едва ль его решить поэты могут сами.

О...

Нападки на Пушкина за его стиль, идущие в том же направлении неприятия романтического слова в духе Жуковского, продолжаются и позже. А. Е. Измайлов, напечатавший весьма восторженное извещение — рецензию о выходе в свет «Кавказского пленника», все же считает нужным оговорить: «Жаль только, что и здесь встречаются нынешние модные слова и выражения, например: привет, сладострастие, молодая

жизнь, — также некоторые излишние и изысканные эпитеты» («Благонамеренный», 1822, ч. 19, № 36; в этом же номере помещен отрывок из «Кавказского пленника»). Что именно считал «Благонамеренный» неприемлемым для себя в «модном» слоге, видно из статьи «Отрывок из моего журнала 1821 года», помещенной несколько ранее (№ 33); здесь дан диалог, в коем собеседник, выражающий авторскую точку зрения, говорит: «Если бы, например, попались вам следующие стихи:

В дыхании весны все жизнь младую пьет
И негу тайного желанья,
Все дышит радостью и, мнится, с кем-то ждет
Обетованного свиданья.

Неужели, прочитав их, не заметили бы вы какой-то странности в выражениях?.. Но рассмотрите их со вниманием; все, то есть вся природа, пьет в дыхании весны младую жизнь, негу желанья и ждет с кем-то обетованного свиданья. *Пить негу желанья* — довольно уже смело; *пить младую жизнь* странно, но *пить* все эти модные пиитические напитки в *дыхании весны* — для меня и странно и непонятно. Прибавьте к сему обетованное кем-то и с кем-то свидание, которого ждет природа, и вы, конечно, согласитесь, что желание блистать новыми выражениями и облекать мысли в какую-то таинственность не всегда удается. И этак пишут люди с дарованиями; чего же ожидать от других? Признаюсь, я часто с досадою бросаю журналы наши, видя, как молодые поэты, одаренные превосходными талантами, предавшись, так сказать, пиитическому буйству, не щадят ни логики, ни грамматики».

Аналогичный, в сущности, характер имеют стилистические недоумения М. П. Погодина по поводу «Кавказского пленника» («О «Кавказском пленнике» — «Вестник Европы», 1823, январь, № 1). Он пишет:

«Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальной жизни пламень.

Сумрачной вместо вечерней...

... Но кто в сиянии луны
Идет, украдкою ступая.

В сиянии луны — нельзя сказать; *при свете луны*.

... Пещеры темная прохлада
Его скрывает в летний зной.

Прилагательное *темная* лучше идет к пещере, нежели к прохладе; притом *прохлада* и *скрывать* — не годится...²⁹

... И часто игры воли праздной
Игрой жестокой сменены.

Игры воли праздной — мудреное выражение».

Непонимание поэтики психологического романтизма продолжалось иной раз долго, и тогда, когда семантические принципы его уже были усвоены и перестроены реалистической поэтикой Пушкина. В обширной рецензии на IV и V главы «Евгения Онегина», помещенной в антиромантическом «Атенее» Павлова в 1828 году (ч. 1, № 4), автор («В») нападает на множество выражений в духе романтической школы. Так, он замечает:

«Любви *безумные страданья* — звучные слова, но без значения; точно так же как и *Разумные отрады*». Или: «*Младой и свежий поцелуй*. Мы вправе ожидать, что этот поцелуй постареет, увянет со временем. Не соображено качество с предметом». (Этот стих Пушкина переведен из А. Шенье.)

О стихе — «*неверный зацепляя лед*» — «эпитет «*неверный*» ко льду едва ли верен...» — о «*Вдался в задумчивую лень*»: «*модное, часто повторяемое выражение, в котором и с раздумчивым вниманием не скоро добьешься смысла*».

О стихах:

Аи любовнице подобен
Блестящей. ветреной, живой,
И своенравной, и пустой...

«Будем снисходительны: согласимся, что любовница может быть и живая и ветреная, но *блестящая* и *пустая* — образы без лиц.

Иль *тихий* разделять досуг...

То же, что и *задумчивая лень*»³⁰.

О «*сиянье розовых снегов*» — «озаренный заходящим солнцем снег может казаться розовым, но *сиянье снега*... воля ваша, гг. нововводители...»

«Так пчел из лакомого улья На ниву шумный рой летит» — «Как у наборщика не дрогнула рука набрать этот *лакомый улей?*» — «*Все жадной скуки сыновья*» и «*Пред сонной*

²⁹ Характерный пример, когда подлежащим становится не предмет, а качество предмета.

³⁰ См. выше об эпитете *тихий* у Жуковского и Баратынского.

скукою полей» — «Есть ли какой-нибудь из Европейских языков терпеливее Русского при налогах имен прилагательных: что хочешь поставь пред существительным, все выдержит. Скука жадная, хладная, алчная, гладная, сонная и пр. и пр.

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный...

Однообразный, шумный, безумный вихорь — подтверждение выше замеченной гибкости языка нашего относительно имен прилагательных; не назвать ли нам эпитетов, подобных удалой кибитке, лакомому улью, безумному вихрю, не имеющих приметного отношения к своим существительным, вместо прежнего: имена прилагательные, новым словом: имена прилепительные. В таком случае мы по крайней мере не затруднились бы, куда отчислить и лица самолюбивые и негодование ревнивое, — и сотню других мелочей, которые заживо цепают людей, учившихся по старым грамматикам».

Характерны и замечания архаического классициста Д. И. Хвостова на стихотворения Пушкина (сборник 1826 года). Д. И. Хвостов замечает: «Ненастный день потух» — день проходит, кончается, исчезает, а не тухнет... "И краткой теплотой согретые луга": Автор, верно, хотел сказать: "на краткое время", а краткой теплоты быть не может... "Златой Италии роскошный гражданин". Что за эпитет земле какой бы то ни было *золотой*? Он идет ближе к нашей Сибири...»³¹

Таким образом, современники, иной раз враждебно настроенные по отношению к творчеству молодого Пушкина, видели в нем сторонника новых методов, нового стиля, открытого романтиками школы Жуковского, притом сторонника, подавляющего их своим бесспорным огромным дарованием и неприятного им своим повсеместным успехом.

Они не ошибались. Пушкин был действительно учеником Жуковского и Батюшкова, особенно в 1810-е годы. Это положение было так крепко установлено в нашей науке и критике еще Белинским, что настаивать на нем нет надобности. При этом давно уже стало достаточно ясным, что юноша Пушкин и по мировоззрению и по темпераменту был ближе к «языческому» Батюшкову, чем к «кроткому мечтателю» Жуковскому, что чаще мы найдем у Пушкина как бы переключки с Батюшковым, чем с Жуковским. Правда, в таком вопросе подсчеты (чаще или реже) ни к чему не ведут, да и откликов

³¹ «Литературный архив», I, изд. АН СССР, М. — Л., 1938, стр. 271.

Жуковского в творчестве молодого Пушкина немало. Но дело не в этом, вообще не в том, кому больше или меньше «подражал» Пушкин, у кого брал те или иные мотивы, выражения и т. п. А дело в том, каково идейное и стилистическое содержание стихов молодого Пушкина, к какому течению русской мысли и искусства его следует отнести. Поскольку же речь идет о той стороне творчества Пушкина, которая, бесспорно, возникла на основе культуры мысли и стиха так называемых «карамзинистов», психологических романтиков, правильнее говорить скорее о Жуковском, чем о Батюшкове, потому что именно Жуковский полнее всего, глубже всего, шире всего выразил сущность этой культуры; и все связанное с нею у Пушкина, являясь следствием включения его в течение школы, возглавленной Жуковским, может быть осмыслено, как следствие реформ Жуковского. Потому что проблема заключается не просто во влиянии Жуковского или Батюшкова на Пушкина; пусть Батюшков больше повлиял на него; а проблема заключается в том, какие вопросы поставила перед Пушкиным история человечества — и отечества — в искусстве; эти же вопросы, если сосредоточить свое внимание в настоящей главе на одном из них — на «открытии человека», наилучше воплотились в Жуковском. О других вопросах, выдвинутых тоже романтизмом, но уже вовсе не Жуковским, — речь будет в другой главе.

Не настаивая на исключительности выделения именно темы: Пушкин и Жуковский, — я останавливаюсь на ней, так как она существенна в данной связи мыслей. Здесь следует различать два рода материала; во-первых, это стихотворения молодого Пушкина, связанные с Жуковским общностью мотивов и тем, во-вторых, — стихотворения, не имеющие этого признака, тематически и по мотивам непохожие на Жуковского. В первых стилистическая (и идейная) связь со школой Жуковского более заметна и, так сказать, естественна. Во вторых же она, пожалуй, важнее, потому что здесь мы видим, что дело не во влиянии Жуковского как поэтической индивидуальности, а в восприятии Пушкиным объективных завоеваний школы Жуковского, независимо от личного характера поэзии последнего. Приведу примеры того и другого рода, примеры на выборку, не ставя себе нисколько задачу исчерпать материал. Вот начало стихотворения «Мечтатель» 1815 года:

По небу крадется луна,
 На холме тьма седеет,
 На воды пала тишина,
 С долины ветер веет,

Молчит певца вешних дней
 В пустыне темной рощи,
 Стада почли средь полей,
 И тих полет полнощи...

Здесь все, начиная с размера (строфы) «Певца во стане русских воинов», ведет нас к Жуковскому, — и пейзаж, имеющий назначением быть эмоциональной увертюрой к дальнейшему, и стиль, — например, «тьма седеет», тишина пала на воды (тишина — эмоция, а не звучание или темп), и опять «тих полет полнощи», где и *тих* и *полет* — слова, оторванные от предметного значения, субъективированные и субъективирующие описание. То же и дальше:

Главою на руку склонен,
 В забвении глубоком,
 Я в сладки думы погружен
 На ложе одиноком;
 С волшебной ночи темнотой,
 При месячном сияньи,
 Слетают резвою толпой
 Крылатые мечтаньи.
 И тихий, тихий льется глас,
 Дрожат златые струны.
 В глухой, безмолвный мрака час
 Поет мечтатель юный;
 Исполнен тайною тоской,
 Молчаньем вдохновенный,
 Летает резвою рукой
 На лире оживленной.

Если «Мечтатель» — это как бы квинтэссенция элегий Жуковского в передаче юноши Пушкина, то квинтэссенция баллад Жуковского — в пушкинском стихотворении того же года «Сраженный рыцарь».

Характерно, что эта баллада совсем лишена сюжета: Пушкин уже в 1815 году понял, что в балладе стиля Жуковского дело совсем не в сюжете, не в событиях, всегда «внешних», а в атмосфере легенды, — и он создает эту таинственную, жуткую и в то же время обаятельную атмосферу героической таинственности в своем стихотворении, создает теми же методами, что Жуковский.

Совсем тесно связано с Жуковским стихотворение «Певец» 1816 года, являющееся как бы вариацией на тему «Бедного певца» Жуковского, с его лейтмотивами, его синтаксическим напевом, его унылой эмоцией, его семантикой:

Слышали ль вы за рошею глас ночной
 Певца любви, певца своей печали?
 Когда поля в час утренний молчали,
 Свирели звук унывный и простой —
 Слышали ль вы?

и т. д.

Может быть, шедевр пушкинской учебы у Жуковского — это превосходное стихотворение 1816 года «Желание», стихотворение, выделенное Белинским. В нем замечательно и то, что Пушкин как бы подхватывает самое мировоззрение Жуковского, его неприятие объективного мира и бегство из него; он признает жизнь привиденьем, мечтой, а эмоцию — и реальностью и ценностью. В то же время Пушкин усваивает и понимание противоречивости, зыбкости граней чувства, — отсюда и оксюморон «В них горькое находит наслажденье»; стилистический состав стихотворения — превосходный образец психологического романтизма; характерна и оторванность темы скорбной любви от какой бы то ни было объективности; в стихотворении нет ничего ни об обстоятельствах печального романа, ни даже о героине его, а есть только мелодия «чистого» чувства, самому себе довлеющего:

Медлительно влекутся дни мои,
 И каждый миг в унылом сердце множит
 Все горести несчастливой любви
 И все мечты безумия тревожит.
 Но я молчу; не слышен ропот мой;
 Я слезы лью; мне слезы утешенье;
 Моя душа, плененная тоской,
 В них горькое находит наслажденье.
 О жизни час! лети, не жаль тебя,
 Исчезни в тьме, пустое привиденье;
 Мне дорого любви моей мученье, —
 Пускай умру, но пусть умру любя!

Приведу еще два примера, один — чисто лирический, другой — отчасти балладный.

Вот стихотворение «К***» 1817 года:

Не спрашивай, зачем унылой думой
 Среди забав я часто омрачен,
 Зачем на все подъямлю взор угрюмый,
 Зачем не мил мне сладкой жизни сон;
 Не спрашивай, зачем душой остылой
 Я разлюбил веселую любовь
 И никого не называю *милой*:
 Кто раз любил, уж не полюбит вновь;
 Кто счастье знал, уж не узнает счастья.
 На краткий миг блаженство нам дано:

От юности, от нег и сладострастья
Останется уныние одно.

Отмечу здесь хотя бы лейтмотив — унылой, угрюмый, душой остылой, уныние, или оксюморон «Я разлюбил... любовь»; или формула, совсем как бы взятая из Жуковского: «На краткий миг блаженство нам дано».

Вот незаконченное стихотворение 1819 года:

Там у леска за ближнею долиной,
Где весело течение светлых струй,
Младой Эдвин прощался там с Алиной;
Я слышал их последний поцелуй,

Взошла луна — Алина там сидела,
И тягостно ее дышала грудь.
Взошла заря — Алина все глядела
[Сквозь] белый пар на опустелый путь.

Там у ручья, под ивою прощальной,
[В час утренний] пастух ее видал,
Когда к ручью волюнкою печальной
В полдневный жар он стадо загонял.

Прошли года — другой уж в половине;
И вижу я — вдали Эдвин идет.
Он шел грустя к дубраве по долине,
Где весело течение светлых вод.

Глядит Эдвин — под ивою, где с милой
Прощался он, стоит святой чернец.
Поставлен крест над новою могилой,
И на кресте завялых роз венец.

И в нем душа стеснилась вдруг от страха.
[Кто здесь сокрыт?] — читает надпись он —
Главой поник... упал к ногам монаха,
И слышал я его последний стон...

Я думаю, всякий, кто хоть сколько-нибудь знаком с поэзией Жуковского, узнает здесь всю ее, — вплоть до имен — Эдвин (см. у Жуковского «К Эдвину», 1807; «Эльвина и Эдвин», 1814) и Алина («Алина и Альсим», 1814).

Нужно здесь же оговорить, что известная пародия на «Двенадцать спящих дев», включенная в «Руслана и Людмилу», нисколько не противоречит материалу, указанному выше. Это вовсе и не была враждебная пародия, и Пушкин не хотел, конечно, дискредитировать ею своего учителя (так понимал это и Белинский). Мало того, еще раньше, в «Тени Баркова» Пушкин пародировал Жуковского, но это была шутка также

вполне дружеская. Притом обе пародии только показывают, насколько тонко, изнутри стиля и направления, усвоил и понял Пушкин поэзию Жуковского.

Манера же Жуковского, его принципы рассеяны у молодого Пушкина повсюду, причем трудно отделить в ряде случаев, где это Жуковский, где — Батюшков (да это и не нужно). В конце концов чаще всего это не Жуковский и не Батюшков, а Пушкин, но Пушкин, близкий Жуковскому и Батюшкову.

Вот, например, Пушкин пишет в 1815 году:

Увяла прелесть наслажденья,
И снова вокруг меня угрюмой скуки тень...

(«Итак, я счастлив был...»)

Это — принципы Жуковского. Не говоря о лейтмотиве слов, — характерна семантика: увяла даже не душа и даже не наслажденье, а прелесть наслаждения; от чувства отвлекается его оттенок, и именно об этом оттенке говорится: увяла; тем самым объективность слова *увяла* исчезает (ср. в «Осени») и выдвигается субъективное в нем. Так же и с тенью; не тень угрюмая, — что само по себе было бы уже субъективно-романтической формулой, но тень угрюмой скуки; угрюмость — эмоция; угрюмая скука — эмоция эмоции; тень угрюмой скуки — дальнейшее уточнение, нюанс эмоции, — и *тень* становится не зрительным восприятием, а оттенком эмоции, и «вкруг меня» — уже не определение объективно-пространственное, а образ эмоции, как бы охватывающей героя, обнимающей его.

Или «Элегия» 1816 года — «Я видел смерть»; в ней есть строфа:

Прости, печальный мир, где темная стезя
Над бездной для меня лежала, —
Где вера тихая меня не утешала,
Где я любил, где мне любить нельзя!

И самое настроение здесь перекликается с Жуковским, и стиль. *Темная стезя* — здесь снято световое, зрительное значение слова *темная*; она значит здесь что-то вроде: безвестная, мрачная, печальная, скромная — все вместе; а *стезя* — не дорожка, конечно, а скорбный и поэтический жизненный путь. Сюда же и «над бездной» (логически говоря, что это за дорога, да еще темная, над бездной? Где же она лежала? В воздухе?). О тихой вере нечего и говорить (вспомним этот эпитет у Жуковского). И далее:

Прости, светило дня, прости, небес завеса,

Немая ночи мгла, денницы сладкий час!

Укажу на восклицательные конструкции, на перифразу и метафору, поэтически (лирически) заменяющие предметно-объективное название солнца и неба, на эпитеты, эмоционально-качественные слова, придающие характерное звучание существительным во втором стихе (немая, сладкий) и являющиеся опорой смысла стиха.

Тот же характер имеет пушкинская «Элегия» 1817 года:

Опять я ваш, о юные друзья!
 Туманные сокрылись дни разлуки:
 И брату вновь простерлись ваши руки,
 Ваш резвый круг увидел снова я.
 Все те же вы, но сердце уж не то же:
 Уже не вы ему всего дороже,
 Уж я не тот... Невидимой стезей
 Ушла пора веселости беспечной,
 Ушла навек, и жизни скоротечной
 Луч утренний бледнеет надо мной...

Это опять та же абсолютная в своей лирической отрешенности волна эмоции, воплощенная в зыбких беспредметных словесных значениях. «Туманные сокрылись дни разлуки» — характерен эпитет, в котором выветрено до конца объективное значение: туманный день — это определение погоды, туманные дни, может быть, еще то же, но туманные дни разлуки — здесь уже нет речи о погоде, и *туманные* — уже только определение настроения, окрасившего внешний мир; особенно же это ощутимо и потому, что «объективное» словосочетание *туманные дни* не только перевернуто дополнением *разлуки*, но и разделено глаголом *сокрылись* (необычная для Пушкина инверсия разорвала привычность словосочетания). И все же — основа, лейтмотив стиха, его смысловая опора — его начальное слово «туманные», слово притом «медленное», звучащее затяжной мелодией из-за своих *М* и *Н*. И стих, говорящий, казалось бы, о радостном, о возвращении к друзьям, все равно звучит печально. И хотя туманные дни «сокрылись», но лишь по логике фразы, а логика фразы в данной системе преодолевается психологией отдельных слов, иерархия смыслов синтаксиса подчинена иерархии ассоциаций. Длинный певучий стих помогает этому. *Туманный* — эта эмоция накладывает свою печать на стих, опирающийся на другом его конце на печальное слово *разлуки*. Это и есть сложность и противоречивость чувства, культивируемая в системе Жуковского. Молодой Пушкин к 1817 году едва ли не победил Жуковского в тонком искусстве воссоздания субъективного переживания. Так

же характерно и выражение «Ваш резвый круг», — не люди резвые, а круг резвый, круг — понятие неопределенно-отвлеченное, и *резвый*, следовательно, не характеристика социального поведения людей, а тонус эмоции, заключенной скорее в авторе, чем в друзьях. Или: «Луч утренний бледнеет над мной», — бледнеет никак не в смысле цветового или даже светового определения, а в смысле определения состояния души, воспринимающей солнечный луч (для меня самый свет солнца бледен), а луч солнца, значит, тоже не объективный факт света, исходящего от небесного тела, а ассоциативный комплекс, что-то вроде символа жизни, радости бытия, природы и т. п.

Вот строфа Пушкина 1818 года (неоконченное стихотворение):

И для [меня] воскресла радость,
И душу взволновала вновь
Тоски мучительная сладость
[И сердца первая] любовь.

Здесь дан тройной психологически оправданный оксюморон; во-первых, тоски сладость; во-вторых, мучительная сладость; в-третьих, — для меня воскресла *радость* и... *тоски* сладость. Все это — еще большее углубление в пределах системы Жуковского.

Романтический пейзаж души дан в тех же принципах, что и у Жуковского, в стихотворении 1821 года «Кто видел край, где роскошью природы...». Это — в большей степени свободная вариация на тему стихотворения Жуковского «Мина» («Я знаю край, там негой дышит лес»), чем на тему знаменитой песни Гете, являющейся оригиналом этого переводного стихотворения Жуковского. Пушкин пишет о том, что он видел сам на юге, — и все же он еще настолько романтик, что лишь с трудом прорывается через свою эмоцию к вызвавшим ее реальным вещам, да так и не добирается до них. Вот первая строфа пушкинского стихотворения:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело, синяя, блещут воды
И пышные ласкают берега,
Где на холмы, под лавровые своды,
Не смеют лечь угрюмые снега?
Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?

«Роскошью природы оживлены дубравы и леса» — это не описание леса; никаких признаков объективного описания

здесь нет, нет даже определяющих эпитетов; а есть лишь эмоционально-оценочные слова: роскошью, оживлены. «Где весело, синяя, блещут воды» — это не описание моря, ибо даже «конкретное» определение, слово «синяя» — слишком обще; когда же оно окружено словами-эмоциями, «весело блещут», очно само уже скорее говорит о яркости бытия, чем о цвете моря. «И пышные ласкают берега» — то же самое; пышные, ласкают — все это включено в мелодию лейтмотива: роскошью, оживлены, весело, блещут, пышные, ласкают; а описания объекта все еще нет и не будет, потому что оно заменено музыкальным отблеском настроения субъекта. И пусть это настроение будет радостное, светлое, а не воплощенное в символах вечера или ночи, как у Жуковского, — метод здесь тот же самый.

В середине стихотворения пробиваются конкретные черты Крыма; Пушкин их и не избегает; но они погружены в плотную атмосферу эмоции, поглощающую их.

Я помню гор высокие вершины
И беглых вод веселые струи,
И тень, и шум, и красные долины,
Где бедные простых татар семьи
Среди забот и с дружною взаимной
Под кровлею живут гостеприимной!

И шелковиц и тополей прохлада,
В тени олив уснувшие стада,
Вокруг домов решетки винограда...

и т. д.

Изобразить крымский пейзаж, быт, людей, конкретную жизнь объективно, реалистически в 1821 году он еще не мог. И в этой строфе тон всему дают слова-качества, притом звучащие как качества эмоций — «высокие вершины» — это в данном контексте как бы взлет души; «веселые струи», «и тень и шум» (по принципу «Как слит с прохладой растений фимиам»), «красные долины», красные, то есть прекрасные, и в этом контексте жители — как образ идиллии, мечты о простом человеческом счастье жизни в природе. В следующей строфе пейзаж подчинен опять краскам счастья, света, радости:

И яркис лучи златого Феба,
И синий свод полуденного неба.

И, наконец, последняя строфа совсем приближает нас к манере Жуковского:

И там, где мирт шумит над падшей урной,
 Увижу ли вновь сквозь темные леса
 И своды скал, и моря блеск лазурный,
 И ясные, как радость, небеса?
 Утихнет ли волнение жизни бурной?
 Минувших лет воскреснет ли краса?
 Приду ли вновь под сладостные тени
 Душой уснуть на лоне мирной лени?

«И ясные, как радость, небеса» — это как бы формула стиля: небеса, предметный объект, сравниваются с радостью-эмоцией и перестают быть предметным объектом; и эпитет ясные небеса уже не значит — безоблачное небо, а значит примерно то, что выражения: ясный дух, светлое настроение, светлая, ясная жизнь и т. п. Не стану комментировать другие строки. Но вот что примечательно: это стихотворение — не лицейской поры, а уже 1821 года. Мало того — оно не случайное явление, от которого Пушкин мог легко отказаться. В следующем, 1822, году он начинает стихотворение «Таврида» и опять совсем в том же стиле, например:

Счастливый край, где блещут воды,
 Лаская пышные брега,
 И светлой роскошью природы
 Озарены холмы, луга,
 Где скал нахмуренные своды...

И еще одна деталь: в стихотворении «Кто видел край...» есть строчка: «Златой предел! любимый край Эльвины...» Имя Эльвина — имя в стиле Жуковского, и из Жуковского, естественно, оно возникло в данной манере.

Мне необходимо остановиться еще на одном-двух примерах, в которых близость к Жуковскому вовсе не явна, в которых Пушкин ближе к Батюшкову или уже самостоятелен, но в которых принципы психологического романтизма обосновывают стиль.

К 1817 году относится послание «Кравцову», один из шедевров творчества молодого Пушкина:

Не пугай нас, милый друг,
 Гроба близким новосельем:
 Право, нам таким бездельем
 Заниматься недосуг.
 Пусть остылой жизни чашу
 Тянет медленно другой;
 Мы ж утратим юность нашу
 Вместе с жизнью дорогой;
 Каждый у своей гробницы
 Мы присядем на порог,
 У пафосская царицы

Свежий выпросим венки,
 Лишний миг у верной лени,
 Круговой нальем сосуд,
 И толпою наши тени
 К тихой Лете уйдут;
 Смертный миг наш будет светел:
 И подруги шалунов
 Соберут их легкий пепел
 В урны праздные пиров.

Самая мысль, тема этого стихотворения, как и трактовка темы, характерна: это мысль о легкой, светлой смерти; в ней — и неприятие мира, и готовность покинуть его, и культ красоты, молодости, счастья, — даже под гнетом приближения к гибели. «Языческое» мировосприятие Батюшкова побеждает здесь резиньяцию Жуковского. Стихотворение близко к восхитительному произведению Батюшкова «Отрывок из элегии» (ок. 1810—1812), в котором в тех же тонах и близким стилем славится светлая смерть в объятиях любви (следует заметить, что «Отрывок из элегии» Батюшкова был напечатан только в 1834 году). Философия Пушкина в послании «Кривцову» не сходна с философией Жуковского. С точки зрения серьезной и печальной поэзии смерти у Жуковского, легкомысленный тон стихотворения Пушкина даже кощунствен. С Батюшковым сближают это стихотворение и античные декорации его. Но Батюшков или Жуковский, — стихотворение написано в стиле психологического романтизма. Оно набрасывает покров изящной беспечности на суровую действительность, не хочет видеть ее. Оно ведет читателя в мир мечты о красоте, вечной юности и свободе, — так же, в сущности, как баллады Жуковского ведут читателя в мир другой мечты, но тоже мечты. И тот и другой мир — в свободной душе поэта, мучительно рвущейся из реального мира неправды и зла или же смеющейся над ним, свободно отбрасывающей его власть. Но, возносясь над дурной реальностью, романтизм этого склада не хочет бороться с нею прямо, в лоб. Он уклоняется от прямой борьбы с трагизмом подлинной жизни. Отсюда и изящная перифраза первых двух стихов, оправленная в тон дружеской, легкой, почти шутиливой беседы. «Гроба близким новосельем» — это легче, чем «смертью». Слишком реально страшна смерть, чтобы называть ее прямо в стихах, посвященных теме или, вернее, настроению вечной молодости. Не так ли разве еще Карамзин в светлой картине идеального счастья, в «письме» о швейцарцах и их вольной жизни в природе писал: «Вся жизнь валя есть, конечно, приятное сновидение, и самая роковая стрела должна кротко влетать в грудь вашу, не возмущаемую тиранскими

страстями!» Здесь тоже — не смерть, а «роковая стрела». Совсем иначе будет писать Пушкин о смерти в тридцатых годах.

Далее — послание «Кривцову» все написано языком, оторванным от предметности и обращенным к настроению. Отсюда углубление семантики. Тянет чашу жизни — это уже не определение «внешней» жизни человека в обществе; но оказывается еще, что «остылая» — не чаша, а жизнь; «естественное» словосочетание «остылая чаша» разбивается, и с ним как логика рационалистического словоупотребления, так и возможность предметной реализации словесного смысла. *Остылый* — это уж совсем, даже в качестве простой метафоры, — не температурное определение, раз оно относится не к чаше, а к жизни; а наличие в этом же стихе *чаши* придает появлению эпитета *остылой* вероподобность. «Вместе с жизнью *дорогой*»; эпитет *дорогой* — это слово, как бы утерявшее конкретное значение и ставшее словом-нотой; ведь оно не значит ни «стоящей дорого», ни «дорогой для меня» (в смысле, например, выражения «дорог как память»); а значит оно только эмоциональную оценку, положительную, теплую, дружескую, — в смысле применения слов *дорогой*, *дорогая* как ласковых слов любви или дружбы. Тональность стихотворения — светлая, легкая; отсюда лексический лейтмотив таков: *юность*, *дорогой*, *присядем*, *у пафосския царицы*, *свежий*, *венок*, *верной* и т. д. Этот лейтмотив поглощает противоречащие ему тональности слов: так, слово *гробница* звучит не как страшное слово, а как напоминание об изящных архитектурных сооружениях Эллады, об искусстве, о чем-то красивом, что сочетается со свежими венками и пафосской царицей (не Афродитой, что было бы более исторично и этнографично, но менее «сладостно»). «Лишний *миг* у *верной лени*»: *миг* — это слово лейтмотива, как и легкий бег времени (*capre diem*). *Верная лень* — совсем беспредметно; конечно же, нельзя реализовать этот словесный образ предметно, в смысле метафоры, — что, мол, лень нам верна, а мы — ей; значит, мы, мол, лентяи; здесь и *лень* — поэтическая лень раздумий и вдохновения; и *верной* — слово дружбы, дружеского тепла, согревающего все стихотворение и лишь условно отнесенного к *лени*.

И толпою наши тени
К тихой Лете убегут.

Легкость светлого виденья торжествует поразительные победы над тяжестью предметного слова. Тут помогает и са-

мое звучание стихов (то-, те, ти-, те, ут: толпою, тени, тихой, Лете, убегут), связывающее все слова единым узлом звука и смысла. И вот основа этого двустипа — лейтмотив *тени убегут* — рифменные слова, поглощающие в своей «бестелесной» легкости иной оттенок слова толпа. А еще к этому эпитет *тихой*, известный нам еще по Жуковскому, — и эфемерное виденье Леты. И вот — концовка стихотворения, венчающая его, в которой все — шедевр стиля. *Смертный* — слово названо и сразу же нейтрализовано и изменено воздушностью, легкостью слова *миг* и опорным рифменным и основным словом *светел*; далее все — только свет, молодость, веселье духа, — и подруга, и шалуны, и урны пиров, и *праздные*, а не пустые, и — победа Пушкина — легкий пепел. Это — действительно победа романтизма над реальным миром внешних вещей. Ведь пепел действительно легок, на реальный вес легок. Но Пушкин не боится поставить этот реальный эпитет потому, что у него и пепел — не настоящий пепел от сожженного трупа. И в самом деле, найдется ли безвкунейший безумец-читатель, который, нежась в светлых звуках и образах мечты, который — иначе и проще говоря, — читая это стихотворение, подумает о весе пепла при словах «легкий пепел». Предметное осмысление этого словосочетания исключено всем текстом стихотворения. На протяжении всех предшествующих стихов создана прочная семантическая инерция только психологического звучания слова, преодолевающего предметность; и все стихотворение написано в тонах легкой радости жизни: слово *легкий* — ключ к стихотворению, к его настроению, к его теме. И вот *легкий* пепел — это здесь уже не предмет, который можно взвесить, а совсем другое; легкий — это восприятие молодости, жизни, страданий и даже смерти, это — свобода духа, несущегося над роком; и самый пепел — это более воспоминание о жизни, чем серый порошок, продукт горения. И *легкий* относится не столько к воспоминанию, сколько к жизни, о которой сохраняется воспоминание. Сравни с этим у Пушкина же:

Вы нас уверили, поэты,
 Что тени легкою толпой
 От берегов холодной Леты
 Слетаются на брег земной...

(«Люблю ваш сумрак неизвестный», 1822)

Легкий в контексте послания «Кривцову» — такое же чисто лирическое слово, потерявшее конкретное значение и сохранившее лишь ореол ассоциаций настроений, как, скажем,

золотой в соответственных контекстах. Вот, например, стихи 1816 года:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И на любовь устремлены
Огнем исполненные очи...

(Поздний вариант: «И томных дев устремлены
На вас внимательные очи».)

Что значит конкретно *златые дни*, *златые ночи*? Никак этого сказать нельзя. Ведь не хорошо освещенные солнцем «дни» или — свечами — «ночи», ведь не просто приятные или что-нибудь в этом духе. *Златые* — это значит и молодые, и светлые, и блестящие, и восхитительные, и радостные, и полные творчества «дни», и полные наслаждения «ночи», и многое другое. Это — не символ, как у Блока, а отношение, настроение, лирическая тема. Так же и в цитированных уже стихах: «Златой предел! Любимый край Эльвины»³². Так же, конечно, и в послании «К Дельвигу» (1817), поэт

И, чувствуя в груди огонь еще молодой,
Восторженный поет на лире золотой.

Конечно же, здесь говорится не о том, что у поэта лира сделана из золота, и не о том, что она — золотого цвета, а о том, что она — молодая, вдохновенная, творческая и т. д., то есть о том, что поэт — молодой, вдохновенный и т. д. И еще одно о стихотворении «Богами вам еще даны»: романтический стиль поддержан третьим и четвертым стихами — «И на любовь устремлены». На любовь нельзя смотреть, — а только на любимую. Но в стиле, где и очи, и огонь — это прежде всего чувства, стремленья, порывы, — и устремлять очи можно на чувства.

И легкий и *золотой* встретятся вместе у Пушкина позднее, в 1824 году, в знаменитом стихотворении «Виноград»:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Страда осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

³² Напомню уже приведенное замечание Д. И. Хвостова по поводу этого же эпитета — «золотой Италии»: «Что за эпитет земле какой бы то ни было *золотой*. Он идет ближе к нашей Сибири...»

Пушкин — уже на грани завершения реализма. В этом стихотворении, написанном в «библейском» стиле ³³, он не по-прежнему конкретен; виноград, лозы, кисти, гора — здесь настоящие, предметные, объективные, реальные. Но в стихе «увядших с легкою весной» — *легкая* весна — это то же, что было раньше; а вот *увядшие* здесь совсем не слово-звук печали поэта, а прямое обозначение объективного процесса увядания цветка. И в стихе «Отрада осени золотой» — *золотой* уже совсем новый эпитет. Осень — золотая, предметно, зримо; эпитет говорит здесь о цвете, цвете листьев осенью. А все же и здесь, как в «Осени», *золотой* — не только цвет, но и радость, и свет, и чувство, как в прежних стихах. Так еще раз мы возвращаемся к мысли о том, что Пушкин-реалист не отбросил романтическую семантику, но использовал ее в иных условиях. Слово, став объективным и — когда надо — предметным, сохранило у него свой лирический колорит.

Утверждая глубокую и органическую связь молодого Пушкина с психологическим романтизмом, я несколько не думаю, что молодой Пушкин повторяет Жуковского. Конечно, и мировоззрение Пушкина даже в 1810-е годы, и его стиль явно отличаются и от мировоззрения, и от стиля Жуковского. Пушкин даже в самый романтический свой период сохранял привычки ясности мысли, унаследованные им от XVIII века, пушкинский оптимизм и материализм пробивался через романтику. Пушкин скорее преобразовывал мир поэтической мечтой, чем совсем покидал его. Слово у Пушкина более точно, менее расплывчато, чем у Жуковского. Все это связано с тем, что Пушкин, в отличие от Жуковского, был поэтом открыто и активно прогрессивным в политическом смысле, поэтом декабристского направления. Но важно и то, что он был при этом романтиком в молодости и, как романтик, он шел путями той группы поэтов, которая была возглавлена Жуковским. Это был не весь русский романтизм 1800—1810-х годов, а лишь одно его течение. Было и другое течение, во многом враждебное течению Жуковского, и все же связанное с ним, так как оба они — романтизм. Пушкин был связан с ним не менее тесно, чем со стилем Жуковского. Из обеих ветвей русского романтизма рос Пушкин и вырос пушкинский реализм.

³³ () значении этого стиля — см. во второй главе.

Основная проблема реализма — это изображение человека. Романтизм поставил эту проблему как проблему изображения характера. Основной метод реализма — это объяснение человека объективными условиями его бытия. Романтизм не мог подойти к этому методу, но он дал материал для объяснения, и его противоречия потребовали этого объяснения. Романтизм углубился в характер. Реализм претворил его в тип. Усилия именно того течения русского романтизма, которое возглавил Жуковский, были направлены к тому, чтобы всю совокупность выразительных возможностей поэзии обратить на воссоздание внутреннего, психологического мира человека, единственного человека, личности, которая и становилась характером. В частности, та душевная жизнь, которая исчерпывает содержание поэзии Жуковского, осмысливалась самой этой поэзией и читателем ее как душевная жизнь автора, самого поэта. Весь мир Жуковский заключил в душу и построил тем самым единственный индивидуальный образ души, своей души. Он сам, не как автор, а как герой всех своих произведений, сделался не только центром, но и всепоглощающей темой своего творчества. Поэтическое, лирическое я перестало быть формулой творения, а сделалось объектом изображения.

Белинский еще в «Литературных мечтаниях» удивительно верно сказал о Жуковском: «Он не был сыном XIX века, но был, так сказать, *прозелитом*; присовокупите к сему еще то, что его творения, может быть, в самом деле происходили из обстоятельств его жизни, и вы поймете, отчего в них нет идей мировых... Он был заключен в себе: и вот причина его односторонности, которая в нем есть оригинальность в высочайшей степени» (I, 62). То же, в сущности, повторил позднее Я. К. Грот: «Под романтизмом Жуковского следует разуместь не одни переводы его, но и то, что вообще составляет содержание его поэзии, углубление в самого себя, изображение внутренней своей жизни, своих задушевных помыслов и стремлений, своих сердечных страданий и надежд»³⁴.

Совокупность произведений Жуковского 1800 — 1820-х годов, кроме тех, конечно, которые являлись юношескими учебными упражнениями в поэзии или домашними шутками и которые Жуковский не печатал, — составляет единство, по-

³⁴ В. А. Жуковский, Чествование его памяти, Спб., 1883, стр. 25.

добное единству поэмы или романа. Они объединены отнесением их всех к личности автора, который в то же время является героем стихотворений. И это именно так не только в применении к лирическим стихотворениям, где я — и автор и герой явным образом, но и к балладам, где нет я, где герои другие, но где подлинным героем является все-таки сам поэт, рассказывающий легенду, мечтой и настроением которого и является содержание баллады. Таким образом, в совокупности стихотворений у Жуковского рождается образ характера душевной жизни, сливающий отдельные стихотворения в единый лирико-психологический комплекс. Читатель узнает душевный склад Жуковского как героя лирического романа, в отдельном стихотворении, так же, как мы узнаем, скажем, Печорина в отдельном его слове, жесте; мы знаем, что есть темы, лирические темы, настроения, чувства, невозможные в творчестве Жуковского, потому что они противоречат характеру единого героя его творчества, так же как мы знаем, что Татьяна не могла покинуть своего мужа, так как она — характер и повинуется она закону своего характера.

Единство лирического героя в творчестве Жуковского влекло за собой единство стиля, тона, общего характера его творчества. И то и другое единство было новостью в русской литературе и крупным идейным явлением в ней. Поэзия Жуковского противостоит в этом отношении поэзии классицизма и вообще всей русской поэзии XVIII столетия. Поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность. Его стихотворения соотнесены не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а над ним парящая, надиндивидуальная истина понятия. Отсюда и отсутствие объединения стихотворений одного поэта в образе их автора, отсюда отсутствие лирического единства книги поэта. Оды, элегии, идиллии, духовные оды, сатиры — в каждом из этих жанров другая душа, и каждым из них подчинен другому закону слога, тона (теория трех штилей). Нежный, чувствительный Сумароков песен вдруг оказывается злым, раздраженным, сулящим и проклинающим Сумароковым в сатирах. Ибо нет Сумарокова как темы и основы содержания стихов, а есть различные сферы абстрактного бытия, и для одной из них нужен один слог, для другой — другой. Эту разделенность сфер миропонимания и слога преодолел Державин. Он создал единство героя своих стихотворений и отнес их содержание к конкретному образу их автора, ставшего их героем. В этом он

был предшественником и романтиков и реалистов. Но, — характерная черта, — говоря всегда от лица одного человека, накладывая печать своего творческого и лингвистического своеобразия на каждое свое произведение, Державин не стремился к единству лирического тона и стиля и не создал его. Его стихотворения пестры по настроениям, тональности, слогу, — от грандиозных мотивов оды на взятие Измаила до шутовскости «Оды на счастье» или благодушной эротики некоторых анакреонтических его стихотворений. Дело в том, что Державин, создавая единый образ автора-героя своих стихов, создавал внешний образ, бытовой, наглядный, но не погружался в психологию. Единство его стихов — это биография человека, но не психологический роман о нем. В ней рассказывается о его жизни, быте, друзьях, о его службе, отношениях, о его внешности, о его доме и времяпрепровождении, но не раскрывается строй его души. Державин всем своим творчеством создал биографию своего героя, даже портрет его, но этот портрет — вещественно яркий, а не лирически углубленный. В творчестве Державина много предметов и мало настроений. *Характера* в психологическом смысле Державин не создал. Отсюда и нет у него единства тона и стиля, связывающего внутренним рисунком все произведения.

Иное дело — Жуковский. Он создает своими стихотворениями единый характер, сложный, противоречивый, но все же определенный, индивидуальный и разработанный именно психологически. Внешней биографии его герой почти не имеет, — в ней есть лишь один факт — несчастная любовь. Но и этот факт не развивается в творчестве Жуковского, а остается неизменным его спутником. Отъединив психику, характер от объективных условий, романтик Жуковский выключил в своей поэзии время. У него ничто не меняется, не движется, созданный им характер пополняется в новых стихах новыми углублениями, но не развивается, и не из чего ему развиваться, так как его не толкает объективная, «внешняя» жизнь. Отсюда и чрезвычайное единство тона и слога стихотворений Жуковского. Он поет все на одну мелодию, несмотря на богатство интонаций его мелодии и оттенков выражаемых ею настроений. В каждом стихотворении он — все тот же Жуковский, с теми же чертами мечтательного прекраснотворца. Здесь очень важно то, что весь стилистический состав его стихотворений подчинен единому характерологическому заданию; все слова в своем лексическом тоне и в своем семантическом строе обусловлены соотношением с единым душевным строем; это слова, рожденные *этой* душой, и потому они такие слова, а не иные. Сов-

сем иначе в других системах. В классицизме слова — такие, а не иные потому, что они — слова данного жанра, выражающего данный аспект истины. У Державина слова — такие, а не иные потому, что они изображают такой, а не иной внешний объективный предмет или факт: слова о ветчине подчинены заданию вкусно и изобразительно-вещественно показать ветчину, а слова о мужестве героя (не автора) подчинены заданию прославить героизм русского воина. У Державина слово изображает объект больше, чем субъект, и в этом он более предшественник реализма, чем романтизма. У Жуковского — наоборот. А вот у Пушкина 1820-х годов слово — такое, а не иное, и потому, что оно изображает такой, а не иной объект, и потому, что оно выражает сознание такого, а не иного автора-героя. Но у него автор-герой не один для всех произведений, а разный в разных произведениях, и разный он потому, что он образован, обусловлен разными социально-историческими условиями. Слово Пушкина — всегда слово Пушкина, а все же оно разное: одно — в «Подражаниях Корану», где обусловлено восточной культурой, и другое — в сказках, где оно обусловлено русской народной культурой. В то же время оно одно — в изображении боя и другое — в изображении любви. Так, у зрелого Пушкина слово и объективно и субъективно одновременно, и самая субъективность в нем обусловлена объективным миром. Поэтому-то у Пушкина и нет того единства стиля и тона, которое характерно для Жуковского, нет и единого лирического героя. Пушкин — многообразен, многоцветен, Пушкин — Протей, как сказал еще Гнедич. Пушкин — пылкий герой Возрождения в «Каменном госте», элегический романтик в изображении Ленского, торжественный одописец в описании Полтавского боя, грек в переводе из Ксенофана Колофонского, сумрачный властолюбец в «Скупом рыцаре», народный бахарь себе на уме в «Сказке о попе». Он повсюду гениален и повсюду сохраняет свое поразительное и, конечно, индивидуальное искусство, но он и различный повсюду. Жуковский — повсюду тот же неизменный и единый. Он создал только один основной характер, ни с чем не связанный, сам себе доверяющий, — и это был первый, столь полно разработанный душевный характер в русской литературе, для которого психологические очерки и наброски Карамзина были лишь эскизами. На основе работы Жуковского, объяснив характер объективно-социально, Пушкин получил возможность создать целую галерею разных характеров, множество характеров, сколько угодно характеров. Единственность же характера у Жуковского — не случайность

и не выражение его творческой слабости; она принципиальна; Жуковский, закрыв глаза на объективный мир, видел только свою душу, свое я, — и это была единственная для него реальность. Солипсизм, к которому тяготело его мировоззрение, обусловил это включение всего мира в я, в одно только я, единственное я, всегда себе равное. Лишь разные условия объективной жизни рождают различие типов; отказавшись от объективной жизни, подчинив ее своему я, Жуковский потерял возможность создания разнообразия характеров и разнообразия лирического тона и слога, — потому что ведь у него характер и построен прежде всего тоном и слогом. И в этом отношении к Жуковскому очень близки другие романтики, поэты его круга, и Батюшков, и даже Денис Давыдов. Характеры, созданные ими, не похожи на характер, созданный Жуковским, но и они — поэты одного характера, и их творчество подчинено принципу единства лирического героя и единства стиля, тона, слога.

Между тем единство героя и стиля в поэзии Жуковского, как и единственность характера в ней, вовсе не является только проявлением ограниченности мировоззрения поэта. Ведь и в раннем творчестве Лермонтова мы можем наблюдать то же явление, а Лермонтов никогда не был ни консерватором, ни солипсистом. У Жуковского единственность героя-характера была связана с его индивидуалистическим романтизмом, но именно поэтому она выражала и ту идею, которая лежала в основе всего его творчества, идею высшей ценности личности.

Таким образом, творчество Жуковского, создавшее характер, сливается в некое единство, где отдельные произведения служат элементами, частями, восполняющими друг друга, а все они вместе предстают как некий роман души; это был первый очерк первого психологического романа в русской литературе, без опыта которого не мог бы быть построен потом и реалистический роман. При этом роман, как и образ героя, не получается просто как сумма слагаемых — стихотворений, а возникает как органическое единство их. Это значит, что нет необходимости подряд и в определенном порядке читать стихотворения Жуковского, но каждое из них наполняется всем своим смыслом на фоне других, на фоне сложившегося у читателя представления об общем характере творчества поэта. Таким образом, романтический принцип стиля проявляется и здесь. Не только слово у Жуковского значит больше, чем оно значит в лексиконе, но и стихотворение значит больше, чем оно значит само по себе, отдельно взятое. Как слово наполняется емкими смыслами от контекста, так и стихотворение.

Как слово — и это самое важное — используется в качестве знака, звука, символа, вызывающего в сознании читателя психологический комплекс, в нем заложенный, так и стихотворение вызывает в сознании читателя ряд ассоциаций — с собственными переживаниями читателя, но, в первую очередь, с образом души поэта, созданным другими стихотворениями, а эти другие, в свою очередь, требуют ассоциаций с данным стихотворением. Образ возникает как бы между стихотворениями, обнимая их, возносясь над ними; он не заключен в стихотворении, а должен быть привнесен в него читательским восприятием. Романтизм хочет преодолеть самое искусство и обратиться через его голову как бы прямо к душе человеческой, — так понимал дело и Гегель. Романтизм стремился как бы вырваться из формы, из объективной стихии слова, которое ведь поэт не выдумал, а получил готовым, как объективный факт, из границ законченности стихотворения — в безграничный недифференцированный поток душевной жизни и личности, каждой личности. И самой подлинной темой поэзии Жуковского должен оказаться образ, лишь вызываемый его стихами, но не исчерпанный их «внешним» текстом.

Когда Жуковский сочувствует горю матери в элегии на смерть королевы Виртембергской, мы должны помнить и чувствовать, что это — тот же Жуковский, который сам переживает горе несчастной любви, и его сочувствие получает оттенок глубокого понимания и личной скорби. Когда Жуковский описывает меланхолию вечера в природе — опять это отзвук его тоски, его любви, его пессимизм, выраженный в других стихах, но также неполно в каждом из них в отдельности. И когда Жуковский говорит в стихах о своей горестной любви, то безнадежность ее углубляется и становится всеобъемлющей, потому что мы знаем, что это любовь души, отказавшейся от активности, не верящей в борьбу, в действие, в счастье, унылой и отрекшейся от земного успеха. Так образ-характер единого лирического героя заполняет психологические намеки и символы отдельных тем, воспринимаемых не как отдельные, а как грани и проявления единого психического строя.

Построенный поэтическим творчеством Жуковского образ-характер принципиально оторван от внешней реальной жизни. Тут возникает у Жуковского противоречие с жизнью, борьба с нею, в которой Жуковский обязательно должен быть побежден. Ведь это он, Жуковский, думает, что можно вознестись над жизнью, над реальной объективностью, а на самом деле поэту никак не уйти от нее, не выскочить из нее. Жизнь проникает и в замкнутый мирок солипсиста; она обус-

ловила и самый характер его солипсистского мировоззрения, и неизбежность связей его образов с внешним миром. Жуковский замкнулся от внешнего мира в себя — но и его поэтическое я с абсолютной закономерностью тяготело к выведению самого себя из фактов внешнего мира. Жуковский не пускал действительность объективной жизни в свои стихи; что ж — эта действительность расположилась у порога его творчества, и ее присутствие было видно всякому невооруженным глазом. Дело в том, что герой поэзии Жуковского, то самое я, которое включило в себя все оттенки психологической музыки Жуковского, не могло повиснуть в воздухе. Это было человеческое я, и потому реальное я, и читатель неизбежно видел в нем не какую-то созданную поэтом фикцию душевной жизни, а подлинное раскрытие душевной жизни самого Жуковского, реального человека с реальной биографией. И дело здесь было вовсе не в какой-либо ошибке читателя или в его непонимании. Таково было существо поэзии Жуковского. Ведь она, в отличие от классицизма, была психологически конкретна, в ней звучал голос одного человека, индивидуальной души; кто же этот человек и чья эта душа? Конкретность требовала реальности; романтизм нес в себе предпосылки реализма; Жуковский не мог справиться с этим противоречием, но оно было, и оно толкало его преемников вперед, к иному разрешению проблем искусства и мировоззрения вообще.

Так и получилось неизбежно, что образ-характер героя и носителя поэзии Жуковского был образом его самого, был автобиографичен. Так было для читателя, так было и для самого Жуковского, и так были построены его стихи, что иначе их и нельзя было понять. Жизнь Жуковского стоит за его стихами, хотя именно только за ними, а не в них. Здесь опять — то же противоречие. С одной стороны, и здесь — романтический метод; поэзия не говорит о жизни, не воплощает свою тему в прямых словах, но лишь вызывает ассоциации, тени жизни, лишь напоминает и намекает. С другой стороны, — романтический принцип сам подрывает свою основу, ибо он требует объективного бытия, жизни как опоры намека и напоминания, он зовет жизнь, пугаясь ее; и он подчинен этой реальной жизни, ибо без памяти о ней ему не на что было бы намекать. Он спасает себя тем, что эта жизнь — только индивидуальная жизнь, судьба единичного человека, а не общества, — но тщетно; судьба единичного человека требует объяснения обществом. Как романтик Жуковский не воплощает свою жизнь в стихах, не рассказывает о событиях ее; но самораскрытие его души есть вызывание образов жизни; лири-

ческий герой Жуковского тоскует и бежит жизни; почему? В плане идейной основы поэзии Жуковского — потому, что мир эпохи буржуазных революций и их крушений трагичен. Но в плане ближайшем, сюжетном, нужно другое конкретное объяснение, так как и сам лирический герой конкретен. Итак, он тоскует, потому что он несчастлив, потому что умирают его друзья, прежде всего потому, что его любовь несчастна. Кто этот несчастный влюбленный мечтатель? Конечно, сам Жуковский, а героиня его любви — Маша Протасова, а умерший друг — Андрей Тургенев. Поэзия становится рассказом о подлинной жизни, хотя прямо о ней и не говорит. Жуковский пишет печальную элегию о тоске души; за этой элегией упорно стоит жизнь: тоска души ищет своего объяснения: герой-поэт тоскует, потому что у него отняли его Машу. Кто отнял? Жизнь, социальная действительность. Так она, социальная действительность, напоминает о себе, хотя Жуковский и гонит ее от себя.

Таким образом, поэзия Жуковского оказывается не только романом души, но неизбежно и романом жизни, хотя и не реализованным, но все же уже намеченным. И современники так и воспринимали ее. Трагическая история любви Жуковского к Маше Протасовой-Мойер, хорошо известная многочисленному кругу его друзей и знакомых, стала как бы основой, скрытым содержанием его творчества. Отзвуки этой истории видели в каждом слове творчества Жуковского. Она стала сюжетом единого комплекса его произведений, сюжетом его бессюжетной лирики. О чем бы ни писал Жуковский, все звучало как страницы его романа, реального и жизненного. Даже в «Певце во стане русских воинов» звучат ноты его личной судьбы:

Ах! мысль о той, кто все для нас,
 Нам спутник неизменный;
 Везде знакомый слышим глас,
 Зрим образ незабвенный!
 Она на бранных знаменах,
 Она в пылу сраженья;
 И в шуме стана, и в мечтах
 Веселых сновиденья.
 Отведай, враг, исторгнуть щит,
 Рукою данный милой;
 Святой обет на нем горит:
 Твоя и за могилой!

и т. д.

Так же и в других стихотворениях Жуковского; их лирические признания — главы романа. И в переводах — все то

же, даже в балладах. Ведь трудно в балладе «Алина и Альсим», переводной и сюжетной, не увидеть отклики все того же романа Жуковского и Маши:

Зачем, зачем вы разорвали
 Союз сердец?
 Вам розно быть! — вы им сказали, —
 Всему конец...
 Когда случится, жизни в цвете,
 Сказать душой
 Ему: ты будь моя на свете;
 А ей: ты мой;
 И вдруг придется для другого
 Любовь забыть —
 Что жребия страшней такого?
 И лъзя ли жить?

И вот Алина-Маша замужем за другим, она верна мужу, но любит Альсима-Жуковского и любима им. Нет необходимости умножать примеры; каждый, читавший Жуковского, знает, какое значение имеет для его творчества этот автобиографический фон его. А. Н. Веселовский в своей книге о Жуковском обнаруживает даже в прозе Жуковского те же отзвуки «сердечной биографии»; он говорит, что «две исторические повести... появившиеся в 1808—1809 годах, получают значение для сердечной биографии Жуковского в освещении его лирики», — повести «Три пояса» и «Марьино роща» — и Веселовский убедительно раскрывает это свое положение. При этом он замечает о повести «Три пояса»: «Если эта «русская» сказка не оригинальная, а переводная, то Жуковский не только приладил ее к русской древности, как он понимал ее, но и к своему психологическому настроению: характерный прием творчества, с которым мы встретимся не раз»³⁵.

Сама книга Веселовского, блестяще талантливая, составившая крупное событие в науке, примечательна в данном отношении. Веселовский строит ее в основном как биографию Жуковского — по его стихам. Он поддался биографической иллюзии творчества Жуковского и подчинился традиции, шедшей еще от современников поэта, традиции, искавшей его личную биографию в его стихах. Конечно, у Веселовского получился неверный облик Жуковского-человека, потому что он отождествил героя стихов с человеком-автором. Настоящий Жуковский вовсе не сводился к Альсиму. Но чутье великого ученого не обмануло его. Он написал книгу не столько о Жу-

³⁵ А. Н. Веселовский, В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения, СПб., 1904, стр. 108—109.

ковском, жившем с 1783 по 1852 год, сколько о Жуковском, вечно живущем герое его поэтического романа; он воссоздал в своей книге этот роман, сотканный из недомолвок и намеков романтической лирики Жуковского. Думая, что он использует творчество для биографии, он на самом деле использовал биографию для рассказа о творчестве, ту биографию, которую Жуковский-поэт дал своему читателю образами своих стихов. Отсюда и характерная ошибка Веселовского, показывающая, как хорошо он понял Жуковского. Он сделал основным смыслом жизни Жуковского любовь к Маше Протасовой-Мойер и искал в стихах Жуковского отклик этой любви где только мог, — так же, как и читатели времени Жуковского. Новейший исследователь, Ц. С. Вольпе, изучивший огромное количество архивного материала, в том числе и не изученного Веселовским и недоступного ему, установил, что некоторые стихотворения, отнесенные Веселовским к любви Жуковского к Маше, на самом деле написаны в связи с увлечением Жуковского другими девушками. Конечно, так оно и было в жизни Жуковского. Но Веселовский в своей фактической ошибке не был совсем не прав. Пусть Жуковский влюбился в Самойлову и написал ей любовные стихи; эти стихи в романе его творчества, едином и повествующем о любви к Маше, были стихами о ней, о Маше. Веселовский сделал ошибку в биографии Жуковского, но не в понимании сюжета его лирического романа. В своем понимании Жуковского Веселовский шел вслед за Белинским, который ведь тоже объяснял поэзию Жуковского как отблеск его биографии; вспомним цитату, приведенную из Белинского, о том, что «его (Жуковского) творения, может быть, в самом деле проистекали из обстоятельств его жизни», и о том, что с этим связана и манера Жуковского, и его оригинальность. В статьях о Пушкине Белинский писал: «До Жуковского на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографиею» (VII, 190). Хорошо сказал об этом и Шевырев в 1853 году: в Жуковском, по его словам, поражает нераздельность его жизни и его поэзии, черта, «отличающая Жуковского от всех русских поэтов, ему предшествовавших. Для Жуковского были, как он сам сказал:

Жизнь и поэзия одно.

... Но, чтобы не превратно понять отношения, в каких поставил он поэзию к жизни, надобно досказать недосказанное в словах его»³⁶.

Таким образом, поэтическое творчество Жуковского не только было созданием первого в русской литературе психологического характера, но и первым очерком психологического романа; точнее, в нем копились материалы для будущего создания романа. Эти материалы были подвергнуты перестройке реализмом, выросшим из недр романтизма и отменившим его, но они были унаследованы реализмом, и без них он не мог обойтись. И характернейший факт: первый настоящий русский роман, уже реалистический, был написан в стихах, сохраняя явную свою связь со своим происхождением из поэзии, в частности, из поэзии Жуковского; это был «Евгений Онегин». И в самом сюжете этого романа, в трагической истории любви были отклики Жуковского. Недаром в завершающем монологе Татьяны в восьмой главе, в знаменитых стихах:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна, —

звучат отклики баллады «Алина и Альсим»:

Алина с горем и тоскою
Ему в ответ:
«Альсим, я верной быть женою
Дала обет.
Хоть долг и тяжкий и постылый:
Все покорись;
А ты — не умирай, друг милый;
Но... удались».

Конечно, колоссальный охват проблем «Евгения Онегина», как и все величественное здание реалистического миропонимания, построенное Пушкиным, было чуждо романтику Жуковскому. Но его психологическая система, его разработка душевного мира, толкавшая его на путь создания характера и на недоступный ему до конца путь создания романа — все это осталось в русском реалистическом романе, как и высокий моральный и человеческий строй его лирической темы. И через «Евгения Онегина» нити от нераскрытого романа Жуковского протянутся к Тургеневу и ко многому другому в русской литературе XIX века. Самый образ идеальной героини «Евгения Онегина», — а потом, иначе, и Лизы Калитиной, — возникает на основе легкого очерка героини поэзии Жуковского. И

³⁶ С. Ш е в ы р е в, О значении Жуковского в русской жизни и поэзии, М., 1853, стр. 19—20.

здесь Пушкин был творцом, создателем, но Жуковский — предшественником. В поэзии Жуковского царит один образ, один характер — героя, автора, поэта. Но рядом с этим образом возникает, как отблеск его, как его мечта, как его проявление и эманация, второй — образ любимой. Он не дан самостоятельно, отдельно от душевной жизни героя, он заключен в душе единственного героя, но он все же существует. Это именно мечта и идеал; но ведь эта мечта в романе поэзии Жуковского трагически реальна. И дело не в том, что подлинная реальная Маша Протасова была замечательной русской женщиной, действительно похожей на пушкинскую Татьяну ³⁷, а дело в том также, что Жуковский наметил образ этой благородной русской женщины в своих стихах, — только наметил, только навеял на душу читателя мысль о ней. Воплотил этот образ Пушкин; но в Татьяне Лариной есть душа Жуковского, есть душа Маши Протасовой, героини романа Жуковского. Татьяна создана русской народной стихией; ее вскормила родная почва, родная сказка ее няни, родная природа; но в ее письме к Онегину звучат далеко не только французские романы, а и Жуковский, и когда Пушкин в первый раз рисует ее облик, он не минует мотивов в духе Жуковского даже в пейзаже, окружающем ее и дорисовывающем самый характер героини. А когда Пушкин во второй раз обратится к Татьяне, он скажет устами Ленского, что она «грустна и молчалива как Светлана». И еще раз, — перед главой пятой, заключающей сон Татьяны и описание ее именин, столь печальных для нее, — эпитафия:

О, не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана!

Жуковский

А ведь эпитафия у Пушкина — это как бы ключ, открывающий смысл произведения, музыкальный ключ, указывающий на тональность, в которой надо читать его.

³⁷ П. Н. Сакулин посвятил ей статью «М. А. Протасова-Мойер по ее письмам» (Изв. II отд. Акад. наук, т. XII, 1907, кн. 1), в которой писал: «Когда вчитываешься в письма М. А. Протасовой-Мойер, как-то сам собою выплывает в памяти образ пушкинской Татьяны. Маша — живой pendant к ее сверстнице, героине "Евгения Онегина" и другим женским типам первой четверти прошлого века». Ссылаясь на П. Н. Сакулина, писал и В. И. Резанов о Маше: «Это — живое воплощение того идеального типа русских девушек, поэтическим воссозданием которого была пушкинская Татьяна» («Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского», П., 1916, стр. 259).

Я не думаю, что надо еще раз напоминать, что если Жуковский был предшественником в указанном смысле русского романа, то немалую роль в этом направлении сыграл и Карамзин; это ясно и без напоминаний; так же, как ясно и то, что, приписывая Жуковскому важную роль в подготовке Пушкина, я нимало не отрицаю, что именно Пушкин создал русский роман и русский реализм. Но Пушкин не свалился с неба, и я полагаю небесполезным проследить подготовку его соиздания в различных направлениях.

Насколько остро образ лирического героя раскрывал противоречия романтического метода и подводил к проблемам реалистического порядка, видно из судьбы лирического героя в творчестве других поэтов этого же времени. В частности, наиболее отчетливо эта проблема стояла в творчестве Дениса Давыдова, поэта, развивавшегося независимо от Жуковского, в меньшей, чем он, степени зависевшего от Карамзина, но тем не менее во многих вопросах оказавшегося соседом Жуковского и вовсе не случайно встретившегося с ним в «Арзамасе». Денис Давыдов был политически значительно «левее» Жуковского; он явно принадлежал к оппозиции правительству, к околодекабристским кругам, и еще смолоду, до всякого декабризма, выступал со смелыми сатирами против царя. В соответствии с этим самое содержание того психологического типа, который раскрывался в его творчестве, сильно отличалось от психологического содержания поэзии Жуковского. Но метод был близок, а объективный исторический смысл его, свободолюбивый и протестующий против угнетения личности, был еще более ясен у Давыдова, где он не был затуманен посредствующими образами и отказом от активности.

Именно проблема характера в поэзии оказалась основной для творчества Давыдова. И здесь единый характер, обосновавший единство и выразительность творчества Давыдова, в еще большей степени, чем у Жуковского, опирался на примышление его личной биографии. Давыдов был поэтом-партизаном, поэтом-гусаром, поэтом-воином, и это сопоставление было основой его поэзии, его образов, даже его стиля, его семантики. Стихи Давыдова и живут не сами по себе, а благодаря обязательному примышлению его биографического облика. При этом характерно именно взаимодействие биографического облика и поэзии. Биографический облик влияет на поэзию таким образом, что даже стихи Давыдова, в которых вовсе не говорится о лихих подвигах гусара на поле битвы и на дружеской пирушке, воспринимаются как стихи все того же Давыдова — рубахи и повесы, стихи о том же герое. И наобо-

рот, самая биография Давыдова воспринимается и воспринималась современниками под влиянием его лихих, веселых, бодрых стихов. Историки литературы установили, что подлинный Давыдов вовсе не был таким лихим рубахой и забубенной головушкой³⁸. Но даже современники, хорошо знавшие Давыдова, как, например, Вяземский, говоря о нем как о человеке, всегда говорили, в сущности, о герое его стихотворений. Таким образом, создан на основе фактов биографии Давыдова и еще более на основе его творчества определенный образ, характер, персонаж, оставшийся в памяти потомства, многократно воспетый поэтами XIX столетия, воплощенный и в живописи в знаменитом портрете Давыдова кисти Кипренского, великолепном портрете, изображающем, конечно, именно героя стихов Давыдова, героя легенды о нем более, чем реального Давыдова — офицера и литератора. А ведь на самом деле Давыдов, Денис Васильевич, некрасивый, нескладный, проживший трудную жизнь, был не так уж похож на того блистательного гусара, который так привольно принял эффектную позу на полотне Кипренского.

Давыдов стал литературным персонажем в его собственном творчестве, и от него этот персонаж перешел к другим поэтам, не меняясь, сохраняя свой характер. И дело здесь не только в поэтах — эпигонах Давыдова, Неведомском и отчасти Зайцевском, повторявших его манеру, но в том, что и как целая плеяда первоклассных поэтов писала о Давыдове. Возник целый большой цикл, составленный разными поэтами, цикл стихов о Давыдове. Образ героя, характер, созданный Давыдовым, был так ярок, так порастил современников, так отвечал на требование литературы и жизни создать представление о конкретном человеке, о персонаже романа, что этот образ продолжал жить и в творчестве других поэтов в качестве персонажа некоего коллективного поэтического произведения.

К полному собранию стихотворений Дениса Давыдова, вышедшему в 1933 году под редакцией В. Н. Орлова, приложен любопытнейший подбор «Стихотворений, посвященных Денису Давыдову». Здесь помещено тридцать стихотворений, написанных: А. Пушкиным (три стихотворения), В. Жуковским (три стихотворения) П. Вяземским (восемь стихотворений), Баратынским (два стихотворения), Языковым (два стихотворения) Воейковым, Ф. Глинкой, Неведомским и др. Образ Давыдова стал известен и за границей, и он сжато и

³⁸ См., например: И. Н. Розанов, Поэты двадцатых годов XIX века, М., 1925. Очерк «Денис Давыдов».

ярко запечатлелся во французском четверостишии Арно, посвященном ему. В. Н. Орлов правильно сделал, приложив к стихам Давыдова стихи о нем. В сущности, и эти стихи — отчасти его же создание. Ведь главное и лучшее творение Давыдова, основа его творчества — созданный им образ поэта-партизана; а этот образ дан не только в его стихах, но и в стихах о нем, являющихся как бы продолжением его стихов и дополнением к ним. И Пушкин, и Вяземский, и Баратынский оказались сотрудниками Давыдова в обрисовке его героя, они работали как бы по его плану, по его творческим наметкам, даже его стилем. Недаром почти все стихи о Давыдове написаны как стилизация его лихой манеры, его языка, его мотивов. Тут и обязательные усы, и раздолье, и пиры, и любовь пополам с пирушкой, и сабельные удары, и весь гусарский наряд, и залихватский слог Давыдова, — и второй герой его стихов — Бурцов, дублирующий первого и основного, самого Давыдова.

Денису Давыдову удалось создать яркий и очень точно очерченный образ героя своих стихотворений, образ самого себя, и в этом образе элементы его биографии нерасторжимо переплелись с чертами его поэтического персонажа. Если мы обратимся к его собственному творчеству, то убедимся, что этот образ обуславливает восприятие каждого отдельного его стихотворения. Он возникает именно из суммы его стихотворений, в значительной степени между стихотворениями. Он не заключен полностью ни в одном из отдельных стихотворений, и каждое из них дополняет все остальные. В итоге творчество Давыдова — это некий цикл связанных друг с другом произведений, тяготеющий к превращению в единое большое произведение, в поэму о поэте-гусаре, поэте-воине и гуляке. Чрезвычайно характерно построение этой единой «поэмы». Стихотворения в своей сумме не излагают связный сюжет, биографию. Они фиксируют лишь отдельные моменты состояний и психологической жизни героя, вспышки энтузиазма, или тоски, или любви, или вдохновения. Сам читатель должен построить из этих вспышек единую картину, заполнив пробелы между стихотворными лирическими эпизодами своим воображением. Такая композиция единства поэмы хорошо известна нам. Это то самое, что в применении к байроническим поэмам Пушкина В. М. Жирмунский назвал «вершинной» композицией; это — принцип построения лирической поэмы Пушкина. Само собой разумеется, что Пушкин воспринял этот характернейший романтический принцип у Байрона. Но самое восприятие его у Байрона было подготовлено формированием того же

принципа в лирических циклах русских романтиков, в частности у Давыдова и Жуковского; потому что ведь и циклизация поэзии Жуковского строится тем же «вершинным» образом. Романтический стиль приводил к одинаковым эстетическим исканиям и в Англии и в России. Байрон в поэмах, Жуковский в лирике тоски одинокой души, Давыдов в лирике буйного веселья и воинского подвига приходили к одним и тем же принципам поэтики, потому что было нечто, существенно общее в их мировосприятии. «Вершинная» же композиция действительно характерна для романтического метода, который стремится сделать слово прозрачным, — так, чтобы через него читатель видел душу, сделать слово намеком, вызывающим ответное творчество воображения читателя. Не заключить тему в словах, а вызвать тему в сознании читателя словами — к этому стремится поэт-романтик. И Пушкин, в вершинной композиции своих поэм следуя Байрону, в то же время подводил итог исканиям в области построения образа героя, романтического характера целого ряда поэтов эпохи романтизма, и, конечно, в том числе и в первую очередь — русских поэтов.

Возьмем окончательный текст стихотворного наследия Дениса Давыдова в издании 1840 года, подготовленного им самим еще в 1836—1837 годах. Это издание (том I, содержащий стихотворения) в самом деле как бы единая книга, поэма или роман об одном человеке. Начинается построение этого единства с титульного листа, на котором помещена гравюра: гусары ночью в сарае (видимо, в военной обстановке) выпивают из ковшиков, курят и веселятся. Это — зрительный образ, иллюстрирующий стихи; тут нарисовано то, что воспето в книге; тут и гусарские усы, и ментики, и кивера, и трубки с дымом, все то, что памятно по стихам Давыдова. И о чем бы ни шла речь в стихах, помещенных после этой картинки, — о любви ли или о томлении скуки, — все равно образ гусара, лихо выпивающего на биваке, образ, нарисованный на титуле, будет стоять за этими стихами. Эта гравюра — эпитафия к книге, ее лейтмотив, ее основа. Далее идет предисловие от издателя и «Очерк жизни Дениса Васильевича Давыдова», написанный его другом — генералом О. Ю. О — м. Известно, что этот самый друг — генерал Ольшевский — ни сном ни духом не виноват в написании этого очерка; автор его — сам Давыдов, как, без сомнения, он сам написал и предисловие «от издателя». В биографии Давыдов превознесен. Поэтому Давыдов опубликовал ее как чужое произведение; но он, как справедливо указал В. Н. Орлов, «сделал все возможное,

чтобы читатели разгадали его мистификацию» еще в первых ее публикациях в 1828 и 1832 годах. И читатели разгадали ее, что засвидетельствовано рецензиями на нее³⁹. Зачем же все это надо было? А затем, что Давыдову необходим был рассказ о герое его стихов, чтобы еще крепче объединить их, ему нужен был очерк, дающий связную характеристику героя, так как он не надеялся полностью на способность самого читателя построить из его стихов единый образ. А без этого единого образа стихи теряли полноту своего смысла. Этот образ — главное в них. И вот Давыдов учит читателя. Он сам проделывает за него работу его воображения, сам суммирует стихи в единый образ и показывает его. При этом он показывает его в прозе, сохраняя тем самым для стихов, то есть для самого поэтического комплекса, вершинность композиции, принципиально необходимую для его метода. Прозаический очерк входит в построение книги, оставаясь комментарием к ней или введением, объясняя ее поэтическую сущность. Он написан в стиле стихов, суммирует мотивы стихов, но он — не сами стихи, а придаток к ним. Ту же роль в меньшем объеме играет предисловие от издателя.

Именно потому, что «Очерк жизни» (как и предисловие) является объяснением стихов, он и не был настоящей биографией Дениса Давыдова, а биографией его поэтического героя. Именно поэтому он так явно искажал факты реальной жизни и облик реального характера Давыдова-человека. Но никакой лжи здесь не было, так как не о Давыдове-человеке, а о герое стихов, о характере, созданном в стихах, шла в нем речь. Поэтому бессмысленно уличать Давыдова во лжи в его автобиографии, — потому что его «Очерк» — не автобиография, а элемент композиции книги о поэте-гусаре, связанном с представлением о реальном Давыдове и носящем его имя, но не сводимом к нему: это *Wahrheit und Dichtung* о Денисе Давыдове. Столь же бессмысленно удивляться хвастовству Давыдова в «Очерке». Давыдов вовсе не хвастун, но герой его стихов — положительный герой, свободомыслящий, смелый человек, презирающий и ханжей александровского царствования, и бюрократов николаевского, презирающий лицемерие «высшего света» и насилие над человеком; это — человек, заявляющий о своем праве на веселье, на храбрость, на независимость, по своему протестующий, и это — герой в народной войне. Именно о положительном герое написан «Очерк жизни», и

³⁹ Д е н и с Д а в ы д о в, Полное собрание стихотворений, Л., 1933, стр. 223.

естественно, что в очерке этот герой дан в положительных тонах. Давыдов хвалит не себя, а своего героя, свой идеал, которому он, может быть, хотел бы следовать и в жизни. Поэтому-то возникала необходимость псевдонима для «Очерка жизни», чтобы не было подозрения в хвастовстве; а с другой стороны, необходимо было сохранить единство «Очерка» и самих стихов, и отсюда — читатель должен был знать, что это — части одной книги одного автора.

Итак, уже вводный материал Давыдова строит образ единого героя его творчества, строит его и материалом, изложенным в нем, и самым стилем, бойким, залихватским, весело-остроумным. Вот как повествуется об этом герое в «Очерке жизни Д. В. Давыдова»:

«В 1804 году судьба, управляющая людьми, или люди, направляющие ее ударами, принудили повесу нашего выйти в Белорусский гусарский полк, расположенный тогда в Киевской губернии в окрестностях Звенигородки. Молодой гусарский ротмистр закрутил усы, покачнул кивер на ухо, *затянулся, натянулся* и пустился плясать мазурки до упаду...

... Под Гродном нападает он на четырехтысячный отряд Фрейлиха, составленный из Венгерцев: — Давыдов в душе гусар и любитель природного их напитка: за стуком сабель застучали стаканы и — город наш!

Тут фортуна обращается к нему *задом*. Давыдов предстает пред лицом (характерный сатирический выпад. — Гр. Г.) генерала Винценгероде и поступает под его начальство...

... В 1819 году он вступает в брак; а в 1821 году *бракует* себя из списков фронтовых генералов и поступает в список генералов, состоящих по кавалерии...»

О своем творчестве Давыдов говорит в том же тоне; он говорит о признании своих произведений: «При всем том Давыдов не искал авторского имени и как приобрел его — сам не знает. Большая часть стихов его пахнет биваком. Они были писаны на привалах, на дневках, между двух дежурств, между двух сражений, между двух войн; это пробные почерки пера, чинимого для писания рапортов начальникам, приказаний подкомандующим.

Стихи эти были завербованы в некоторые московские типографии тем же средством, как некогда вербовали разного рода бродяг в гусарские полки: за шумными трапезами, в винных парах, среди буйного разгула. Подобно Давыдову, во всех минувших войнах, — они, во многих минувших журналах, являлись наездниками, поодиночке, наскоком, очертя голову, *день их был век их*, и потому никогда бы не решился он на

собрание этой рассеянной вольницы и на помещение ее на *непременные квартиры* у книгопродавца, если б добрые люди не доказали ему, что одно и то же покоиться ей розно или вместе».

Здесь характерна и легкость тона, и военные образы (рубака-гусар и о стихах говорит своим гусарским языком), и самая «стилизация» фактов. Конечно, совсем не на привалах писаны стихи Давыдова, а «*между двух войн*»; Давыдов очень ловко сказал это «*между двух дежурств, между двух сражений, между двух войн*»; это звучит так, как будто бы между двух войн не проходят годы. На самом же деле Давыдов был профессионалом-писателем, очень серьезно работавшим над своими произведениями и относившимся к ним ревниво; известно, какой шум он поднял, когда Сенковский отредактировал ему неудачно одну фразу в его прозаическом очерке, появившемся в «Библиотеке для чтения». Так вот, читатель книги Давыдова, ознакомившись с «Очерком жизни», уже имел понятие о лирическом герое его стихов. И затем, когда он приступал к чтению самих стихов, они воспринимались, как признания именно этого героя. И тогда, когда перед ним было просто любовное стихотворение, оно звучало не как обычное признание в любви, а как признание в любви гусара, того самого лихого усача, разнежившегося и влюбленного. Так и построен том 1840 года. После «Договоров» идут «залетные» гусарские послания: «Бурцову» («Призывание на пунш»), «Бурцову», «Гусарский пир», «Решительный вечер гусара» и т. д. в том же духе; после дюжины таких стихотворений, — «Жестокий друг».

Жестокий друг! за что мученье? —
 Зачем приманка милых слов?
 Зачем в глазах твоих любовь,
 А в сердце гнев и нетерпенье?
 Но будь спокойна только ты,
 А я, на горе обреченный,
 Я оставляю все мечты
 Моей души развороженной...

и т. д.

Роман развивается; гусар влюбился, — и целый цикл стихотворений говорит о его любви; гусар нежен, лиричен; но нет-нет, а прорвется гусарская натура.

Я вас люблю — не оттого, что вы
 Прекрасней всех, что стан ваш негою дышит,
 Уста роскошествуют и взор Востоком пышет,
 Что вы поэзия от ног до головы.
 Я вас люблю без страха, опасенья

Ни неба, ни земли, ни П(ензы), ни Москвы —
 Я мог бы вас любить глухим, лишенным зренья...
 Я вас люблю затем — что это вы!
 Но, право, вас любить не прибегу к паспорту
 Иссохших завистью жеманниц отставных —
 Давно с почтением я умоляю их
 Не заниматься мной и — убраться к черту!

Но и там, где совсем нет никаких «гусарских» нот, за стихами стоит образ гусара. Или же в связи с этим объединяющим книгу образом приобретает значение деталь, в другой системе несущественная, — как, например, рефрен стихотворения «Сижу на берегу потока»:

Сижу на берегу потока,
 Бор дремлет в сумраке; все спит вокруг, а я
 Сижу на берегу и мыслию далеко
 Там, там... где жизнь моя!..
 И меч в руке моей мугит струи потока.

Или же боевые детали в канонической элегии:

Нет! полно пробегать с улыбкою любви
 Перстами легкими цевницу золотую;
 Пускай другой поет и радости свои,
 И жизни счастливой подругу. молдую —
 Я одинок, как цвет степей...
 ... О Лиза! сколько раз на Марсовых полях,
 Среди грозы боев, я, презирая страх,
 С воспламененною душою
 Тебя, как славу, призывал,
 И в пыл сраженья мчал
 Крылатые полки железною стеною...

и т. д.

Или опять — «гусарские» мотивы, вплетенные в романс, например:

Чем чахнуть от любви унылой,
 Ах! что здоровей может быть,
 Как подписать отставку милой
 Или отставку получить!..

Затем — различные темы все время переплетаются с военно-гусарскими стихами, и, наконец, сборник замыкается «Современной песней», где бывлой гусар-богатырь расправляется с молодежью измелъчавшего века.

Сказанное выше о единстве сборника определяет существенные особенности самого стиля Давыдова. Текст его стихотворения не исчерпывает его образного содержания. Это содержание стоит за текстом, дано отчасти заранее, до текста, как результат совокупности других стихотворений. Самый же

текст по романтическому принципу опирается на примышление, на воображение читателя. Но здесь важна и самая семантика Давыдова; у него отбор слов, отбор стилистических элементов текста обусловлен не только и не столько темой, сюжетом изображения, объектом его, сколько субъектом его, то есть образом самого героя поэта. Задача стихотворения — создать образ не столько того, о чем идет речь в стихотворении, сколько того, кто это стихотворение создал, или, вернее, от лица кого оно написано. Этим обусловлен и стилистический характер текста. Давыдов применяет то или иное слово-образ не потому, что оно соответствует задаче верно и ярко обрисовать объект, а потому, что оно подчинено задаче выразить характер лирического я. Слово приобретает специфическую окраску, уже не лирический ореол эмоциональных ассоциаций вообще, а функцию построения характера, обращенную на субъект речи. Получается так называемый «сказ», нечто вроде того, что — в другой, реалистической, системе — мы видим в «Повести о капитане Копейкине», где подлинным содержанием является не рассказ о Копейкине, а характеристика рассказчика-почтмейстера. Это был совершенно новый принцип поэтической речи, построение в ней образа не только по теме, но и по стилистическому характеру. Вот, например, стихотворение «Решительный вечер гусара». Оно начинается элегическими строчками, как будто не имеющими ничего гусарского: гусар замечтался; вскоре в тексте появляются гусарские мотивы, а затем гусар — весь перед нами:

Сегодня вечером увижусь я с тобою —
Сегодня вечером решится жребий мой,
Сегодня получу желаемое мною —
Иль абшид на покой.

А завтра — черт возьми! как зюзя натянусь;
На тройке ухорской стрелой полечу;
Проспавшись до Твери, в Твери опять напьюся,
И пьяный в Петербург на пьянство прискачу.

Но вот — опять мысль о любви, и опять элегия:

Но если счастье назначено судьбою
Тому, кто целый век со счастьем незнаком, —

и опять — гусар остается верен себе:

Тогда... о, и тогда напьюсь свинья свиньей
И с радости пропью прогоны с кошельком.

Почему здесь такие «грубые» слова и мотивы? Тема совсем не вызывает их. Ведь это — стихотворение о любви, и о люб-

ви сильной, настоящей. Но слова и мотивы обусловлены здесь не только темой, но и задачей характеризовать гусара-поэта, и потому — они «гусарские».

Или другой пример: стихотворение «Гусарская исповедь»; это уже не любовный монолог гусара, а медитация, размышление гусара. Тема социально-сатирическая, весьма серьезная, и гусар серьезен; он размышляет важными формулами высокой поэзии: «От юности моей враг чопорных утех...» (Ср. у Батюшкова: «От самой юности служитель алтарей...» — «К другу») — или «Бегу вас, сборища...», или «Но не скажу, чтобы в безумный день не согрешил и я, не посетил круг модный; Чтоб не искал присесть под благодатну тень», — так и ждешь пальмы или платана. Но гусар остается гусаром:

Чтоб не искал присесть под благодатну тень
Рассказчицы и сплетницы дородной...

В целом стихотворение это, конечно, серьезное и не лишённое политических нот размышление, это — сатира, но и оно рисует гусара, того же гусара в его сатирическом пафосе более, чем общество; вот его начало и конец:

Я каюсь: я гусар давно, всегда гусар,
И с проседью усов все раб молодой привычки;
Люблю разгульный шум, умов, речей пожар
И громогласные шампанского отмычки.
От юности моей враг чопорных утех,
Мне душно на пирах без воли и распашки.
Давай мне хор цыган! Давай мне спор и смех,
И дым столбом от трубочной затяжки!

... Но то набег, наскок — я миг ему даю,
И торжествуют вновь любимые привычки,
И я спешу в мою гусарскую семью,
Где хлопают еще шампанского отмычки,
Долой, долой крючки, от глотки до пупа!
Где трубки? — Вейся, дым, на удалом раздолье!
Роскошествуй, веселая толпа,
В живом и братском своеволие!

Для Давыдова нет слов «низких» или «высоких», нет стиля неприличного для предмета; для него все слова хорошо, если они характеризуют героя — носителя его лирики (субъект ее), а предмет для него менее существен. Так в его поэзию включаются непечатные слова, и это не делает ее чем-то «нелитературным» и грубым, а это — характеристика его героя. И все это вырастает на основе автораскрытия субъекта лирики, на основе романтического метода слов, обращенных

вовне себя, и на основе поглощения объекта изображения его субъектом.

Здесь, однако, следует сделать существенное замечание и всячески подчеркнуть его. Дело в том, что романтизм дает трещину в творчестве Давыдова, хотя оно целиком построено на принципах романтизма. Романтизм здесь уже готов сам отрицать себя. Субъективность индивидуального сознания сама по себе превращается в объект, тяготеет к выявлению своей объективности.

В самом деле, искусство не может существовать без объекта. Стремление романтизма преодолеть объективность было безнадежно. Сама душевная жизнь автора-героя, становясь подлинной темой произведения, тем самым становилась объектом, объективным фактом изображения. У Жуковского эта тенденция развития романтизма не определилась вполне ясно, — и это было связано с пассивностью неприятия им мира, с его бегством от мира, с его политическим скептицизмом и консервативностью. Но Давыдов не мог и не хотел витать в небесах душевной мечты. Он был человеком и поэтом, оппозиционным по отношению к правительству, он был натурой активной, он любил жизнь и хотел драться за нее и против негодяев, отравляющих ее. Его сознание развивалось в русле дворянской оппозиционности начала века, а потом — под влиянием околосексантистских кругов. И его творчество было яркой, смелой вспышкой зазорного протеста против монастырских уставов феодальной реакции. Отсюда и нежелание Давыдова уйти от жизни. Отсюда и то, что его субъективизм не имеет характера бегства от объективной жизни в мир душевных настроений и мечтаний. Но Давыдов «бунтует» во имя права человека на личное здоровое веселье, мужество, задор. Его мировоззрение все-таки индивидуалистично, и его метод отмечен печатью этого индивидуализма, культа личности. Все же разница между романтическим индивидуализмом Жуковского и индивидуализмом Давыдова, также вырастающим на почве романтизма, та, что субъект у Жуковского — душа, у Давыдова — душа и плоть, даже быт, даже профессия, пусть условные, но все же существующие. Это можно выразить так: стилистический метод Жуковского направлен на создание представления о душевной жизни; стилистический метод Давыдова направлен на создание представления о характере; характер, построенный поэзией Давыдова, не безразличен в политическом смысле; он направлен на окружающую действительность, он является своеобразным протестом против нее; сам по себе его характер уже нечто более объективное, реаль-

но оцутимое, чем индивидуальная душевная жизнь; но если он при этом активно соотнесен с внешней действительностью, с отрицаемой им социальной действительностью, он тем самым в еще большей степени включается в эту «внешнюю» действительность, он получает некоторую долю объективности. В самом деле, герой лирики Давыдова — не вообще чувствующий человек, а русский гусар времени Давыдова. В отличие от лирического я поэзии Жуковского, он имеет быт, условно замкнутый в кругу кавалерийских наскоков на врага, пирушек и любви; имеет внешность и одежду — усы, кивер, ментик, ташку; имеет внешнюю повадку и свой специфический язык, грубовато-залихватский, но откровенный, прямой, простодушный и в любви, и в веселье, и в бою. Таким образом происходит как бы объективизация героя, выход его из чисто душевной сферы во внешнюю объективную жизнь. У Давыдова этот выход только намечен и не реализован принципиально. Включение его героя в объективный мир дано схематично — при помощи немногих условных черт; его герой не движется, не меняется; он бывает влюблен, бывает пьян, но он — все тот же единый и довольно примитивный характер; отсутствие изменения, движения явно отличает этот характер от реалистических характеров — типов. Да ему и не от чего двигаться и меняться, так как и он не объяснен «внешней» действительностью, даже не окружен ею; он соотнесен с нею, и только. В этом Давыдов, конечно, еще романтик. Его герой наличием внешней характеристики, быта и т. п. напоминает эмпирическую манеру Державина. Давыдов в самом деле соединяет в себе Жуковского с Державиным, соединение почти парадоксальное, но приведшее к положительному результату, хотя и не к реализму. Он суммирует внешнего человека-личность Державина с внутренним человеком-личностью Жуковского; соединение внешнего и психологического должно бы, кажется, дать полноту реального представления о человеке, — и не дает его. Не дает потому, что здесь мало арифметической суммы. Проблема заключалась в том, чтобы объяснить и внешнего и внутреннего человека из фактов и явлений более мощных, чем личность, из истории общества, народа; это и была проблема, разрешенная Пушкиным. Давыдов же остался в пределах личности, себе довлеющей и ни от чего не зависящей, то есть в пределах романтического мировоззрения.

А все же поэтическое творчество Давыдова было характерным этапом в развитии романтизма именно в смысле выявления его противоречий и тенденции этих противоречий обнаруживать реалистическую проблематику, подводить к

перелому, к рождению реализма, к пушкинскому творчеству 1820—1830-х годов.

Здесь следует внести весьма важное ограничение. Все, что было сказано о поэзии Давыдова в отношении к проблеме построения характера в ней, полностью применимо лишь к сборнику, изданному в 1840 году и подготовленному автором в 1836—1837 годах. Именно в этой книге Давыдов построил материал своих стихотворений таким образом, что получился единый образ героя, предопределяющий восприятие каждого отдельного произведения. Между тем это было сделано уже тогда, когда Пушкин завершил свой творческий путь, когда реализм воплотился уже в «Евгении Онегине», в «Борисе Годунове», в рясе шедевров Пушкина. И нет сомнения, что именно реалистические победы Пушкина повлияли на прояснение тенденции к объективации характера и в творчестве Давыдова. Иначе говоря, достижения Давыдова в этой области были отчасти следствием пушкинского творчества. Тем не менее тенденция, окончательно реализовавшаяся в издании сочинений Давыдова 1840 года, была свойственна его творчеству с самого начала. В 1810—1820-х годах Давыдов печатался немного. Конечно, его стихотворения, попадая в печать изредка и появляясь в журналах поодиночке, не могли с такой яркостью суммироваться в единый цикл и в совокупности своей создавать единый образ. Но они все же соотносились с биографической легендой о Давыдове, широко известной. Кроме того, основные стихотворения Давыдова, как раз те, которые не печатались, его гусарские «залетные» стихи, были чрезвычайно распространены в списках, и они тем более связывались с легендарным образом гусара-партизана; в свою очередь, они влияли на восприятие печатных стихов. Так единство образа возникало еще до появления сборника Давыдова, хотя и в менее отчетливом виде. Только в 1832 году появилась книжка «Стихотворений Дениса Давыдова», уже с предисловием «От издателя» и с автобиографией, названной здесь «Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова». Однако этот сборник мог только помешать созданию единого образа героя; видимо, Давыдов еще в 1832 году сам не осознал значения этого образа для полноценного восприятия его стихов читателем. Или, вернее, он не смог еще преодолеть влияния традиции: сборник 1832 года расположен в основном по жанрам; сначала идут элегии (пять стихотворений), затем раздел «Мелкие стихотворения»; без особой внутренней связи идут одно за другим различные стихотворения (всего 36 пьес); при этом, в отличие от сборника 1840 года, основные гусар-

ские стихи отнесены в конец книги, видимо, как произведения более «низкого» жанра, чем, например, элегия. Тем самым конструкция цикла разрушается. И лишь к концу жизни Давыдов окончательно оформил в композиции своей книги те тенденции, которые издавна определяли направление его творческих исканий⁴⁰.

Я остановился на вопросе о формировании образа лирического героя в творчестве Дениса Давыдова и потому, что этот вопрос существен далеко не только для Дениса Давыдова. Это была одна из проблем, выдвинутых романтизмом и не решенных им, — проблема человека, личности. Жуковский с его интроспективным психологизмом поставил эту проблему. Она выдвигалась всем ходом развития литературы и культуры в целом. Давыдов разрешает ее, — и, конечно, далеко не полно, в плане внешнего соединения державинских завоеваний с методом Жуковского. В 1820-х годах эта же проблема будет стоять перед пропагандистами наследия Веневитинова, его друзьями-любомудрами. С этим поэтом произошла замечательная история: он получил полное (в меру возможностей позднего романтизма) бытие как поэт лишь после своей смерти. Пока он был жив, он писал стихи и статьи, некоторые из них печатались, — и это были только отдельные произведения поэта, не слишком оригинального, повторяющего романтиче-

⁴⁰ В 1825 году не все читатели ощущали характер певца-гусара как субстрат и основу поэзии Давыдова. В одной статье «Московского телеграфа» за этот год сказано: «О вине и лени не написано фолиантов, а несколько приятных и замысловатых пьес, столько же украшающих нашу поэзию, сколько оды Анакреоновы украшают поэзию Греческую. В этом роде песни Давыдова имеют достоинство необыкновенной народности. Батюшков исполнен истинной неги. Пушкин не уступает Катулле в живом описании наслаждений». Видимо, автор не отделяет образ Давыдова от других, не видит в нем его специфики («Московский телеграф», 1825, ч. II, стр. 71—72 — «О критике г-на А. Ф. на русскую поэзию»). Впрочем, в том же журнале и в том же году напечатана статья, автор которой отчетливо ощущает биографический субстрат поэзии Давыдова; это рецензия на «Разбор трех статей, помещенных в Записках Наполеона» Давыдова («Московский телеграф», 1825, ч. III, стр. 159); здесь говорится, что между нашими «воинями-писателями» «как звезда блесит имя Д. В. Давыдова. Если можно толковать пророчество Суворова, Д. В. точно выиграл три сражения: бив ужасом врагов на полях брани, он был победителем своих соперников в *Эротической Поэзии*: в мире лира его пленяла нас звуками *очаровательной задумчивости, пылкой страсти*; на снежных биваках, в таборах воинских раздавались его залетные песни, лихие послания»: тут не только объединение поэзии в образе героя-автора, не только полное освоение признаков стиля — образа Давыдова, но и соединение элегической поэзии его с «залетной» в единстве человеческого характера.

ский шаблон в духе школы Жуковского, с некоторой акцентировкой философских деклараций шеллингианского направления; впрочем, эти декларации не могли ни овладеть целиком его творчеством, ни определить его стиль; и мотивы и стиль его поэзии были несамостоятельны ⁴¹. Но сразу после его смерти все изменилось. Вышел сборник его произведений в стихах и прозе (М., 1829—1831, 2 ч.), изданный друзьями; сборник открывался небольшой статьей-очерком о рано умершем поэте-философе, дававшим основу для восприятия всего следующего за ним в книге. Другое предисловие было предпослано второму тому. Образ юноши поэта-философа, любомудра, мечтателя и патриота был создан отчасти уже этими введениями к книге, — а затем все содержание ее должно было восприниматься как единство, и любовные стихи без всякой философии звучали как стихи о любви философа, а любой, даже весьма скромный, намек на размышление в стихах воспринимался как проявление большой концепции русского шеллингианства. Таким образом, в результате композиции книги и тенденций, выявленных в литературе этого времени, перестраивалась самая семантика стихотворений Веневитинова. Его статьи влияли на смысловую структуру его стихов, — и все это вместе приобретало особый трагический оттенок из-за того, что читатель уже знал о слишком ранней смерти героя и автора книги, поэта-философа. Так создавалась легенда о «жертве вечерней» кружка любомудров, о восхитительном юноше не от мира сего, который не мог жить в страшном мире реальности, легенда, во многом вполне соответствовавшая действительности, но все же повествующая более о герое книги Веневитинова, чем о нем самом (а ведь книгу создал не только он сам, но и его друзья после его смерти). Образ Жуковского, как он жил от Плетнева и до Веселовского, образ Дениса Давыдова, образ Веневитинова — это все явления одного порядка; это образы, сотканые из элементов творчества и элементов биографии в некоем единстве, подчиненном, однако, законам романтизма, выраженного в творчестве этих поэтов, и все же стремящемся выйти за пределы романтизма. Характер, изображение человека, а не только уже культ и культура личности — вот что стояло как задача перед романтиками. Эту задачу разрешить методом и мировоззрением субъективизма было невозможно. Ее разре-

⁴¹ См. Л. Я. Г и н з б у р г, Опыт философской лирики. «Поэтика», вып. V, Л., 1929. Попытка доказать глубокое своеобразие Веневитинова в статье о нем В. Л. Комаровича (предисловие к изданию стихотворений Веневитинова, 1940), статье, впрочем, очень ценной, неубедительна.

шил реализм, разрешил Пушкин, у которого как раз нет циклизации стихотворений вокруг единого лирического героя, нет и ориентировки текста на примышляемый читателем легендарный или иной биографический образ автора-поэта. Я уже говорил о том, что поэтическая работа Батюшкова развивалась в русле того же направления литературы, которое представлено было Жуковским и возглавлено им. Центром и вождем направления в целом был именно Жуковский. «Жуковский сделал несравненно больше для своей сферы, чем Батюшков для своей» (VII, 252), — сказал справедливо Белинский («Статьи о Пушкине»), и еще: «Творения Жуковского — это целый период нашей литературы, целый период нравственного развития нашего общества. Их можно находить односторонними, но в этой-то односторонности и заключается необходимость, оправдание и достоинство их... Направление и дух поэзии его (Батюшкова. — Г. Г.) гораздо определеннее и действительнее направления и духа поэзии Жуковского; а между тем кто из русских не знает Жуковского, и многие ли из них знают Батюшкова не по одному только имени?» (VII, 241); или: «Батюшков далеко не имеет такого значения в русской литературе, как Жуковский» (VII, 223). Все это совершенно справедливо, несмотря на то что Батюшков оказал значительное влияние на молодого Пушкина, что он был ближе к Пушкину и по своему мировоззрению, и по самой стилистической манере, чем Жуковский, — и что все это хорошо понимал и прямо писал об этом Белинский. Но, восприняв от Батюшкова многое в своей манере, и даже мотивы и выражения, Пушкин обязан Жуковскому большим, хотя внешне его стихи, может быть, и менее сходны с его поэзией. Жуковский был главой и наиболее глубоким выразителем того течения романтизма, психологического, которое дало Пушкину много и в 1810-е годы и позднее, когда он стал на путь реализма. Влияние Батюшкова было более личное, персональное, влияние Жуковского было влиянием не его личного склада мысли и вкуса, более или менее чуждого Пушкину, а влиянием целого направления европейской культуры.

Пушкину было ближе в Батюшкове отсутствие лирической туманности, зыбкости смысла, неопределенности психологических мотивов. И Батюшков, подобно Жуковскому, изгнал из сферы искусства объективный реальный мир; и для Батюшкова единственная реальность, как и единственная ценность, как и единственная тема искусства — это дух человеческий, воспринимающий мир, а не самый этот мир. И у Батюшкова этот отказ от объективной действительности истории,

общества, материальной предметности был, с одной стороны, следствием культа отъединенного от всех связей человека, с другой — следствием отчаяния, ужаса перед реальной социальной действительностью его эпохи. Тот же Белинский тонко заметил о Батюшкове: «Не находя удовлетворения в наслаждениях жизни и нося в душе страшную пустоту, он восклицал в тоске своего разочарования:

Минутны странники, мы ходим по гробам;
Все дни утратами считаем...»

(VII, 240).

Недаром Батюшков так любил скептического (и гуманного в то же время) Монтеня. И недаром он, принимавший столь усердное участие в огромных событиях эпохи в качестве офицера, — в качестве поэта меньше всех русских писателей откликнулся на них; Батюшков — меньше всего поэт политической и общественной тематики; он как бы боится ее; он убегает от нее в светлый мир античных видений и культа светлого Возрождения Италии. Вот здесь-то и заключено его отличие от Жуковского, весьма существенное. Жуковский, не веривший в объективный мир и даже в объективную истину, твердо верил в человека, в индивидуальную душу, прекрасную даже в своих страданиях. И Жуковский скорбел о страданиях индивидуальной души в страшном мире. Самый трагизм Жуковского как бы спасает его; он пронесит через все горести высокий идеал незапятнанной человеческой души, в прекрасное предназначение которой он верит. Поэтому он *изображает* душу индивидуального человека во всей ее сложности и зыбкости, он изображает свою душу во всей ее «незаконности», и это изображение — это культ души, остающейся живой и здоровой в больном и ложном мире.

Батюшков — поэт еще более трагический, чем Жуковский. Это — поэт безнадежности. Он не может бежать от мира призраков и лжи в мир замкнутой души, ибо он не верит и в душу человеческую, как она есть; душа человека для него — такая же запятнанная, загубленная, как и мир, окружающий ее. Он не может описывать, изображать ее, ибо она — тлен. Индивидуальная душа, смертная, мимолетная, трагически обреченная, для Батюшкова пуста и бессмысленна. И вот Батюшков весь уходит в мечту о другом человеке, не таком, какой есть, а таком, какой должен быть, должен был бы быть. Жуковский тоже мечтает; его баллада — это мечты и сказки; но и в своих мечтах он интересуется не содержанием мечты, а мечтающей душой, своей собственной душой. По Жуковскому,

идеал, спасающий от бедствий «жизни существенной», есть; он — в душе каждого из нас; по Батюшкову, этого идеала нет в жизни, ни в «существенности», ни в душе, но он *должен быть*, он — норма. Спаситься человеку некуда — таков смысл поэзии Батюшкова, — если он живет в настоящем; спастись можно лишь мыслью о возможном, — но будет ли когда-нибудь это возможное, Батюшков не знает; и он помещает свою мечту вне времени и пространства, в условном мире античности и Ренессанса; этот мир дан у него совершенно внеисторично, вне реальных представлений о жизни тех времен и народов; это — мир идеала прекрасного человека под прекрасным солнцем сказочного юга, человека вне общества, трудов, отношений ⁴². Идеал — прекрасен, и в лучах его Батюшков наслаждается. Но в глубине этого наслаждения — «страшная пустота», «диссонансы сомнения и муки отчаяния» (Белинский, VII, 240). Странно видеть в Батюшкове певца жизненной радости. Мотивы безнадежности, как и мотивы религиозных смятений прямо выражены в его поэзии. Трагичны и главные герои его «исторических» элегий, Тасс и Гомер. И над этой пропастью безнадежности Батюшков возводит легкое здание мечты о нормальном, здоровом, красивом человеке, не в пример подлинному человеку «существенности» вознесшемся над реальностью, над жизнью объективной и реально страшной. Это легкое здание мечты и есть та атмосфера светлого духа, которая царит в некоторых стихах Батюшкова, но которая в этих же стихах постоянно разрушается трагическим напоминанием о «существенности»; так рушится мираж светлого мира в «Воспоминаниях», в «Тени друга», в «Последней весне», в стихотворении «К другу» и других шедеврах Батюшкова. В сущности, формула его поэзии — это и знаменитое «Изречение Мельхиседека» с его безысходным пессимизмом, и в своем роде столь же знаменитая, вызывавшая много усмешек строфа (с образом, заимствованным у Шатобриана):

Сердце наше кладезь мрачной:
Тих, покоен сверху вид,

⁴² Плетнев писал в 1822 году о Батюшкове: «Он, кажется, не верит, чтобы все, прекрасное для него, было прекрасным и для других, и потому его произведения, выдержавшие искус обдуманности, сбросили с себя личность времени и места и вышли в таком виде, в каком без застенчивости могли бы показаться в древности и в каком спокойно могут идти к будущим поколениям» («Заметка о сочинениях Жуковского и Батюшкова». — «Сочинения и переписка П. А. Плетнева», т. I, СПб., 1885, стр. 28).

Но спустись ко дну... ужасно!
Крокодил на нем лежит!

(«Счастливец»)

Поэзия Жуковского всем своим составом, всем стилем своим создает образ ее носителя, вводит читателя в мир души поэта. Поэзия Батюшкова основана на столь же субъективном методе. И она говорит гораздо менее о том, о чем повествуется в стихах, согласно их внешнему смыслу, чем о том сознании, о той душевной жизни, которая сосредоточена в лирическом я этих стихов. Но здесь, согласно сказанному выше, обнаруживается принципиальное отличие от Жуковского. Внутренняя жизнь у Жуковского — это конкретная душевная жизнь индивидуального я Жуковского, это душа самого поэта, взятая как пример души человека его эпохи. Внутренняя жизнь у Батюшкова — это идеал, норма; это тоже конкретная душевная жизнь, но не душа Батюшкова, а его мечта о душе подлинного человека, здорового духом, страстного, пьющего с наслаждением красоту жизни — и уже за нею, как подпочва ее — тоскующая душа самого Батюшкова, очень похожая на душу Жуковского. Поэтому в тех стихах Батюшкова, где обнаруживается эта подоснова, где он говорит «от себя», в унылых стихах Батюшкова такое сходство со стихами Жуковского (конец стихотворения «К другу», «Надежда»). И поэтому же стихи Батюшкова так непохожи на его письма и даже на его статьи, тогда как стихи Жуковского повторяют его задушевные письма, многократно текстуально повторяют их, часто являясь как бы стихотворными вариантами прозы писем.

Таким образом, поэзия Батюшкова, «античного», «светлого» Батюшкова, всем стилистическим составом своим конструирует мир души и интеллекта идеального нормального человека, человека, о котором мечтает Батюшков. Поэтому, именно поэтому она так ясна, определена, гармонично уравновешенна, так изящна, так легка и благозвучна. Ведь и у Батюшкова все элементы поэтики (и самая тема) призваны характеризовать субъект, а не объект поэзии; но сам этот субъект создан Батюшковым как идеал и потому тяготеет к объективированию. Здесь важно и то, что в поэзии Батюшкова — два субъекта: душа самого поэта, темная и трагическая, и душа его идеала, светлая и жизненная. Вторая из них — это тоже субъект в его поэзии, так как не о ней говорится, а от ее лица говорится, но она хоть и найдена Батюшковым в недрах своей собственной тоскующей по идеалу души, все же стре-

мится отделиться от нее в качестве общечеловеческого идеала. Нет нужды объяснять, что этот идеал — проявление того же культа свободной, ни от кого не зависящей личности, который был основой всего романтизма в целом, культа прогрессивного, выросшего из борьбы человечества против феодализма в пору буржуазных революций.

Для Батюшкова не характерен стиль и словарь туманных унылостей. Наоборот, типичен для него словарь отчетливый и яркий, слова, как бы играющие своим изяществом, спокойным благозвучием.

Твой глас подобится амврозии небесной,
 Что Геба юная сапфирной чашей льет.
 Певец! в устах твоих поэзии прелестной
 Сладчайший Ольмия благоухает мед.

Здесь дело не только в том, что приведенное четверостишие — это реплика Гомера («Гезиод и Омир — соперники»), и потому оно изобилует античной терминологией, а и в том, прежде всего, что *прелестной, сладчайший, благоухает, небесной, сапфирной, мед* — слова красивые, слова, выражающие красоту полноценной жизни, светлого покоя и гармонии. И эти слова в не меньшей степени, чем у Жуковского, субъективны по своему использованию, так как они характеризуют породившую их среду сознания более, чем Гезиода или Гомера; но эта среда сознания упивается мечтой о красоте и полноте жизнеутверждения. Отсюда и самая мелодия звуков Батюшкова, богатство звуков и напева поэтического синтаксиса. Отсюда и символы античности, условной сферы творчества и сильной свежей жизни. Так же и унылый меланхолический пейзаж Севера, данный в тонах Жуковского, разрешается концовкой, выражающей успокоенность духа в красоте («Воспоминания»):

О, камни Швеции, пустыни скандинавов,
 Обитель древняя и доблести и нравов!
 Ты слушала обет и глас любви моей,
 Ты часто странника задумчивость питала,
 Когда румяная денница отражала
 И дальние скалы гранитных берегов,
 И села пахарей, и кущи рыбаков
 Сквозь тонки, утренни туманы
 На зеркальных водах пустынной Троллетаны.

Именно о таких стихах писал Белинский: «И как хорош романтизм Батюшкова: в нем столько определенности и ясности! Элегия его — это ясный вечер, а не темная ночь, вечер, в прозрачных сумерках которого все предметы только

принимают на себя какой-то грустный оттенок, а не теряют своей формы и не превращаются в призраки... Сколько души и сердца в стихотворении "Последняя весна", и какие стихи!» (VII, 237).

Это и есть ясность стиля Батюшкова. Она вовсе не означает, что его семантика рационалистична. Нимало. Его семантика, романтическая в своем существе, вызывает условными символами слов и самой музыкой речи субъективные состояния, лежащие вне самого текста. Но эти состояния ясные и спокойно определенные. Ясность слова у Батюшкова — это ясность духа, выраженного в них, но не стремление точно терминологически назвать это состояние духа. Ведь и у Батюшкова его подлинная тема, идеальный покой духа в счастье и в печали, выражена не рационалистически-словесной формулой, а навеивается всем тоном его стихов.

Та же здоровая ясность духа выражена и в композиционной построенности, законченности, закругленности стихотворений Батюшкова. Если стихи Жуковского — недифференцированный поток смутных душевных движений, не имеющий начала и конца, то стихи Батюшкова — это застывшее состояние, и они отчетливы в своей замкнутости. Вот, например, стихотворение «Пробуждение»:

Зефир последний свеял сон
 С ресниц окованных мечтами,
 Но я — не к счастью пробужден
 Зефира тихими крылами.
 Ни сладость розовых лучей
 Предтечи утреннего Феба,
 Ни кроткий блеск лазури неба,
 Ни запах, веющий с полей,
 Ни быстрый лет коня ретива
 По скату бархатных лугов,
 И гончих лай, и звон рогов
 Вокруг пустынного залива —
 Ничто души не веселит,
 Души, встревоженной мечтами,
 И гордый ум не победит
 Любви холодными словами.

Здесь нельзя переставлять строфы и строки чуть ли не по произволу, как у Жуковского; здесь первая строфа, четко охваченная кольцом анафоры («Зефир, Зефира»), — это именно начало; затем — восемь стихов единого движения (ни, ни, ни, и), и, наконец, концовка-итог: «Ничто» — и изящная словесная виньетка в заключительном двустипии. Вообще концовки стихотворений Батюшкова всегда таковы:

они подводят итог и легкой законченностью рисунка завершают текст, так что он не оставляет в душе читателя тянущихся за стихами волнений. Красоту и покой здорового духа Батюшков воссоздает в самых различных оттенках эмоции, от страстного упоения до печали смерти. Что даже страсть у него спокойна в сознании своей гармонии, можно видеть хотя бы в стихах из греческой антологии, например:

Сокроем навсегда от зависти людей
Восторги пылкие и страсти упоенье.
Как сладок поделуй в безмолвии ночей,
Как сладко тайное в любви наслажденье!

И это не противоречит сложной, до предела напряженной в своей психологической утонченности семантике:

Скалы чувствительны к свирели;
Верблюд прислушивать умеет песнь любви,
Стеня под бременем; румянее крови —
Ты видишь — розы покраснели
В долине Йемена от песней соловья...
А ты, красавица... Не постигаю я.

Именно эту особенность субъективного метода Батюшкова тонко уловил Белинский, сравнивший пластику стихов Батюшкова с неподвижностью античных мраморных статуй, потому, что изобразительность Батюшкова не предметная, что предмет изображения у Батюшкова заключен как бы в самом стихе, в самом идеале его красоты, и что этот идеал — вовсе не форма как самоцель, не «искусство для искусства», а глубоко идейный комплекс представлений о человеческом достоинстве. Поэтому Белинский говорит о зримости, осязательности не изображаемой картины, а самого стиха Батюшкова: «Стих его часто не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки» (VII, 224).

И если у Жуковского пейзаж души унылый и вечерний, у Батюшкова тоже пейзаж души, но он сияющий и восхитительный:

Под тению черемухи млечной
И золотом блистающих акаций...

(«Беседка муз»)

Ни сладость розовых лучей
Предтечи утреннего Феба...

и т. п.

Я уже говорил о своеобразном пути объективации субъективного мира, намечавшемся в поэзии Батюшкова. В самом деле, психологический мир, воссоздаваемый в этой поэзии, —

конкретен, но теряет свою индивидуальность. Это общечеловеческий идеал, это норма, и потому это — нечто тяготеющее к выходу за пределы индивидуальной отъединенности одного духа от другого. Отъединенность духа от объективного закона жизни еще сохранена у Батюшкова, но его дух — таков, каким должен быть дух каждого человека, предписанный личности. Отсюда преодоление принципа: каждый за себя; отсюда — мысль о единстве человечества в идеале красоты. А это уже мысль, преодолевающая романтический индивидуализм. Это был существенный шаг к реалистическому миропониманию, нашедшему принципы более глубокие, чем независимость, самостоятельность личности. Реализма здесь еще нет. Реализм увидит основание данного характера личности в социально-исторической объективности. Батюшков же еще не видит совсем эту объективность. Но преодоление индивидуальности и подчинение ее норме было уже, методологически, движением к проблеме объяснения человека. И эта прогрессивность поэтического мышления Батюшкова по сравнению с Жуковским была эстетически выражением более активного его гуманизма, его потенциального свободолюбия; Батюшков, поэт безнадежности, поднял знамя идеала прекрасного человека, неосуществимого в его время, тогда как Жуковский верил в возможность бегства в личность и при несправедливых устоях жизни. Культ личности у Жуковского мог быть пассивен. Культ идеала личности был поэтической борьбой за идеал, активностью искусства, отвергающего общество во имя этого идеала. Скепсис и трагизм у Батюшкова разрешаются в его идеале человека.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Краски его романтизма
сливаются с красками по-
литическими.

*Вяземский*⁴³

⁴³ «Остафьевский архив князей Вяземских», т. 2, Спб., 1899, стр. 170-171 (письмо к А. И. Тургеневу от 25 февраля 1821 г.). Вяземский говорит здесь о Байроне; целиком его фраза звучит так: «Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими». — С. П.

1.

Влияние на юношу Пушкина поэтической школы Жуковского и Батюшкова, влияние на него идей романтического индивидуализма и психологизма, воплощенного во всей поэтической системе этой школы, было велико и плодотворно. Это влияние обусловило формирование целого ряда существенных особенностей литературного мировоззрения и стиля Пушкина, навсегда оставшихся характерными для него, хотя и подвергшихся изменению, обогащению и внутренней перестройке в пору вызревания пушкинского реализма из романтической системы мысли и творчества. Однако школа Жуковского и Батюшкова представляла только лишь одно крыло русского романтического движения 1800—1820-х годов, тогда как Пушкин уже с первых лет своей литературной работы стал на путь объединения всех передовых поэтических систем, хотя и борющихся между собою, но, в свою очередь, объединявшихся ведущими идеями века в области искусства, идеями романтизма.

Поэзия Жуковского и Батюшкова, оставаясь передовой в своей поэтически-философской сущности, принципиально отстранялась от общественно-политической темы, и даже тогда, когда Жуковский писал «Певца во стане» или Батюшков — послание «К Дашкову», политические события представлялись в их творчестве как поводы индивидуально-психологических состояний, и соответственные стихи звучали как лично-лирические признания. Наоборот, подчеркнуто-политический характер имело творчество антагонистов Жуковского и Батюшкова в пределах русского романтизма, поэтов открытой политической направленности, в большей или меньшей степени связанных с тем движением мысли и искусства, которое подготовило декабристскую поэзию. Пушкин не остался чужд и этой струе русской поэзии, определившейся еще до того, как оформились политические организации будущих декабристов.

В нашей науке до сих пор не преодолена окончательно привычка объединять поэтов в литературные группы по их непосредственной и организационно выраженной групповой принадлежности. Так, до сих пор еще можно нередко встретиться в науке со стремлением ограничивать круг поэтов — выразителей декабристского течения в русской литературе — только членами тайных обществ и участниками восстания 1825

года: Рылеев, Одоевский, В. Ф. Раевский, отчасти Кюхельбекер, — этими именами обычно исчерпывается список поэтов-декабристов, или к ним присоединяются очевидно связанные с декабристскими организациями и декабристской политической пропагандой Грибоедов и Пушкин, причем последний только в части своих немногочисленных политических стихотворений («Вольность», «К Чаадаеву», «Деревня», «Кинжал», эпитаграммы). С другой стороны, все еще существует привычка видеть декабристскую поэзию только там, где поэт открыто и прямо излагает в стихах политическую программу, политические требования декабристов или столь же открыто нападает на политических врагов декабристов. Оба указанных способа сужения понятия поэзии декабризма только мешают истории литературы понять сущность данного явления.

Поэзия декабризма была бы слишком малозначительным фактом истории русской литературы, если бы она сводилась к зарифмовке политических лозунгов, и мы бы слишком принизили глубину и широту самого декабристского движения в истории русского общества, если бы поверили, что это движение выразило себя лишь в трех десятках поэтически оформленных прокламаций, написанных политическими деятелями тайного общества, как бы выразительны и поэтически сильны ни были эти произведения. На самом деле «декабризм» — это большое идеологическое движение, захватившее почти всю передовую часть дворянской интеллигенции, создавшее целое мировоззрение и свою литературу, идейно и тематически многообразную. Кроме непосредственных участников политической революционной работы, было множество передовых людей, примыкавших к движению, сочувствовавших ему, составлявших его идеологический резерв; среди них могли быть люди, ничего не знавшие о тайных обществах, но захваченные в большей или меньшей степени тем же потоком идей, тех идей, которые, закономерно вырастая на почве самой исторической действительности, свое прямое политическое выражение получили в тайных обществах. Как и всякое другое значительное и передовое идеологическое течение, «декабризм» проявился не только в области политических идей. Он оформил мировоззрение — и философское, и моральное, и эстетическое, он создал свой тип человека-героя, отмеченного специфическими чертами и в бытовых своих проявлениях, и во всем своем поведении; он создал свой стиль, литературный в том числе. И конечно, все это большое явление русской культуры не родилось готовым в ту минуту, когда вернувшиеся из походов русские офицеры образовали первые политические группы. Оно имело свою

традицию, гораздо более давнюю: оно явилось результатом исторических процессов, существовавших задолго до Союза Благоденствия. Вот это-то широкое литературное течение, включающее в себя и поэзию собственно декабристов, растворяющее в себе их творчество, и следует рассматривать в его целостности, в его ведущих идеях и стилевых принципах, в его истории. Пожалуй, неточно было бы называть его декабристским направлением в русской литературе, поскольку такое название хронологически ограничило бы его; хотя именно декабрьское восстание было политическим пределом, к которому тяготело все движение. Условно можно было бы назвать его гражданским направлением или гражданским или революционным романтизмом, поскольку эстетическая система его явно опирается на идеи романтизма, на идеи национального самоопределения народов в их романтическом толковании, и поскольку тема личности, героически сильной, порывающей пути всяческого подавления и всяческих запретов, открыто и прямо приобретает в нем характер культа свободы этой личности.

В 1815 году, то есть года за два до образования тайных обществ в России, Пушкин написал замечательное стихотворение «К Лицинию». Это — типическое «декабристское» стихотворение; в нем собраны все основные черты будущей политической лирики декабристов, начиная от античного республиканского маскарада идей и кончая специфической политической терминологией 1825 года. Появление такого стихотворения так «рано» удостоверяет, что соответствующий стиль уже оформился до декабризма в узком смысле слова и что Пушкин, в те годы явный ученик Батюшкова и Жуковского, одновременно и не менее органически усвоил систему взглядов и литературную манеру революционной романтики, все еще драпировавшейся в одежды древних республик.

Не имея возможности и не видя необходимости в данной связи мыслей охватить все черты и все проблемы данного стиля в их отношении к творчеству молодого Пушкина, я остановлюсь на двух из них, достаточных, как мне кажется, для прояснения ведущих тенденций его. Прежде всего, когда мы обращаемся к произведениям гражданской поэзии 1810—1820-х годов, хотя бы к стихотворению «К Лицинию» — мы не можем не заметить специфического сгущения в них определенной политической терминологии. Народ, отчизна, деспот, порок, добродетель, тиран, свобода, ярем, вольность, гражданин, рабство и т. д. — эти слова составляют как бы лейтмотив гражданской поэзии и в идейном и в непосредственно стили-

стическом смысле. Однако эти словесные лейтмотивы не выделяются на фоне других словесных групп. Они окружены целыми гнездами слов-символов, менее явственно окрашенных политически, но не менее выразительных идеологически. Сюда относятся и древнеримские имена, и самое название «Рим», и целый ряд выражений морально-общественной светотени: низкий, стыд, отчизна, слабый, бесславен, о, срам!, гибель, — и гордый великий народ, дух воспламеню, грозное величие и др. («К Лицинию») и т. д. Сюда же относятся вообще все слова, имеющие оттенок великолепия, величия, особой идеологической ответственности, образующие совсем новый «высокий» стиль и составляющие явное большинство всей лексической массы стихотворения. Сюда же — и риторика синтаксиса с восклицаниями, сентенциями, периодами, и контрастная светотень в развитии темы и т. п. Все же наиболее специфичны в этом стиле слова, отдельные слова, группы отдельных слов, приобретающие значение лозунгов, самодовлеющих тематических комплексов. Достаточно было сказать в эту пору *тиран* или, наоборот, *вольность*, — и весь ряд идей Французской революции немедленно возникал в сознании читателя. В этом был скрыт существенно новаторский принцип семантики, связанный с новыми формами мировоззрения вообще. Как уже говорилось, для классицизма слово вообще было терминологично, сухо конкретно, отвлеченно: оно должно было адекватно соответствовать общему понятию, генерализующей идее, математическому знаку, нейтрализовавшему подводимые под родовую сущность видовые и индивидуальные представления. Так, слово «*тиран*» обозначало понятие о монархе, власть коего не ограничена законом (по Монтескье), причем само слово должно было, воспаряя в сферу чистой логичности, быть очищено и от чувственно-образных наслоений, и от оценочных эмоциональных дополнений. И оценка понятия, и эмоциональная характеристика его, и образное его определение в системе классицизма возникало по преимуществу в сочетаниях подчинения и соотношения слов.

Лишая отдельное слово многозначности и многозначительности, выглаживая пуристически значения слов и нивелируя их, подводя их все под один ранжир схемы, классицизм образует центральные свои идеи и специфицирует смысл прежде всего в синтаксических связях. Логический характер синтаксической конструкции, абстрактность ее связей, незамкнутость их в отдельном слове, — всегда все же, несмотря на все усилия классиков, неотделимого от конкретности, — соответствовали идеалу абстрактности классицизма, соответствовали его основ-

ной идее подчинения конкретной личности безликой дисциплине государственной идеи.

Наоборот, освобождение личности во всей эстетической системе предромантизма и романтизма, приводившее к примату частного над общим, к культу индивидуального и характерного, перестраивало и отношение к проблемам языка как стиля. В проблеме стиля на первый план выдвигается требование образной выразительности, живой и осязаемой, конкретной, индивидуальной образности слова. Это требование определяет отношение к речи как многообразному конгломерату слов, в совокупности выражающему хаотический и даже анархический конгломерат противоречивых эмоций, идей и предметов. В связи с этим синтаксис, теряя логическую построенность, перестраивается в плане эмоционально-хаотической риторики, а основная смысловая нагрузка падает на отдельное слово, вернее — на совокупность слов, на сталкивание и сопоставление индивидуальных слов. В свою очередь, каждое отдельное слово теряет однозначность и логически-понятийный характер и стремится к включению в себя всего мира в аспекте индивидуального переживания. Слово обращается к индивидуальному и в то же время к единству целых миров в мгновенном озарении. Слово становится уже не аллегорией, а символом, «конечным знаком бесконечного», и совершенно конкретного образного содержания.

В сущности, отдельное слово и внутри себя и вовне теряет логическое сцепление элементов смысла. Семантическая структура слова, взятого отдельно, устанавливалась не как подчинение звука идее, а как борение множественности значений в звуке. Отношения звука и значения в слове, ранее ощущаемые как чистая условность, теперь воспринимаются как результат накопления исторического опыта, и в этой романтической позиции характерно выдвигание на первый план эмоционально-образных элементов опыта.

В итоге извечное противоречие слова как формы и как содержания, разрешавшееся в классицизме механическим отказом от самого противоречия, априорным утверждением равенства того и другого и, следовательно, ликвидацией формы, — теперь в романтической системе разрешалось иначе. Вернее, оно не столько разрешалось, сколько обнажалось и утверждалось. Слову не дано было, по этой системе, проникать в сущность вещей, но лишь вызывать образы ее. Между словом и его значением, между формой и содержанием выдвигались теперь отношения не логического подчинения, а сложного, противоречивого и, прежде всего, индивидуального единства.

Таким же образом и сцепление слов строилось — в пределе — не в плане логического подчинения, соподчинения, иерархии смыслов, а в плане нанизывания рядом положенных слов-красок, слов-звуков. Романтические слова скопляются в группы, в гнезда, — и взаимоотношение их масс идет, главным образом, по линии либо накопления единообразных слов, либо противопоставления двух контрастных потоков слов, символов блага и символов зла. Самая структура слова и речи здесь говорила о стихийной свободе, о свободе дерзаний, чувства и мысли.

Именно в данной системе становится понятно то особое значение, которое приобретают в политической поэзии романтической поры слова-символы освободительной терминологии, уже не только отражающие рационалистическую систему просветительского движения, но и воплощающие образы конкретной политической истории. В частности, все такие слова, семантически осуществляющие новые принципы суггестивности, сами по себе не адекватны своему содержанию, которое несравнимо шире их абстрактного значения. Их «высокость», их архаичность связывает их содержание с комплексом представлений (образных) об античных республиках, хотя бы в самих этих словах не было никаких прямых указаний на данный круг представлений. Их политическая содержательность вызывает в сознании, в данной системе, также комплексы представлений о Французской (а ранее американской) революции. За всей политической терминологией революционных романтиков живут, растут и блещут всеми красками патетические картины Французской революции, речи Мирабо, статьи Дюмулена и Марата, песни революции, ее кровавые и героические дела и т. д., и все это в сочетании с античным маскарадом, столь характерным для стиля буржуазной революции и столь глубоко объясненным Марксом.

Таким образом, во-первых, слова-символы политического порядка звучали как набат Французской революции и в России в начале XIX века, обволакивали своими образными звучаниями окружающий их контекст, в своей совокупности создавали эмоционально-идейный тон произведения. Во-вторых, такое же, — или почти такое же, — суггестивно-распространительное значение приобретали и другие слова и словесные группы, включенные в систему представлений гражданского пафоса. Конкретно-образный и конкретно-политический смысл могла приобретать даже интонация (синтаксически predetermined) и тем более выбор тем, — даже вне непосредственных политических высказываний. Так,

например, патетическая риторика восклицаний или вопрошений переполняется смыслом потому, что сила эмоции вообще (и гражданской в частности) расширительно понималась как пафос свободы человеческого чувства, человека вообще; и, с другой стороны, эта риторика вызвала в сознании риторический стиль Французской революции. Следовательно, несмотря на обильное применение символики и мифологии классической древности, несмотря на наличие «высокого» стиля, внешне как будто бы похожего на высокий стиль классицизма, несмотря на впечатление «абстрактности», связанное с отсутствием прямого показа предмета, — стиль гражданского романтизма в самой своей сути чужд классицизму и опирается на существенные идеи романтической поры. Античность политической поэзии романтиков — не отвлеченная сфера идеальной красоты, а суггестивный образ свободы людей и в то же время определенная индивидуальная национальная культура, героическая, но не единственная и не общеобязательная. «Высокий» стиль романтиков не связан с жанровой системой мысли классицизма, опирающейся на его механистическое мировоззрение и далее — на принцип государственно-сословной и вообще политической иерархии; «высокий» стиль романтиков возникает на основе пафоса освобождающейся личности человека и гражданина и не предрешен в отношении связи с темой, жанром и т. д. Выключенность предметов, объективного мира вообще — в гражданском стиле романтиков возникает вовсе не на основе отвлечения от конкретности, образующей стиль классицизма, но, наоборот, на основе включения в смысловой подтекст столь обширных комплексов конкретностей, что они не вмещаются в слово, а лишь прикрепляются к нему, и, кроме того, они, будучи пропущены через восприятие освобождающейся личности, оборачиваются прежде всего своей эмоционально-идейной (конкретной, личной и пережитой) стороной⁴⁴.

Романтическая терминология политической поэзии складывается — еще не полноценно в идейном смысле, но уже достаточно определенно в порядке подготовки стиля — еще в конце XVIII столетия во Франции и — не без воздействия французской литературы — в России. До революции 1789 года в России первые очертания данного стиля осуществляли в

⁴⁴ Ощущение слова как символа и представителя целого мировоззрения характерным образом выразилось еще в конце XVIII века в некоторых поступках императора Павла I; в частности, любопытна его борьба со словами, для царского уха звучавшими как символы революции. В 1798 году Павел запретил специальным указом ряд слов русского языка.

политической оде Радищев и в политической трагедии Княжнин. И у них мы найдем уже весь характерный подбор слов, придававших множество дополнительных революционизирующих значений смыслу всего текста. Радищев в этом отношении наиболее принципиален. Именно у него идеологический и даже политический смысл приобретают все стороны мировоззрения, выраженного поэтическим словом, — то есть непосредственные смысловые признаки поэтической речи пополняются добавочными семантическими комплексами, политически заостренными.

У Княжнина пафос Росслава и Вадима, все время говорящих об отечестве, гражданах, тиранах, вольности и т. д., звучит непосредственными откликами пафоса американских и французских революционных программ. Традицию Радищева, хотя и в урезанном виде, продолжали его ученики, в частности Пнин, а затем Востоков. Но уже с первых лет XIX века русские предшественники гражданского стиля декабристов отступают на второй план перед натиском живых образов Французской революции и ее античной мифологии. Если даже не говорить о публицистике и ораторском искусстве Французской революции, ее поэзия становилась как бы ее знаменем, гербом, символом. Еще Экушар Лебрэн, начавший свою поэтическую работу задолго до революции и вошедший в нее законченным мастером, формировал в некоторых своих одах терминологию и образную систему нового стиля.

Рядом с Лебрэном и после него можно назвать ряд поэтов этого же революционного стиля. Один из характерных представителей его — Мари-Жозеф Шенье. Может быть, самым типическим образцом данного стиля является «Песнь прощания; военный гимн» Шенье («*Le chant du départ; hymne de la guerre*»), написанный им во время революции и пользовавшийся большой известностью. Он напоминает Марсельезу, также являющуюся характерным образцом того же стиля. В нем тот же лирический подъем, та же яркая патетика и то же обилие подлинно высоких слов, из которых каждое звучало как целая поэма, не нуждающаяся в пояснениях. Когда поэт восклицал: *Liberté, liberté chériel* — то эти совсем простые слова, этот возглас был достаточен именно потому, что самое имя свободы было величайшей реальностью и величайшим идеалом в те дни во Франции. И когда русские поэты 1810—1820-х годов как бы повторяли слова Лебрэна, или Шенье, или Марсельезы, они вовсе не подражали им. Они думали в это время не о поэтах революции, а о самой революции, которой они хотели подражать (пусть в умеренных ее проявлениях). Слова

поэтов и ораторов революционной Франции были для них такими же знаками-символами, как красный фригийский колпак или трехцветное знамя революции. Они пели революцию, когда произносили эти слова, — и не только такие, как свобода и отчизна, но и такие, как лира и слава. Мы имеем здесь дело не с влиянием искусства революции, а с революцией как темой, основой и программой стихов, революцией, отразившейся в стиле, революцией, узнанной в стихах Шенье и узнаваемой читателем в стихах молодого Пушкина, Гнедича или Рыльева даже там, где как будто вовсе и не говорится о революции, но где веет ее дух, где царят склад ее мыслей, ее пафос, ее стиль.

В 1810-х и даже в 1820-х годах традицию революционной поэзии продолжал во Франции Делавинь, и он был интересен русским читателям, близким к данному кругу, именно как последний из могижан. Недаром им интересовался Вяземский, недаром его переводил Полежаев. Но дело в том, что сам Делавинь находился в таком же, в сущности, отношении к революции, как русские поэты гражданского стиля 1810-х годов. Он был наследником поэзии революции, а не участником ее. Он не сотоварищ Руже де Лилля, а Руже де Лиль для него — образ поэзии и отчасти политической программы, как и Тиртей.

В России с самого начала XIX столетия стиль граждански-патетической поэзии культивировал, помимо Востокова, Гнедич. К 1805 году относится его радикальное стихотворение «Перуанец к испанцу», целиком построенное на формулах данного стиля. Уже в этом стихотворении проявилось стремление Гнедича вообще скопять в стихах сильные, особо значительные слова, доводить всякое чувство, всякую тему до предела. Это была романтическая напряженность, поэзия бури и натиска, поэзия борьбы, самым стилем своим противопоставленная спокойствию, разумной уравновешенности классицизма, выражавшая нетерпеливое стремление к разрыву уз механического рационализма, к свободному разливу человеческой «гениальности», беззаконного вдохновения. В этом смысле вполне соответствует у Гнедича свободолобивому содержанию стихотворения его стиль, избыточный страшными, свирепыми, страстными словами.

Но что? и кровью ты свирепств не утолил;
Ты ад на свете сем для нас соорудил,
И адскими меня трудами ивнуряя,
Желаешь, чтобы я страдал не умирая;
Коль хочет бог сего, немилосерд твой бог!
Свиреп он, как и ты, когда желать возмог

Окровавленную, насильственной рукою
 Отечества, детей, свободы и покою —
 Всего на свете сем за то меня лишить...

Так, в правом мщении тебя я превзойду;
 До самой подлости, коль нужно, низойду;
 Яд в помощь призову, и хитрость, и коварство,
 Пройду все мрачное смертей ужасных царство
 И жесточайшую из оных изберу,
 Да ею грудь твою злодейски раздеру!

Здесь же следует подчеркнуть: романтический принцип семантики в таких стихах вырастает на одной основе с романтическим принципом стиля Жуковского. И у Гнедича слово — не только символ значительной емкости, но и символ по преимуществу субъективного значения. Подбор слов определенной тональности: свирепств, ад, адскими, изнуряя, страдал, немилосерд, свиреп, окровавленную, насильственной рукою, мщении, хитрость, коварство и т. д. и т. д. — этот подбор строит определенную картину психологического состояния — правого социального гнева. Все эти слова субъективны в своем значении. Великая страсть героя стихов — их тема. Конечно, существенно отличается от субъективизма Жуковского самый состав, характер изображаемого внутреннего мира. Не мир Жуковского, а меч политических битв несет в себе герой Гнедича. Еще более важно то, что субъективизм Гнедича не уходит от политической действительности, как субъективизм Жуковского, а, наоборот, направлен на нее. Но тем не менее стиль Гнедича сближен со стилем Жуковского в общих категориях романтического стиля ⁴⁵.

Эта же манера предельной напряженности, скопления «сильных» слов, гиперболизации художественных средств осталась признаком лирического стиля Гнедича навсегда. И в этой манере органически сказалось свободолобие, глубоко присущее всему типу поэтического мышления Гнедича, так же как в его тяготении к монументальной героической поэзии, к поэзии высоких помыслов и высокого стиля. Все это делало Гнедича поэтом декабристского круга, независимо от того, были ли или не были у него в стихах прямые ноты политического протеста. Он был поэтом свободного героического человека, — таков был весь его стиль, такова была его, специфич-

⁴⁵ Манера стихотворения «Перуанец к испанцу» привилась. Например, еще в 1820 году в «Сыне отечества» (ч. 62) было напечатано стихотворение А. И. Писарева «Бедный негр», повторяющее эту манеру, хотя и в гораздо более умеренном политическом тоне.

ческая для него, тематика; это делало его попутчиком декабристов, одним из создателей гражданской поэзии, включившей в свой состав и поэзию декабристов. Нет необходимости напоминать в данной связи общеизвестные факты: и то, что Гнедич был лично близок к декабристской общественности, и то, что в литературную программу декабристов входила пропаганда героической поэзии. В высшей степени характерным произведением Гнедича была его поэма «Рождение Гомера» (1816 год). В ней ничего не говорится о политике. Но это поэма гражданственная и даже политическая. Высокий пафос свободной поэзии, героики и величия человека был пафосом свободы и для Гнедича, и для его читателей. Этот высокий пафос звучит в величественном стиле нового, по существу романтического, высокого стиля, в грандиозной торжественности специфически возвышенных «сильных» слов, в риторике фразы, в античном величии декорации. Уже в начале поэмы Гнедич пишет:

Героев подвиги во гробе не умрут;
 Как холмы, гробы их бессмертьем процветут.
 Поэзия — глагол святого вдохновенья;
 Доколе на земле могуществен и свят,
 Героям смерти нет, нет подвигам забвенья:
 Из вековых гробов певцы их воскресят.

Герои, подвиги, бессмертие, поэзия и вдохновение, могуществен и т. д. — такова символика прославления человека, героя и творца, символика, тесно связанная всем обликом стиля с символикой свободы, борьбы с тиранией, рабством, пороком. То же и в таком отрывке:

Но кто же смертный сей, сын таинства священный?
 Кому твой промысл дал сей жребий возвышенный?
 На сей ли он земле счастливой порожден,
 От нимф ли родшая или от смертных жен?
 Не сын ли он царей, и от людей гоненья
 Сокрыт в пустыне сей под взоры провиденья?

С начала до конца поэмы читатель находится в состоянии восторга и напряжения, и это создает ту эмоциональную среду, которая нужна была для культивирования гражданского пафоса, высокого строя души. Величие Гомера для Гнедича — величие личности человека. В примечаниях к поэме Гнедич с сочувствием цитирует слова Фидия: «Когда я читаю Гомера, люди представляются мне вдвое большими». И тут же он говорит: «Римский император Калигула оплевал бюст Гомера и велел выбросить его из чертогов». Представить человека вдвое

большим и выступить против тиранов, презирающих человека, — такова задача Гнедича.

Тогда же, когда Гнедич создал «Рождение Гомера», писал свои баллады Катенин, — и многое в них перекликается с поэзией Гнедича. Это было уже тогда, когда зарождались первые мысли о тайных обществах. Но героически-политическая патетика оформляется в освободительный стиль значительно раньше, и здесь мы подходим ко второму вопросу, более важному, чем общий очерк политической передовой поэзии в конце XVIII и начале XIX столетий, к вопросу о национальном пафосе гражданской поэзии и его связи с этапами освободительной мысли в России в начале XIX столетия.

2.

По страницам множества книг и статей о декабристах издавна странствует совершенно справедливое положение о том, что будущие деятели тайных обществ вынесли свои освободительные идеи из опыта походов 1812—1815 годов. При этом слишком часто выдвигалось на первый план влияние западных впечатлений на русскую офицерскую молодежь и реже говорилось о роли национального подъема 1812 года в формировании политического мировоззрения декабризма. Но все же и эта сторона вопроса освещена в нашей литературе. Она была высказана уже самими декабристами; она же не осталась чуждой и Льву Толстому в его размышлениях о судьбах русского общества первой четверти XIX века; она же угадывается и в пушкинских отрывках X главы «Онегина» и даже еще в его стихотворении «Наполеон». В то же время вовсе еще не освещен вопрос о связи русской вольнолюбивой декабристской поэзии 1820-х годов с тем же национально-патриотическим подъемом, охватившим лучших людей России в 1812 году, и даже еще ранее, вообще в пору войн с Наполеоном. Между тем этот вопрос имеет первостепенное историческое и, в частности, историко-литературное значение. Если мы обратимся даже к беглому обзору материала поэзии, относящейся к войнам 1805—1815 годов, то сразу убедимся, что целый ряд тем и стилистических признаков, типических для поэзии декабристского круга, не только появляется, но и отчетливо оформляется именно в этой военной или, вернее, военно-патриотической поэзии.

В этом отношении достаточным и показательным примером может служить стихотворная трагедия Озерова «Дмитрий Донской», как известно, имевшая необыкновенный успех именно в качестве политического выступления поэта и целиком построенная на «аллюзиях», прозрачных намеках на политическую современность. Известно также, что трагедия Озерова ответила призывом к борьбе против насилия врагов-иноплеменников и к победе — на подавленность, на глубокое чувство национального стыда, возникшее в обществе в связи с событиями 1806-1807 годов, неудачной войной, а потом и миром⁴⁶. Наибольшее значение в ее успехе имел именно пафос борьбы, жертвы на алтарь отечества, непримиримости и мужества, пафос героики национально-освободительной войны, — а не конкретные намеки или вообще логически оформленные идеи трагедии, тем более — не сюжет. Те, кто порицал в «Дмитрии Донском» неувязки сюжета и композиции, исторически били мимо цели. «Дмитрий Донской» — это патетическая речь оратора, политическая ода, лирическое произведение — не о любви Дмитрия к Ксении, а о любви русских людей к отечеству и о ненависти их к тиранам и к тирании. А ведь эта лирическая тема могла приобрести в дальнейшем развитии далеко идущее толкование, — и получила его.

Первые же строки трагедии звучат многосмысленно, если угодно — двусмысленно:

Российские князья, бояре, воеводы,
Прешедшие через Дон отыскивать свободы
И свергнуть наконец насильствия ярем.
Доколе было нам в отечестве своем
Терпеть татаров власть и в униженной доле
Рабами их сидеть на княжеском престоле?

⁴⁶ Трагедия «Дмитрий Донской» вновь сыграла роль агитационной политической пьесы в 1812 году. П. А. Плетнев вспоминал в 1822 году, говоря о том, что темы национальной героики в искусстве волнуют народ: «Так ли жарки эти слезы, какие проливали мы в несчастный и славный для России год, когда представляли «Дмитрия Донского», когда вдохновенная Семенова произносила стихи сии:

О милосердный бог! Ты наш услышал глас:
Не до конца еще прогневался на нас,
И русских осенил ты силою своею! —

когда незабвенный Кутузов, в набожном умилении, встал в своей ложе и, обливаясь слезами, крестился в виду всех восторженных зрителей. Вот истинное торжество народной поэзии!» (Рецензия на «Рыбаков», идилию Гнедича. — «Соревнователь просвещения и благотворения», 1822, XVIII, стр. 61. Ср: «Сочинения и переписка П. А. Плетнева», т. I, СПб., 1885, стр. 32).

Уже близ двух веков, как в ярости своей
 Послали небеса жестоких сих бичей;
 Близ двух веков, враги то явные, то скрытны,
 Как *враги алчные*, как *волки ненасытны*,
 Татары губят, жгут и расхищают нас.
К отмщенью нашему я созвал ныне вас:
Беды платить врагам настало ныне время.

Конечно, Озеров разумел под татарами французов. Но приведенный отрывок густо дает терминологию и символику национально-освободительной борьбы вообще. Здесь необходимо подчеркнуть общеисторическое положение вещей: в начале XIX века национально-освободительная борьба во всей Европе была прогрессивным фактором истории, независимо от субъективных намерений Озерова и тем более Александра I. Война 1813—1814 годов была войной за независимость ряда европейских государств от империалистической тирании наполеоновской Франции, и хотя плодами усилий и жертв патриотов воспользовалась феодальная реакция, патриоты-то сражались и умирали не за королей и феодалов, а за передовую идею свободного отечества. Таков же был пафос войн России с Наполеоном, особенно отчетливо проявившийся во время Отечественной войны 1812 года. Характерно, что даже правительства крепостников, в частности правительство Александра I, очень хорошо видели это. Ведь не случайно манифесты Александра и официальные документы 1812 года вообще широко использовали не только идеи и символы национальной независимости, но и символику, в данной связи революционную. Отсюда Наполеон — это тиран и для демагогов от правительства⁴⁷. И когда Александр в 1812 году не столько боялся армии Наполеона, сколько своего народа, и ставил в уездах даже глубоко в тылу войска для усмирения этого народа, — он боялся не только пропаганды идей буржуазной революции, исходившей ранее от армии генерала Бонапарта, но, может быть, еще больше пропаганды свободы, шедшей от него самого, от Александра, боялся подлинного народного подъема в борьбе за независимость, за свободу страны, ибо от этой борьбы до борьбы за свободу народа не было даже шага, а тираном был не только Наполеон, но и сам Александр. И на ополчения, созываемые общественной инициативой, типа Мамонковского полка, Александр смотрел крайне подозрительно и недоброжелательно. И ведь он был прав со своей, царской, точки зрения. В 1807 году для Озерова тиран — это Наполе-

⁴⁷ Так говорил Александр I о войне с Наполеоном в 1812 году. (Н. К. Ш и л ь д с р, Император Александр I, т. II, 1897, стр. 4.)

он. Но пройдет несколько лет, освободительная демагогия Александра обнаружится как ложь, народ, героически защитивший отечество, будет в «награду» подавлен еще более, чем раньше; тогда появятся люди, которые обратят национально-освободительные идеи в идеи революции уже открыто. В 1812 году Сергей Глинка призывал в «Сыне отечества»: «Народ храбрый и благочестивый, мужайся! Лучше смерть в боях, чем порабощение; лучше перестать быть, чем быть в стыду и оковах»⁴⁸, — и это звучало как благородный призыв патриота, но через несколько лет этот же призыв мог звучать как пропаганда декабризма.

Поэтому, когда Озеров в «Дмитрии Донском» дает патетические монологи, целиком построенные в стиле граждански-романтической лирики, эти монологи звучат двусмысленно. А ведь самая семантика нового стиля, опирающаяся на многозначность слова, на возможность «примыслить» к слову далеко идущий образ, способствовала такой «двусмысленности». Озеров, нимало не думавший в 1807 году о революции, играл с огнем, как и Александр. Но Александр именно играл и лгал, а Озеров искренне увлекся героикой национальной чести, не предвидя, конечно, что значит эта героика в общеисторическом движении эпохи. И вот — в его трагедии мы видим словарь, терминологию, ораторскую манеру, крут тем, крут образов и самый стиль будущей демократической политической лирики, рожденной на полях сражений за отечество в 1800-е годы; вернее, вторично рожденной, ибо все же родина ее — революции XVIII столетия; но ведь и идеология освободительных битв за отечество также выросла в революционной борьбе и 1777 и 1793 годов.

Когда со сцены в трагедии Озерова звучали слова, гремевшие о свободе и мести тиранам, слова напряженной патетики («сильные» слова), происходило поразительное явление: речи свободы «законно» и с одобрения начальства звучали со сцены «императорского» театра. И это было опасно и странным образом развязывало умы.

Нет необходимости приводить дальнейшие примеры из «Дмитрия Донского»; их много, да и сама эта трагедия — лишь яркий пример того, что можно было бы показать и на других произведениях этого времени. Едва ли можно сомневаться в сходстве стиля и образной системы монологов этой трагедии и поэзии декабристов. Но пока что за словом «тиран» еще стоит конкретный и живой образ Наполеона,

⁴⁸ «Сын отечества», 1812, ч. I, № 2, стр. 51.

«престола хищника» («Дмитрий Донской», д. I, явл. 3), хотя в то же время это — и тиран из стихов Марсельезы: *Tremblez, o tyrans de la terre...* и др. и им подобных. Специфика стиля такова, что образ, суггестируемый словом, мог расти и изменяться вместе с историческим бытием. Он и изменился.

Опыт Озерова был подхвачен сразу. Уже в том же 1807 году юноша Александр Скарлатович Стурдза, впоследствии прославившийся своей реакционно-мистической деятельностью, но в то время, да и позднее, вовсе не чуждый либеральных увлечений (в 1807 году ему было 16 лет), написал трагедию в пяти действиях и в стихах «Ржевский»; она не была издана, но автограф первых трех действий ее сохранился в архиве его сестры, известной Роксандры Стурдзы, графини Эдлинг (в Институте литературы Академии наук СССР). Сюжет трагедии таков: Смутное время; под стенами Москвы, занятой поляками, собралось русское войско; глава его — Трубецкой; «вождь» и военачальник — Ляпунов; тут же — Заруцкий во главе казаков. Заруцкий — злодей, предатель, грабитель; он задумал использовать войну в своекорыстных целях и, предав русское ополчение, «наложить ярем» на Москву, сделаться самодержцем на Руси. Ляпунов — в ссоре с ним. Дворянин-патриот Ржевский — враг Ляпунова, так как оба они любят дочь Трубецкого; она любит Ржевского, но отец хочет выдать ее за Ляпунова ради успеха дела ополчения. Однако когда Заруцкий устраивает заговор против Ляпунова, Ржевский беззаветно защищает своего врага, так как видит в нем вождя русских войск, залог свободы отечества. В трагедии есть прямые отклики озеровского «Дмитрия Донского», и в сюжете, и в отдельных мотивах. Из той же пьесы идет и общее настроение трагедии Стурдзы и ее политический пафос. И «Ржевский» — пьеса, призванная возбудить патриотизм русских именно в годину Тильзитского мира и применительно к событиям дня. При этом и у Стурдзы патриотизм слит органически со свободолобием и символикой свободы.

Трагедия Стурдзы начинается сходно с «Дмитрием Донским». Трубецкой, «старейшина российского войска», собрал враждующих вождей войска, Ляпунова и Заруцкого, и говорит:

Днесь утро настает — а вы не примирились,
 К спасенью *сограждан* еще не ополчились.
 Сияет солнца луч — *свободы* луч исчез.
 Проходят в *рабстве* дни — вы токи наших слез
 Отверть не ищете согласьем благородным.
 Свободу вернуть своим единокордным

Вы презираете, раздором воспылав...
 ...Глас наш: *Свобода*, бог и в поздны времена
 И в бездну вечности победы глас промчится.
 Победа! — вскрикнем мы, — потомство отзовется.

Ляпунов говорит, что он

Свободу возвратить готов своею кровью, —
 но — не хочет действовать вместе с Заруцким:

И коль покорствовать осуждена Россия,
 Пусть *рабствует* — несет *оковы* *всковые*,
 Чем, пременив ярем и свергнув поляка,
 Соделаться рабой злодея казака.

ТРУБЕЦКОЙ: Страстям предавшись, не видишь ослепленья,
 В котором ты свои лишь множишь преступленья.
 Тебя избрали мы не судьей о том,
 Чье иго сноснее — но свергни с нас ярем,
 Потом рассудим мы, *коль примем узы новы*,
 Твои ль, Заруцкого или *царей оковы*...

Ржевский говорит:

Хотя ж не суждено свободы нам узреть,
 Но сердце, долг велит за ону умереть...
 ... Ах! дайте страждущим тиранов поражать,
 Пасть с ними мертвые — но прежде растерзать.
 Забудьте вы раздор и души согласите
 И коль нельзя спасти — с отчизной погребите!

ТРУБЕЦКОЙ: России страждущей внимайте тяжкий стон.
 Днесь *благо общее* да будет вам закон.

Ржевский хочет «расторгнуть узы их (россиян), восстановить свободу».

«Когда возблещешь ты, свободы светлый день!»⁴⁹ —
 восклицает Трубецкой и т. д.

Уже в следующем, 1808 году появилась трагедия Сергея Глинки «Михаил, князь Черниговский». Говоря о Сергее Глинке, известном патриоте, нельзя забывать, что он был учеником и почитателем Княжнина, в молодости увлекался Радищевым, что он вовсе не был далек от своего брата-декабриста, и именно в эти годы во многом перекликался с ним идеологически. Самый патриотизм С. Глинки этих лет

⁴⁹ Без сомнения, на эту именно трагедию «Ржевский» дал отрицательный отзыв И. К. Дмитриевский весной 1808 года на заседании Российской академии (см. М. И. Сухомлинов, История Российской академии, т. VII, СПб. 1885, стр. 244—245 и 599).

вовсе не следует толковать как «официальный» и тем более реакционный.

Трагедия «Михаил, князь Черниговский» — это как бы соединение «Дмитрия Донского» с «Рославом» Княжнина, это — пьеса патриотическая и свободолюбивая. В ней повествуется о русском герое и его жене. Татарский хан Батый, подчинивший себе Русь, старается заставить князя Михаила предать отечество и веру, но тот не уступает ему, несмотря на самые тяжелые угрозы; он готов погибнуть за отечество. В конце концов, русские поднимают восстание против Батыя, хан погиб, и победа остается за Михаилом.

Трагедия вполне злободневна; она построена на аллюзиях. Батый — это Наполеон. О победах татар повествуется так, что не остается никаких сомнений, что это — победы Наполеона; в частности, речь идет о Тильзитском мире; даже прямо рассказывается о том, как войска Батыя разгромили *Германию*. Батый не верит в бога; он верит лишь в оружие, власть и разум, и культ языческих богов он поддерживает лишь из политических соображений. Он — тиран.

Пафос, смысл и цель трагедии — призвать русских людей к доблестям предков, к мести тирану — Наполеону, к национальной борьбе, к восстанию. При этом большую роль играет религия, толкуемая прежде всего как основа национального единства, достоинства. Во всей трагедии — ни слова о царе, о верности князю. С. Глинка выдвигает лозунг патриотизма, но не монархизма. Он призывает сограждан умереть за отечество и веру, — но не за престол. Вся трагедия насыщена патетикой и героикой национальных битв за свободу. Михаил говорит:

Ужель тирана мы увидим в торжестве,
 Тирана, а чюща позорна поклоненья?
 Не смерти я страшусь, страшуся униженья;
 За славу сограждан я умереть готов...

и т. д.

Трагедия сплошь испещрена такими формулами:

Пожертвуем собой или спасем Россию!

МИХАИЛ:

Настал спасенья час!.. меч праотцев моих!
 Тобою наших стран воскреснут честь, свобода.
 Лютейша сердцу казнь — тираново воззренье.
 Есть бог — падет тиран.
 ... Низвергнется тиран;
 Победа или смерть — се клятва Россиян.
 (это заключение IV действия).

Характерно при этом, что Михаил — не самодержавный князь: он «делит власть» с посадскими; он с гневом отвергает предложение Батыя, обещающего ему *самодержавную* власть над Россией; и его жена, Вельмира, возмущена этим предложением хана. Таким образом, патриотический героизм тесно сплетается со свободолюбием, и борьба против тирании Наполеона оказывается сомкнутой с антидеспотическими идеями уже в применении к внутреннему устройству России; и все это оправдывается исконной вольностью и исконной доблестью россиян. Здесь перебрасывается мост от Княжнина и Радищева к декабристам. Как и декабристы, как отчасти уже и Княжнин, С. Глинка в своем свободолюбии стремится, как ему кажется, не к новшествам, а к восстановлению коренных прав русского народа, коренных древних национальных устоев, попорченных чужеземными воздействиями, влиянием западных деспотий. С другой стороны, С. Глинка продолжает также мысль Княжнина, впоследствии вошедшую как одна из основ в эстетическую программу декабристов, — мысль о том, что свобода рождает героев, что русский народ, освобождаясь, возвращается к героике прежних времен; и вообще — героизм неотделим от освободительного пафоса. И еще одна мысль, также характерная: подлинный герой увлекает своим примером других; не жди, когда все подымутся, иди вперед, дерзай, и за тобой пойдут другие. В трагедии «Михаил, князь Черниговский» все русские князья, кроме самого Михаила, покорились, предали родину, исподличались; С. Глинка как бы дает картину падения высшего сословия страны; но в конце концов пример и призыв Михаила и его жены заставляют князей вспомнить свой долг, поднимают их дух, они отрекаются от предательства, восстают и мужественно борются с тираном. Как видим, политическая проблематика «Дмитрия Донского» углубляется уже у С. Глинки; уже в его трагедии внешнеполитический пафос Озерова отчетливо осложняется «внутриполитическими» выводами. Характерно и то, что С. Глинка еще более свободно, чем Озеров, обращается с традициями канонического классицизма. Так, действие его трагедии переносится с места на место, декорация меняется; притом она не лишена романтического колорита и усложненности. Все эти тенденции еще более резко проявились в трагедии другого Глинки, Федора Николаевича, будущего декабриста, написанной в том же 1808 году и названной «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (издана в Смоленске в 1810 году; посвящение — Милорадовичу — подписано 15 сентября 1808 года). Это явно революционное произведение. Здесь

Слова сии вещать пристойно ли князьям?
 Незнание таково прилично лишь рабам:
 Рабы и робкие в отчизне бесполезны...

ЭРИК: Поверь, что чувствуем и мы печали слезны.

ГИЛЬДЕРБЕРГ:

Оставлены от всех, злым роком сражены,
 Зря покорение родной своей страны,
 В дни злополучия и люты, и суровы,
 Когда гремят везде позорные оковы,
 На все опасности готовые лететь,
 Что можем приобрести?

ИНСЛАР:

Свободу — или смерть!..
 Страна, лишенная законов и свободы,
 Не царство — но тюрьма: в ней пленники народы..

Характерная деталь: в списке опечаток при издании трагедии последний стих исправлен так: «темница скорбная — в ней пленники народы...» Само собой разумеется, что это не опечатка; очевидно, мы имеем здесь исправление ради отвода глаз цензурных инстанций, так как слово «царство» звучало как намек на Россию. Вообще в трагедии Глинки Голландия сама по себе отсутствует. Речь в пьесе идет о любой стране, — и мысль автора явно обращена к его отечеству. Конечно, северный оссиановский колорит пьесы нисколько не противоречит этой аллюзии (Россия — также северная страна).

Инслар продолжает:

Когда несчастный край лишен оград полков, —
 Народ, упорствуя, в боях утратит кровь,
 То робкие главы под иго преклоняют,
 Великодушные бесстрашно умирают!
 В одном себя гробу с отчизной погребем,
 Умрем и в небе вновь отечество найдем!

ГИЛЬДЕРБЕРГ: Ах! кто б не предпочел смерть славу рабской доле?

ИНСЛАР: Прервать позорный плен, друзья! днесь в нашей воле.

ГИЛЬДЕРБЕРГ: Без сил дерзнем ли мы попать тиранску власть?

ИНСЛАР: Дерзайте!.. на врагов уж гром готов ниспасть.

В дальнейшем эти же формулы и призывы испещряют текст трагедии. Например:

Тираны с кротостью губить всегда готовы...

или:

Пождите, верные отечества сыны..
Вы скоро узрите свободу сей страны..

Наоборот, негодяй, прислужник тирана, говорит, обращаясь к своему властителю:

Награда для меня — одно твое воззренье.
Мой долг во всем хранить к царю повиновенье:
Я раб!..

Характерно и здесь опять наименование властителя Голландии «царем» (по-русски). Так же и сам деспот Флоран говорит:

Я царь, — она раба; как бог, над ней я властен... —

и еще так:

Царевы все дела должны быть свято чтимы,
Для подданных они всегда непостижимы..
Кто смеет дожалеть, коль царь велит карать!
Рабам ли о делах монарха рассуждать?

Тиран совершает страшные злодеяния; он похищает жену Вельзена Годмилу (это имя звучит похоже на русские имена вроде Людмилы, и это, может быть, не случайно). Он подкупает для этого бандитов, и сам становится бандитом, поджигает замок, убивает людей и т. п. И Годмила восклицает (ее слова — как бы возглас самого автора):

А бог, а грозный бог! злодея не карает!..
(*Воздвывая руки к небу.*)
Я вижу небеса!.. но громы в них молчат!
Увы! и громы здесь тиранов не разят!

Это — тоже обращение поэта к своим современникам; но это уже не призыв к брани против иностранного вторжения, против Наполеона; это — призыв к мести тирану внутри страны, своему собственному тирану.

Единственный правый и мужественный путь борьбы с тиранией — восстание и искоренение тирана и его слуг, — таков прямой смысл трагедии Глинки. Вельзен, положительный герой пьесы, восклицает:

Я мщенье совершу неслыханно, ужасно
Тирану, извергу, который отравил
Злым ядом жизнь мою... Чтоб Вельзен не отмстил!..

Глинка борется в своей трагедии с оппортунизмом, с робостью людей, которые опасаются восстания, не видят возможностей открытой борьбы с тиранией.

Он утверждает, что возможность есть — она в мужестве заговорщиков, друзей свободы. Концепция декабристского заговора уже налицо в его трагедии, — и уже в 1808 году!

Важно подчеркнуть, что трагедия Ф. Глинки в минимальной степени связана с традициями классицизма. Это — уже романтическая драма. Она очень похожа во многом, в своей драматической и театральной технике, на французские мелодрамы начала века, — того типа, который нашел наиболее яркое выражение в творчестве Пиксерекура. Единства места в «Вельзене» нет; действие переносится с одного места на другое. На сцене, на глазах у публики, убивают, сражаются, сжигают замок и разоряют его, увозят пленных на корабле по морю. Декорация — сложная, «романтическая», театральные эффекты играют немалую роль. Сюжет усложнен до крайности и полон увлекательно-эффектных поворотов. В трагедии разлит колорит классицизма: тоска, ночные мрачные сцены, унылость как эмоциональная характеристика текста; картины: скалы, ущелья и т. п.; печальные элегии в устах героев, переплетающиеся с романтически-страстной напряженностью, с безумными монологами отчаяния, дикими исступлениями (своего рода «шекспиризм»), связанными с дикими ужасами сюжета.

Тиран заточает Годмилу с младенцем и обрекает их на голодную смерть (мотив Уголино — ср. драму Герстенберга «Уголино»). Она обращается к своему ребенку:

Коль пищи для тебя в груди не станет сей,
Я стану кровию питать тебя моею!

Вельзен, лишенный супруги, говорит:

О страшный грозный рок! о гневны небеса!
Долины мрачные! безмолвные леса!
Стенаньям горестным супруга вы внимайте, —
И страждущу ему подругу возвратите! —
Супруга, отзовись!.. Скажи, в каких местах
Томишься?.. Где ты, где, в каких земли краях, —
Иль если бы тебя и под землей сокрыли
И огненными там реками окружили,
Когда бы вход к тебе был тиграми стрегом,
Я и туда пойду!.. пойду и сим мечом
Разрушу тьмы препон, горя к тебе любовью,
Свободу для тебя куплю моею кровью..
Я счастье в жизни сей с тобой лишь находил,
А без тебя весь свет ужасен и постыл!
Но тщетно в горести природу вопрошаю;
Природа все молчит!.. (К Инслару.) Где дочь твоя?

ИНСЛАР:

Не знаю!

Инслар, отец Годмиль, в свою очередь произносит «романтический» монолог:

О изверг! кто меня всех радостей лишил,
Ты торжествуешь здесь над старцем в ликованье!..
В отмщенье на тебя взошла я заклинанье;
Услышит мститель бог и казнь врагу пошлет,
Во ад преобратит злодею он сей свет...

и т. д.

...По мере мук моих, сколь мало клятвы сей!
Ах, если бы предстал очам моим злодей!
С каким восторгом я, отмщением пылая, —
В преступну грудь его стократ мой меч вонзая,
Лютейша изверга до капли б кровь пролил!
Иль нет!.. Бог видит, я злодею все б простил,
Когда бы отдал мне он дочь мою несчастну! —
Престал бы ненависть питать к нему ужасну,
Моля, да счастье бог пошлет ему с небес.
О ты виновница моих стенаний, слез!
Почто не можешь зреть, сколь страждет

твой родитель....

Здесь и порывы страстей, и напряженность стиля, и объединение мотивов политической мести с романтикой чувств.

Или такие формулы:

Творец! я здесь один, один с моей тоскою... —

или:

Где дочь моя? ужель она в плену, в оковах,
Или в ущелиях сих диких гор суровых?..

Следует отметить, что трагедия Ф. Глинки, по-видимому, целиком выдумана, то есть не основана на каком-либо факте истории Голландии. Никакого тирана Флорана в Нидерландах никогда не было, как не было и никакого Вельзена. Ф. Глинка придумал самое имя героя, может быть, исходя из фамилии известных аутсбургских богачей XVI века — Вельзер. Во всяком случае, ничего исторического в пьесе Глинки нет. Суть ее — в прямой политической пропаганде, обращенной к России и оформленной в романтическом плане.

Прошло всего два года после оглушительной политической демонстрации, в которую превратились первые представления «Дмитрия Донского», и тема и стиль этой гражданской трагедии были повторены Федором Федоровичем Ивановым, довольно известным драматургом этого времени, но уже с явным применением не к внешней политике, а к внутренней. В 1809 году он издал свой перевод трагедии «Роберт, или Атаман разбойников»; это был перевод французской переделки

«Разбойников» Шиллера. Выбор пьесы знаменателен. На сцену она не была пропущена в течение нескольких лет. Совсем была запрещена к постановке оригинальная трагедия Иванова «Марфа Посадница», изданная в том же 1809 году. Иванов использовал в ней тему карамзинской повести совершенно вольно. Зато он близок к манере «Дмитрия Донского» Озерова. При этом «Марфа Посадница» — трагедия вольнолюбивая, политически радикальная. В ней прославлена борьба за свободу русских героев-республиканцев против тирана — Ивана III. В этом — самое главное. У Озерова тиран — чужеземец, и борьба против него — это борьба за независимость отечества. У Иванова тиран — русский царь; борьба против него — это борьба за политическую свободу. Между тем весь словарь, вся сумма формул и политических призывов остались прежними. Пафос национальных битв обернулся своей более глубокой стороной и стал пафосом битв за свободу. Декабристская политическая поэтика оказалась сконструированной.

«Отчизны славныя сыны неустрашимы... Граждане Новграда», — так языком якобинского патриотизма обращается посадник к новгородцам в начале трагедии, в сцене, аналогичной по содержанию начальной сцене «Дмитрия Донского»; «Чего нам от царей вселенной дожидаться?..» — вопрошает Марфа, презиравшая царского посла, так как он «змеєю приобик пред троном изгибаться». «Закон есть вольности твердейшая ограда», — говорит она, опираясь на типично декабристское представление о законе, отразившееся и в пушкинской «Вольности».

Трагедия Иванова написана с явным воспоминанием «Вадима Новгородского» Княжнина. Как и Княжнину, и потом декабристам, Иванову было свойственно представление о Древней Руси как о свободной патриархальной республике и о самодержавии как силе, чуждой исконным народным правам и традициям, наносной, новой. При этом именно Новгород представлялся последним оплотом русской свободы как родина героев-граждан. Как и Княжнин и декабристы, Иванов как бы говорит своей трагедией: свободная Русь рождала своих Брутов и Катонов; освобожденная от тиранов Россия вновь будет рождать их.

Марфа говорит:

Вадим, чья кровь лилась ручьями за свободу,
Кто, жизни не щадя, берег ее народу!
Будь мне свидетелем из райских мирных стран,
Люблю ли славу я и благо сограждан.

Я кровью то моей запечатлеть готова,
И вольность, или смерть, нет рока мне инова.

«Вольность или смерть» — это ведь знаменитое «La liberté ou la mort». Марфа говорит:

Потомки вы Славян, род славный издавна,
И ныне вам дают мятежных имена!
За то ль, что славу их из гроба вы подъяли?
Владыки не имев, пред кем мятежны стали?..
... Потомки мы Славян, и нам венчать тирана?

Или такие ее слова:

МИЛОСЛАВ:... Мы благоденствуем...

МАРФА:

Чему ж должны мы сим?
Граждане, не тому ль, что вольность свято чтим?
Знай, ига рабска тень блаженства не рождает,
Величие под ней вовек не созревает.
Да молит Иоанн вселенная творца,
Чтоб в гневе ослепил новгородцев он сердца;
Тогда нам будет лъзя на гибель согласиться;
А прежде Новый град громам не покорится.
И лъзя ли рабства цепь довольно позлатить?
Свободу можно ль чем, граждане, заменить?

Вся трагедия пересыпала сентенциями совсем декабристского звучания:

Свободны будут ввек достойные свободы,
А в рабстве дни влекут порочные народы...

Или:

Но для отечества великой жертвы нет.
Пускай умрет мой сын — лишь вольность пусть спасет.

Злодей и предатель Михаил говорит в трагедии то, что «полагалось» говорить стороннику «мирной жизни» при самодержавии. Характерен и диалог Ивана III с Марфой, напоминающий диалоги героев Княжнина, Росслава и Вадима с царями.

ИОАНН:

Свободно подданны живут в моей стране;
Их счастье моего дороже, Марфа, мне;
Рабов я б не хотел владыкой называться:
Не знает раб любить, он знает лишь бояться;
Новград во мне найдет нежнейшего отца,
И первые лучи от княжеска венца
Борещку осветят величием и славой.

МАРФА:

Гражданке вольной что льстить может под державой?
В свободе кто возрос, кто волею дышал,
Кто все, что мило есть, за вольность потерял,

Кто прахами детей, супруга прахом клялся
 Свободу век хранить, — и тот чтобы ласкался
 Названьем царского любимого раба!
 Свободы заменить держава царств слаба.
 Борейская у ног!.. Борейская рабою!

ИОАНН: Не льстися, Марфа, ты, не льстись пустой мечтою,
 К спасенью Новграда чтоб способы иметь,
 Что можешь ты одна?

МАРФА: Свободной умереть.

Наконец, чрезвычайно характерны хоры народа в «Марфе» Иванова. Это уже совсем готовая декабристская лирика. С другой стороны, это массовые песни — оды в духе Марсельезы или «Прощальной песни» М.-Ж. Шенье. Вот, например, хор народа, открывающий трагедию:

Глас, любезнейший народу,
 Гнусна рабства грозный враг!
 Глас, вещающий свободу,
 И тиранам гордым страх!
 Век по стогнам раздавайся,
 И свободу здесь тверди,
 В сердце вольном отзывайся
 И блаженство нам блюди.
 Мы, славянские потомки,
 Славу предков сохраним;
 Их деянья чудны, громки
 И уставы свято чтим.
 Пусть в ужасной злобной доле
 Вечно стонет тот из нас,
 Кто неволю сладкой воле
 Предпочтет хотя на час!

Этот хор сопровождается «звоном вечерового колокола»; нужно ли напоминать, что новгородское вече и вечевой колокол — это один из основных образов в революционной символике декабризма. Не менее типичен другой хор, военный:

Пойдем, друзья: знамена веют
 Врага свободы за стеной;
 Венки лавровые нам зреют
 Над Иоанновой главой.
 Он ваших жен и чад любезных
 Цепями хочет отягчить;
 Да гибнет враг в мечтаньях вредных
 И гибель всех подвластных зрит...

и т. д.

Это «Пойдем, друзья» — и «Да гибнет» — не подходят ли на «Marchons, marchons, Qu'un sang impur abreuve nos

sillons» так же, как «он ваших жен и чад любезных» — «ils viennent jusque dans nos bras Egorger nos fils, nos compagnes»? Затем Марфа напутствует воинов свободы:

Сыны отечества, рать в мире знаменита,
Славянов славный род и вольности защита!
Приспел великий час, час грозный, роковой:
Победа или смерть — нет доли нам иной!
Рыкает воли враг за градскими стенами,
Отечеству бедой и вам грозит цепями...

и т. д.

Я не буду сейчас останавливаться на других гражданских трагедиях начала XIX века. «Марфа Посадница», как и «Вельзен», достаточно удостоверяют, что стиль и система политических образов поэзии декабристов сложились уже в 1809 году в процессе развития национально-освободительного подъема 1800-х годов, приводившего к радикальным и даже революционным выводам.

Дальнейшее и быстрое развитие данного идейного и поэтического круга падает на 1812 год. Поэзия этого года проходит под знаком патриотизма, и, что важно в данной связи, подлинный патриотизм в этот решающий момент оказывается патриотизмом освободительным. В известной двухтомной книге «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году», изданной в 1814 году, собрано 151 стихотворное произведение времени Отечественной войны. Здесь представлено множество авторов весьма различного толка. Немало в этом сборнике казенных псевдопатриотических, фальшивых стихов весьма низкого идейного и художественного уровня. Но наряду с официально-помещичьими одами и отталкивающими подделками под «народный склад» в духе растопчинских афишек, мы видим здесь серьезные стихи, чрезвычайно показательные в смысле формирования декабристского политического мировоззрения и декабристской поэтики.

Реакционный характер имеет, например, официальная ода, написанная в духе XVIII века, «На истребление врагов и изгнание их из пределов любезного отечества» Павла Ивановича Голенищева-Кутузова, прославившегося изуверскими доносами на Карамзина. Его понимание войны — реакционно-помещичье:

Кремлевы стены знамениты,
Тебе ль, тебе ли их колебать?
Они кровью дворян омыты,
На них священная печать
Блаженства нашего и славы;

Кровьми начертаны уставы
Любви и верности к царям...

Не менее определенны взгляды и стиль престарелого
Д. Горчакова:

Усердые зря своих сынов,
Твой царь к ним нежность усугубит;
Он зрел в нашествии врагов,
Как Росс своих монархов любит,
Он видел, как дворянский род
За веру, за царя, народ,
Взгорел простерть к оружью длани...

и т. д.

Между тем подобные прямолинейные твердолобые и литературно-архаические тулумбасы не могли устраивать даже само правительство, царя и его приближенных, которым было удобнее иметь дело с неопределенным и законопослушным либерализмом арзамасских преуспевающих юношей, вроде Дашкова, Уварова, Блудова, чем с откровенной реакцией, и которые предпочитали изысканные формы русского ампира старозаветному классицизму. Царь апеллировал в 1812 году к гражданским и патриотическим чувствам народа и обещал, лицемерно и неопределенно, блага свободы народу, вовлекаясь обманно в общий поток политического, а не только военного подъема. Таким же образом официальные поэты, более молодые и гибкие, чем тупица Голенищев, включали в свои стихи 1812 года гражданские мотивировки и темы. Язвицкий говорит в «Стихах, писанных по прочтении известия... кн. Голенищева-Кутузова от 28 окт. из г. Ельни»:

Спокойся, все Славянов племя,
И жди с терпением премен.
Придет вожделенно время,
Скорбящих разрешится плен.
Все злополучные народы,
Лишенные драгой свободы,
Обьмут благо и покой...

Здесь, в официальной оде, — и нечто вроде обещания свободы народам, и национальный пафос: «Славянов племя». «Но се уж близок век златой. Он в наших громах зародился». — пророчествует Ив. Кованько («Ода на бегство Наполеона» и т. д.). Слова «отечество», «свобода», даже «тиран» усваиваются поэзией 1812 года, даже в ее «законопослушном» крыле.

Кто спас отечество от бед?
 Кто защитил его свободу?
 Кто славу возвратил народу?

— Кутузов, «Щит твердый, верный росска Трона» (А. Ар-
 гамаков, «Ода на изгнание врага»). Это была социальная,
 политическая уступка правительственной поэзии народу, кото-
 рый поднимал голову в боях за отечество и в песнях об этих
 боях, может быть, иногда еще сам не понимая, что он — не
 только патриот, а и свобододолюбец. Да ведь подлинный патри-
 отизм и был и есть свобододолюбие, и это было проявлено уже в
 ту пору; и ведь якобинцы называли истинных революционеров
 добрыми патриотами. Слова «отечество», «отчизна» вызывали
 биение сердца именно больше всего у свобододолюбцев. Реакци-
 онное правительство вовсе не стремилось к превращению вой-
 ны с французами в народную войну. Мощный призыв народа
 к оружию и к мести насильникам — это был лозунг именно
 народной войны, лозунг вооружения народа. Так пошло и
 далее. Официальная литература если и призывала громы вой-
 ны, то в плане уничтожения французов, как народа бунтарей и
 нечестивцев, — а более всего проповедовала тишину и спокой-
 ствие, надеясь на социальное успокоение. Наоборот, радикаль-
 ная поэзия проповедовала упоение боев, славу оружия, муже-
 ство войны, пробуждая тем самым священную тревогу в
 сердцах граждан и воспитывая в них воинов свободы. Так
 поэзия свобододолюбцев, вообще стремившаяся к героике темы и
 к напряженности величественного гражданского стиля, стала
 воинственной, и, например, пушкинские военные стихи 1820—
 1821 годов звучали, несомненно, в радикально-политическом
 плане, были декабристскими стихами. Характерно, например,
 стихотворение:

Мне бой знаком — люблю я звук мечей;
 От первых лет поклонник бранной Славы,
 Люблю войны кровавые забавы,
 И смерти мысль мила душе моей.
 Во цвете лет, свободы верный воин,
 Перед собой кто смерти не видал.
 Тот полного веселья не вкушал
 И милых жен лобзаний не достоин.

Сюда же относится и стихотворение «Война» («Война! Под-
 няты наконец...») с такими стихами:

Родишься ль ты во мне, слепая славы страсть,
 Ты, жажда гибели, свирепый жар героев?

и т. д. —

с напряженным словарем героики и пафоса (вспомним Гнедича) и с прославлением мужества битв. Сюда же относится отчасти и стихотворение «Дочери Карагеоргия» (1820):

Гроза луны, свободы воин,
 Покрытый кровию святой,
 Чудесный твой отец, преступник и герой,
 И ужаса людей, и славы был достоин.
 Тебя, младенца, он ласкал
 На пламенной груди рукой окровавленной...

и т. д.

Это стихотворение Пушкина, связанное с восстанием на Балканах, и другие, близкие ему, можно сопоставить с аналогичными стихотворениями других поэтов того же времени, в которых воинственные мотивы приобретают явно освободительный характер. Вот, например, стихотворение Ореста Сомова «Греция. Подражание Ардану», напечатанное в «Соревнователе просвещения и благотворения», журнале декабристской ориентации, в 1822 году (ч. XVII, стр. 195), и связанное с греческим восстанием:

И грек склонил хребет, на прахе сих мужей
 Стена под тяжкими ударами бичей!
 Проснитесь, грозные питомцы Славы!
 Проснись, полубогов бесстрашный сонм!
 Да восплает брань кругом
 И вновь за родину текут ручьи кровавы!

 Услышано мое моленье!
 Грек за свободу стал: в тиранов сеет страх!
 И тени предков в восхищенье
 Зрят дух великий свой, оживший в их сынах!
 Разите — и во гневе яром
 Удары сыпьте за ударом!
 Мужайтесь — мести грозный час!
 Омойте кровью стыд свой прежний,
 Мечом купите мир надежный!..
 Вы за свободу... Бог за вас!

Или стихотворение В. Григорьева, поэта декабристского стиля, напечатанное в том же журнале в 1825 году (ч. XXIX, стр. 157), «Гречанка»; здесь героиня греческого восстания говорит о гибели ее отца и матери:

Но не упал в бедах мой дух;
 Я слышу стон моей отчизны..
 Так цепи звук не заглушит
 Не спящий в сердце глас свободы:
 Мечь варварам мой твердый щит!

Эта военная патетика получила особое развитие именно в поэзии 1812—1813 годов, в непосредственном сочетании с патетикой патриотической и свободолюбивой. В стихах ряда поэтов эти мотивы органически слиты. Таково, например, стихотворение Востокова «К россиянам. Дифирамб». Пафос стихотворения — борьба за свободу против угнетения. Стиль его — тот величественно-героический, напряженно-пафосный и притом гомеровский стиль, который культивировал Гнедич.

Година страшных испытаний
 На вас ниспослана, Россияне, судьбой!
 Но изнеможете ль во брани,
 Врагу торжествовать дадите ль над собой?
 Нет, нет, еще у вас оружейны длани
 И грудь геройская устремлена на бой,
 И до конца вы устоите,
 Домов своих, и жен, и милых чад к защите;
 И угнетенной днесь Европы племенам
 Со смертью изверга свободу подарите:
 Свой мстительной перун вручает небо вам...

и т. д.

И ниже:

Друг человечества! Ты должен был извлечь
 Молниевидный свой против злодея меч
 И грозное свершить за всех людей отмщенье.
 Ты верный свой народ воззвал —
 И мирный гражданин бесстрашный воин стал...

Другое стихотворение, «Прощание с 1812 годом», Востоков заканчивает обращением к Александру:

Мир, мир Европе возвратишь,
 И с человечества спадут постыдны узы;
 Оно из рук твоих назад свои права
 Примет, как из рук благого божества,
 И выше звезд твое поставят имя Музы, —

то есть он призывает время свободы человечества — в каком смысле? Не аналогично ли этому призыванию более определенное, написанное через семь лет пушкинское: «Увижу ль, о друзья...»

Еще более характерны стихи 1812 года Воейкова, в то время связанного с передовой поэтической молодежью. В них образная система вольнолюбивого патриотизма приближается к декабристской поэзии, включая типические ораторские интонации. Но особо следует отметить одну специфическую черту. Патриотическая тема ставит перед Воейковым вопрос не только о национальной свободе, но и об особом национальном

характере. Здесь именно зарождалось то образное представление о воинственных славянах, о северных героях, суровых, но самоотверженных, которому суждено было столь значительное будущее. Появление этого представления имело глубокий смысл не только в плане содержания самого образа, но и в плане методологическом. Важно было то, что героика войны и свободы получала национально-специфическую окраску. Тем самым падал универсализм форм «высокого», построенных классицизмом в условно-античном стиле. Тем самым выдвигалась проблема индивидуальности уже не человека, а народа, страны, — и человек получал определение не только как вид классификации живых существ, и даже не только как эмоциональный конгломерат настроений, а определение частное и объективное, по отношению к его внутреннему миру внешнее, определение национального типа.

До тех пор пока прекрасное обязательно мыслилось в образах античности, умноженных на стиль Людовика XIV, пути к объективному обоснованию человека как образа не было. Не дали этих путей и эмпирические открытия Державина. Не дали их и попытки писать, например, «сказочно-богатырские поэмы в русском духе», поскольку в них не было главного — русского духа, то есть понимания специфичности каждой национальной культуры, не внешней, а внутренней, в складе характера. Это понимание появилось в развитом гражданском романтизме, некоторые этапы роста которого и надо проследить.

Конечно, в этом процессе, о котором еще будет речь ниже, Воейков со своими стихами 1812 года не является открывателем, начинателем, не составляет этапа; история внедрения национального колорита начинается в русской поэзии до Воейкова и помимо него. При этом важно то, что это внедрение (если не говорить о поверхностной внешней стилизации) возникает именно в политической и именно в радикальной поэзии. Замечательным и поистине новаторским произведением в этом отношении была, например, неоконченная поэма Радищева «Песни древние». О Воейкове же стоит упомянуть лишь потому, что его стихи симптоматичны в данном смысле и в данной связи; они показывают, что проблема национального колорита в поэзии возникала в той же связи с национально-освободительным подъемом эпохи войн против Наполеона, как и проблема вообще гражданского революционного стиля в поэзии.

В стихотворении «К отечеству» Воейков писал:

О русская земля, благословенна небом,
 Мать бранных Скифов, мать воинственных Славян,
 Юг, запад и восток питающая хлебом,
 Коль выпренный удел тебе судьбою дан!
 Твой климат, хлад и мраз, для всех других столь грозный,
 Иноплеменников изнеженных мертвит,
 Но крепку Росса грудь питает и крепит.
 Твои растения не мирты — дубы, сосны;
 Не золото, не серебро — железо твой металл,
 Из коего куем мы плуги искривленные
 И то оружие, с которым сын твой стал
 Освободителем Европы и вселенны.
 Не производишь ты алмазов, жемчугов:
 Седой гранит, кремень — твой драгоценный камень,
 В которых заключен струей текущий пламень,
 Как пламень мужества в сердцах твоих сынов ⁵¹.
 О Русская земля!..
 ... О, да прильпнет навек к гортани мой язык,
 Десная пусть рука моя меня забудет,
 Когда не ты, не честь твоя и слава будет
 Восторгов, хвал моих единственный предмет.
 О русская земля, Отечество героев!..
 народам показала,
 Как *независимость* и веру защищать,
 Как жизни не щадить, как смерть предпочитать
 Ярму железному, цепям позорным рабства.
 В сердцах сынов твоих пылает бранный жар,
 И пусть пылает он! еще один удар —
 И идол сокрушен, наказано коварство,
 И в преисподняя низвергнуто *тиранство!*
 О Росс! *вся кровь твоя Отчизне...*

и т. д.

Как видим, здесь поэт пытается создать комплекс представления и о природе, и о характере народа страны славян, причем этот комплекс спаян с терминологией освободительной борьбы и с темой битв. Рядом с бранными, воинственными, крепкой грудью — освободитель Европы, народы и независимость, отчизна, но именно отчизна славян, свобода, хоругвь свободы, смерть лучше ярма и позорных цепей рабства, тиранство и т. д. Весь окружающий эти опорные слова-символы текст стилистически равен им: здесь и высокий гражданский словарь: сыны, деяния, хвалы, мужи и т. д., и ораторские обороты вроде «О, да прильпнет навек к гортани мой язык...» и т. д., и славянизмы, воспринимаемые уже не в

⁵¹ Те же мысли развивал будущий деятель декабризма Ф. Н. Глинка в своих «Письмах русского офицера».

плане шишковского высокого штиля, а в плане древнеславянского героического стиля. Здесь же напряженность выражений, доведение всего до предела: *неистовая спесь; все, все мы ополчимся; восторгов, хвал; не ты, не честь твоя и слава; защищать — жизни не щадить, смерть предпочитать; струей текущий пламень; тканей пурпурных, смарагдов, перл и золота* и т. д. Наконец, здесь же и воинственность, поэзия мечей, смерти, железа, оружия, ударов и т. п.

Нечто аналогичное видим мы и в стихах Воейкова «Князю Голенищеву-Кутузову Смоленскому»:

О! будь благословен верховный вождь,
Завоевавший гроб священные свободы,
Расторгший рабства цепь и сокрушивший бич!
Тебе со плесками воскликнули народы;
Тебе звук арф, глас труб, торжеств и славы клич:
Ты не отечества — вселенная спаситель!

и т. д. и т. д.

Священная свобода, расторгший рабства цепь и сокрушивший бич (ср. *Покорствуя бичам*), *спаситель отечества, народы*, — и усиления — *звук арф, глас труб, торжеств и славы клич*.

Нет необходимости останавливаться на других аналогичных стихах. Сходно с Воейковым рисует Ф. Ф. Иванов (автор «Марфы Посадницы») героический характер росса («Песнь великому вождю героев»). У него спаситель свободы страны — не царь и не дворяне, а русский народ. И он говорит о тиранах и рабах. Он славит радость победы с мстительным восторгом в напряженном гражданском стиле:

Усеялись поля несчетными телами,
Пирует черный вран, играют псы костями
Воителей твоих, вождей.

Или в стихотворении «На разрушение Москвы»:

Вражда! вражда! кровава брань,
И гнусных полчищ истребленье! —

и тут же: «Не встретишь здесь рабов, — влечешь их сонмы ты», — в духе сентенций, характерных для всего этого стиля и играющих роль лозунгов, бросаемых в толпу народным трибуном.

Дм. Глебов пишет в стихах «Чувствования русского в Кремле», — и здесь опять: «Отечество... оно ко брани нас влекло», — и опять: «Отечества сыны», — и «Освободя народ от сонмища неверных. За целостность чуждых прав царь

Россов меч извлек...» и «Или достойный мир, народам всем свобода, Иль непрерывная кровавая война...»

И даже «законопослушный» князь Шаликов, сентиментальный и робкий, решился на некую проповедь свободолюбия, впрочем, с осторожными оговорками; в «Стихах светлейшему князю М. И. Голенищеву-Кутузову Смоленскому» он юлит:

... спасать царей, спасать народы,
И, первое из лучших благ,
Дар возвращать златой свободы
(Лишь пагубной в дурных сердцах)
Давно есть славный жребий Россов...

(«Сын отечества», ч. II, 1812, стр. 280)

Эти же мотивы и позднее сопровождают произведения, посвященные Отечественной войне; в 1817 году был издан текст «Оратории в трех частях» Н. Д. Горчакова «Минин и Пожарский, или Освобожденная Москва» (музыка С. Дегтярева). Это — нечто вроде пьески, целиком построенной на «аллюзиях»; изображая борьбу против поляков, Н. Горчаков имеет в виду борьбу русского народа против французов.

Вся пьеска изобилует освободительно-патриотической символикой; свобода, отечество все время упоминаются в ней. Минин требует:

Спасать Отечество —
И хищников карать!
Друзья! сограждане!
Или не Россы мы?
Нас предки наши научили
Хранить свободу, честь.
Мы все умрем на ратном поле,
Когда Отечество зовет.

«Иди спасать свободу...» — таково начало одной из арий. При этом на протяжении всей пьесы идет речь только о спасении России, отечества, свободы и веры, а о царском троне автор вспомнил лишь в конце пьески. Или см. «Песнь на могиле павших за отечество» А. Н., напечатанную в 1818 году, но относящуюся к событиям 1812—1815 годов. Здесь говорится, как будто не к теме:

О вы, надменные владыки!
Что значит слава ваших дней?
... Так, ваши имена забудут,
И барды в песнях вековых
Тиранов прославлять не будут;
Их лиры — славят лишь благих...

И т. д.

Далее автор переходит на «русский» размер, что также характерно («Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, № 2).

Таким образом, и в трагедии, и в патриотической военной поэзии оформлялась та система поэзии, которая выявилась впоследствии как декабристская и оформлялась в связи с подъемом национально-освободительного пафоса еще в годы наполеоновских войн. Пушкинское «К Лицинию» поэтому выросло на органической и подготовленной почве. Насколько Пушкин усваивал традицию патриотической поэзии, сыгравшей для него роль преддекабристской поэзии, видно из центрального эпизода «Воспоминаний в Царском Селе», включенного в эту традицию. Ода эта начинается в духе романтизма Жуковского. Затем в ней переплетаются черты стиля Жуковского с реминисценциями Державина (и державинского Оссиана). Но вот — тема 1812 года, — и побеждает поэзия воинственного патриотизма, поэзия гражданская:

Страшись, о *рать* иноплеменных!
России двинулись сыны;
 Восстал и стар и млад: летят на дерзновенных,
 Сердца их *мщеньем* возжены. —
 Вострепещи, *тиран!* уж близок час паденья!
 Ты в каждом ратнике узришь богатыря,
 Их цель иль победить, иль пасть в пылу сраженья
 За веру, за царя.

Ретивы кони бранью пышат,
 Усеян ратниками дол,
 За строем строй течет, *все местью, славой* дышат,
 Восторг во грудь их перешел.

Летят на грозный пир; *мечам добычи ищут*,
 И се — *пыласт брань*; на холмах гром гремит,
 В сгущенном воздухе с мечами стрелы свищут,
 И брызжет кровь на щит.

Вера и царь встречаются и позднее в стихах декабристского круга. Вера навсегда осталась близка многим из декабристов, и даже царь, конечно, не всякий, не всегда пугал их. Но борьба с тираном у юноши Пушкина сочетается со всей грозной и громкой патетикой битв, с пафосом мести, не боящимся крови, — и поэтическая терминология Пушкина — *рать*, *сыны*, *мщение*, *тиран*, *ратник*, *победить* или *пасть*, *месть*, *слава*, *восторг*, *меч*, *стрелы*, и *брызжет кровь на щит* — это терминология специфически суггестивная; за ней стоят образы битв за свободу, образы римлян, Брута и Катона, а за ними — образы воинов Вальми, — и в перспективе те образы, которые одевали величием будущий подвиг декабристов, обра-

зы, облегчившие русским офицерам их трагический подвиг 14 декабря.

1814 год — «Воспоминания в Царском Селе», 1815 год — «К Лицинию», отчасти «Наполеон на Эльбе» и многие строки стихотворения «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году», 1817 год — «Вольность», — таково созревание гражданской, а затем и революционной поэзии в творчестве молодого Пушкина. И еще в начале 1820-х годов он начинает работать над трагедией о Вадиме в духе Озерова, Ф. Иванова и других трагиков той же традиции. Но вот что здесь важно подчеркнуть: романтический принцип слов-символов, система романтической суггестивности в гражданской поэзии молодого Пушкина, с одной стороны, значительно расширяет и углубляет революционный смысл его общеизвестных декабристских стихотворений, с другой, — значительно расширяет круг его стихотворений, которые следует считать декабристскими, политическими, гражданскими. В самом деле, образная емкость, например, «Деревни» или «Кинжала» и им подобных стихотворений значительно больше, чем непосредственный, так сказать, словарный смысл, лежащий на поверхности их текста. Когда Пушкин говорит о кинжале:

Ты кроешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд, —

то он не просто намекает на Гармония и Аристокитона. Намек — это прямое, логически точное, математически сухое соотношение двух смыслов, конкретных, ограниченных и определенных. «Но вреден север для меня», — это намек: в нем подразумевается именно данный единичный факт, ссылака Пушкина в 1820 году, факт политически знаменательный, но в данном стихе указанный определенно, без символического расширения. Иное дело «Под блеском праздничных одежд». Речь идет, конечно, о Гармонии и Аристокитоне. Но сама история убийства тирана Гиппарха здесь становится символом вообще смелых и кровавых деяний тираноненавистников как в древности, так и в пушкинской современности. Иначе говоря, сам объект иносказания становится не тем только, что обозначается, а тем также, что выражает более сложный и широкий комплекс. Получается двойная перспектива значений, углубление смысла; слова тянут за собой не узко определенный смысл, а целую систему эмоционально окрашенных и неопределенных в своих множественных возможностях значений. Слова, иногда по видимости нейтральные, звучат, как струны, вызывающие в памяти знакомые мелодии, чуть только тронешь

их. Но эти мелодии — не печаль Жуковского, а звуки битв и революций.

Когда Пушкин пишет:

Шумит под Кесарем заветный Рубикон,
 Державный Рим упал, главой поник закон,
 Но Брут восстал вольнолюбивый... —

он организует в целую симфонию эти звуки битв и революций; и не только слова-комплексы: закон, вольнолюбивый — играют здесь роль символов революции, но и собственные имена из истории Римской республики, овеянные всей системой образов Французской революции и поддержанные в своем гражданском, политическом звучании патетическим строем всей окружающей их речи. Патетика громозвучных, усилительных слов: шумит, державный, вольнолюбивый, заветный — все это патетика гражданского подвига. Ведь и здесь, в своем роде, хоть и не как у Жуковского, слово в меньшей степени означает предмет, объективное бытие, прямой объект называния, чем эмоцию — героическую и гражданскую, чем отношение к предмету, субъективное состояние. Рубикон — заветный, согласно истории; но это объективное обстоятельство не нужно для данных стихов; эстетически, идейно оно не существенно. Существеннее то, что оно выражает преодоление всего заветного волею дерзающего гражданина. Существеннее то, что оно рождается в эмоциональной среде пафоса. Слово соотносится с гневом, подъемом, дерзанием, величием души, родившим его, более чем с предметным объектом вне сознания, отблеском которого оно призвано служить. Следовательно, самый язык, как орудие поэзии, переживается субъективно, и в то же время самый пафос революционных бурь также переживается субъективно, а не как исторический факт народного самосознания или тем более действия. Конечно, это субъективное переживание, в противоположность Жуковскому, дается как коллективное, а не личное; в этом залог движения данного стиля к объективному бытию. Но и коллективное остается в пределах единства субъективных переживаний. И важно здесь то, что столь явно объективное бытие, как история, в ее конкретности, сама по себе не подлежит изображению, а выступает как сумма символов, идейно-выразительных и воспринимаемых на плоскости современности. Углубление смысла идет не по линии исторической перспективы, а по линии перспективы эмоционально-семантической. Отсюда и то, что римские Кесарь и Брут (прямо названные), греческие Гармодий и Аристокитон (подразумеваемые), греческие Аид и

Эвменида, слово христианской символики «апостол» и романтический символ «твоей Германии» — все это переплетается и сплетается в единый комплекс, не исторический, конечно, и говорящий о пафосе будущего скорее, чем о пафосе прошлого. И все эти собственные имена таким же образом сплетены непосредственно-эмоциональными символами, в частности, эпитетами, расположенными в двух оценочных рядах, знакомых нам еще по «Смерти поэта» Лермонтова. Бессмертный, свобода, страж, карающий закон, праздничный, горделивый, святой и т. д. — это один ряд; позора, обиды, проклятий, злодеи, исчадь мятежей, злобный, презренный, мрачный, кровавый, уродливый и т. д. — это другой ряд. Будь ли этот эпитет прилагательное или существительное, фактически использованное как эмоциональный эпитет, — эти слова образуют вместе с указанными выше словами-комплексами лирическую тональность произведения, воплощают его тему; а тема его — гражданский подъем, гнев и любовь к свободе.

Существенным отличием стилистической манеры гражданского романтизма от манеры Жуковского является ее прямая оценочность. Жуковский, скептик и пессимист, ничего прямо не утверждает и не отрицает; он — изображает. Наоборот, гражданский романтизм несет в себе глубокую веру в свой, пусть неопределенный, но все же несомненно революционный идеал. Он славит одно (свободу, мужество, отечество) и хулит другое (тиранию, слабость), и его любовь и его ненависть, оставаясь в пределах субъективных определений и выражений, воплощаются в его стиле, отчетливо оценочном, вплоть до светотени контрастно сопоставленных рядом слов-символов. Сама по себе прямая, открыто заявленная, резкая в своей испушенности, доведенная до пределов выражения оценка объекта была в ту эпоху фактом мужества и свободы. В век, когда официальная идеология была идеологией смирения, когда ведущая идеология в культуре (карамзинизм) была идеологией пассивности и морально-идейного равнодушия, смелость судить, осуждать и прославлять идеи была актом, действием, политическим поступком революционизирующего значения. Реакционно настроенный беседчик А. С. Хвостов писал в 1811 году (статья «О стихотворстве»): «Некто сказал: дело сатирика есть род должности судии в обществе. Опасно верить сие право всякому без разбора» («Чтения в беседе», кн. III, 1811, стр. 22). Это политическое право самовольно брали поэты гражданско-романтического стиля. Когда поэт говорил об одном: презренный, мрачный, уродливый, а о другом — святой, карающий, бессмертный, — он именно брал на себя роль

судии-гражданина, решающего судьбы идей свободно и тем более смело, что он выступал как носитель субъективного суда. Я, автор, герой, стоящий за каждым вообще стихотворением поэзии всех времен и народов — здесь выступал не как выразитель народного сознания; он ведь романтик, он личность, но он выступал и не как комплекс только личных психологических интимных состояний, не выходящий за пределы частной жизни и печальный в своей неспособности судить и оценивать, как это было у Жуковского. Он стоял за стихами, как свободный дух (именно дух, а не объективно обусловленный человек), рвущий запреты и бурно выражающий свое суждение о жизни. Этот образ, органически построенный всей системой стиля гражданской поэзии, и у Пушкина — образ, политически обоснованный, революционный уже в силу своей свободы и напряженности оценок, независимо от того, говорят ли стихи прямо о политике или нет, как, например, в стихотворении «Дочери Карагеоргия».

Этот герой-свободолюбец может не только мечтать о революции, он может любить женщину, может веселиться и славить вино, — и он все-таки остается свободолюбцем. И свобода любви, своеобразный разгул чувств, свобода жизненного идеала (вспомним, что речь идет о времени официального ханжества, насаждаемого полицейскими мерами) включаются, — не в программу, конечно, — но в образно-эмоциональный тематический комплекс вольнолюбивой поэзии. Так было и у Пушкина, и у молодого Языкова, и у других; вакхические мотивы и мотивы любви именно в данной их интерпретации нерасторжимо переплетаются с мотивами вольнолюбия, вернее, составляют их органическую часть.

Таким образом и следует расширительно толковать понятие гражданской, вольнолюбивой, декабристской лирики у молодого Пушкина. При этом дело здесь обстоит так: в данной системе стиля (а она воплощает данную систему мировоззрения) слова *звучат* и звучат расширительно, символически. Одно слово иногда освещает весь текст изнутри, включает окружающий текст в комплекс бурных стремлений свободного духа. И вот не только послание Всеволожскому — это декабристские стихи, но и «Веселый пир». Недаром оба стихотворения связаны с представлением о «Зеленой лампе». Первое из них, написанное в тоне легкого дружеского послания, начинается так:

Прости, счастливый сын пиров,
Балованный дитя свободы!
Итак, от наших берегов,

От мертвой области рабов,
Капральства, прихоти и моды
Ты скачешь в мирную Москву...

И тому, что здесь славится «дитя свободы», и осуждается «область рабов», не мешает нисколько ни цыганка со своими плясками и песнями и сладострастьем, ни Киприда и Вакх, о которых идет речь дальше. Все помнят стихи о веселом пире, — изящное восьмистишие, славящее, казалось бы, совсем не героическое времяпрепровождение. Но вспомним начало:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель.

И вот — свобода, кумир певца, окрашивает все стихотворение, потому что это — слово, окруженное ореолом значений и пафоса, потому что оно — символ и знамя, и оно определяет тональность всей вещи. А ведь заданная тональность в данной романтической системе определяет восприятие и всех остальных слов, так как слова сами по себе в этой системе зыбки, многозначны и в них выступает на первый план не твердо определенное, предметное значение, а эмоционально-идейные их обертоны. А тут еще не только свобода, но и кумир, противопоставленный официальным кумирам, и законодатель — опять слово, политически суггестивное. И вот пирушка становится не простой попойкой, а свободным проявлением буйства молодого духа небольшого кружка посвященных, небольшого, ибо посвященных мало, мало избранных, пламенных и свободных, — и пусть удалятся соглядатаи и «чернь».

Тогда же, когда и цитированные только что стихотворения, Пушкин написал послание к Юрьеву и восьмистишие «Уединение». Это восьмистишие — перевод эпиграммы Арно, так сказать «пустячок», забава молодого гения. А все-таки и в нем, в переводе, Пушкин верен своей манере этих лет. Он начинает:

Блажен, кто в отдаленной сени,
Вдали тиранов и невежд,
Дни делит меж трудов и лени,
Воспоминаний и надежд.

И вот — «Вдали тиранов и невежд» опять взрывает весь «внешний смысл» стихотворения, делая его как бы интимным признанием свободолобца и вновь вызывая в сознании читателя тех дней воинственные призраки республиканских идеалов. А «лень», столь часто появляющаяся именно в стихах данного

круга поэтов, — это ведь опять признак вольного поэта, сына вдохновения, романтического гения, признак поэта того характера, политический смысл которого не вызывает сомнения⁵². И даже буйное и не совсем печатное послание к Юрьеву с его культом плотских радостей и «безнравственных» забав — тоже декабристское стихотворение, и не только потому, что символика свободы овеивает его, для чего достаточно и одного слова, не только из-за намека на «Зеленую лампу», но и из-за прославления человеческой молодости, счастья, из-за общей тональности стихов, открыто, торжествующе дерзновенной, разгульной.

Здорово, рыцари лихие
 Любви, свободы и вина!
 Для нас, союзники молодые,
 Надежды лампа зажжена...
 ... Здорово, молодость и счастье,
 Застольный кубок и бордель...

Нет необходимости приводить много других примеров. Достаточно указать, что подобное же переосмысление, казалось бы, нейтральных стихотворений введением в них мотива вольнолюбия, своего рода декабристского «ключа», мы встретим и у других поэтов того же круга. Так, например, Ф. Глинка внутренне перестраивает традиционный мадригал новой по мысли и стилю концовкой в стихотворении «К N **» («Соревнователь просвещения и благотворения», 1820, ч. X):

Вчера, задумавшись, Климена указала
 На рощи ближние, на дальние поля:
 Везде молодая жизнь блистала,
 И упоенная любовью земля,
 Как гостья на пиру весеннем, ликовала
 В одежде праздничной своей;
 Душистой зеленью долина устилалась,
 И тихо нива колыхалась,
 Как грудь красавицы твоей...
 Но ты, задумчивый, унылый,
 Не видел прелестей весны
 И на груди подруги милой
 Дышал желанием свободы и войны.

Приведенные стихотворения Пушкина относятся к 1819 году: «Птичка» написана в 1823 году, и все же это — декабристские стихи, это своего рода гимн свободе; для романтика и свобода — ведь это чувство и тоска, надежда и пафос, более

⁵² «Вдали тиранов и невежд» — таков черновой текст; печатный текст, видимо, дает замену для цензуры: «Вдали взыскательных невежд».

чем рациональное, объективное понятие. Об этом именно чувстве и говорит стихотворение. И все в нем — символ и романтическое иносказание. И чужбина в первом стихе — не только намек на ссылку поэта, но и эмоционально-образное обозначение вообще положения задыхающегося под гнетом человека. Отсюда в «Птичке» и стихи:

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать...

Это не только биографическая деталь: тоска по родине именно Пушкина как человека; это символ высоких стремлений к свободе; и восьмистишие завершается острием, вскрывающим все:

Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Пушкинская «Птичка» имеет аналогии в смысле общего истолкования темы в предшествующей ей поэзии декабристского круга. У Ф. Глинки, поэта-декабриста, есть два стихотворения о птичках, лишенных свободы и тоскующих о ней. Оба они выдают как свое литературное происхождение, так и те радикальные изменения, которые внесла в традиции старой поэзии декабристская романтика. Первое из них, «К снегирю», 1818 года («Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, ч. III), возникло на основе многочисленных песен о птичках, голубках, пеночках и т. п. сентиментального стиля (Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Николаева и др.). Но манера этих песен совсем изменилась и переосмыслилась у Глинки. Его птичка — не в клетке, она летает по комнате, она живет в холе, но она все же тоскует:

Отчего ж так часто, милый,
Грудью бьешься ты в стекло?
Вместо песен — крик унылый?
Отчего? — Здесь так тепло!..
В гости просишься к свободе!

.....
Ах! а тамо ястреб лютый
Бедных птичек так и ждет;
Из засад, злодей, минутой
Налетит и заключет!
Ты погиб! «Мне все известно, —
Говоришь ты, — но где тесно,
Там свободы нет святой!
Птичкам страж — их мать-природа:
Все кричат мне, что свобода
Лучше клетки золотой!»

Прав ты, прав, о сын природы!
 Вольным всюду жизнь сладка:
 Где не светит луч свободы,
 Хлеб постыл там, соль горька!

Другое стихотворение Ф. Глинки, «К соловью в клетке», 1819 года («Соревнователь просвещения и благотворения», 1819, ч. VII), восходит не столько к карамзинским соловьям, сколько к державинскому «Соловью»; в нем есть и прямое подражание этому стихотворению; и опять — чужая манера переосмыслена. На воле соловей пел хорошо. Теперь он умолк и скучен и уныл. Отчего? — Он в золотой клетке.

Так, священная природа,
 Твой закон и сердца глас
 Нам вещают, что свобода
 Есть вторая жизнь для нас!

... Пусть тираны строят ковы
 И златят цепей свинец,
 И принимают их оковы
 Раб безгласный, низкий льстец.
 Поруганье пья, как воду,
 Дар небес — свою свободу —
 Предают за дым они!
 И, лобзая тяжки длани,
 Платят век покорства дани
 И влачат без жизни дни!

и т. д.

Пушкин 1823 года — не Федор Глинка. Его «Птичка» не зависит ни от Державина, ни от Дмитриева. Но в ней — тот же декабристский замысел и, отчасти, стиль.

Один современник, иностранец очевидно, передавая русские отклики на поэму «Братья-разбойники», формулируя понимание ее русскими читателями, писал: «Не является ли именно эта живая любовь к независимости, столь яркая печать которой свойственна поэзии Пушкина, тем, что привлекает читателя сочувственным обаянием: Пушкина любят всей силой любви, обращенной к свободе. И в двух разбойниках влияния этого достаточно, по-видимому, чтобы скрыть безнравственность сюжета. Без сомнения, в стихе: "Мне тошно здесь... Я в лес хочу", — заключено глубокое политическое чувство»⁵³. Об этом же стихе поэмы «Московский телеграф» писал, что

⁵³ J. - M. Chopin, Статья в «Révue Encyclopédique», 1830, t. 45. См. В. П. Закруткин, «Братья-разбойники» Пушкина, «Ученые записки Ленинградского пединститута имени Герцена», т. VII, 1937, стр. 123.

он приводит в трепет. Выходит так, что стих «Мне душно здесь... Я в лес хочу...» был воспринят русской молодежью как политический призыв.

В самом деле, так именно умели читать тогда; так и писали. Вспомним, как это подчеркнуто у Пушкина:

Он умирал, твердя всечасно:
Мне душно здесь... Я в лес хочу...

Я уверен, что в этом стихе действительно заключен зов политического бунтарства. Но это совсем не намек, не аллегория, не аллюзия. Здесь нет логически прозрачного подраствания. Ведь не может же лес служить аллегорией свободы. Не в этом дело, а в том, что эмоциональная напряженность этих стихов выражала именно мучительную тоску по воле, в том, что манера, стиль гражданского романтизма строился на зыбких и огромных смыслах, присоединенных к слову, как к своему отдаленному эху, что слово в данной системе значило гораздо больше, чем в лексиконе, что сама тема свободы переживалась субъективно и воплощалась как чувство, как пафос, который можно лишь отблеском выразить в слове, а не сказать о нем прямо.

П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу 20 января 1821 года: «Мои слова — зерна: сами собою ничего не значат, но, вверенные почве производительной, они могут приготовить богатую жатву». А через год, 30 января 1822 года, он писал ему же: «Образ политических мнений невольно отзывается и в образе излагать мысли свои и не политические»⁵⁴. Через много лет, в 1875 году, тот же Вяземский нашел слово, обозначающее включение либеральных идей в старинные стихи, как будто бы совсем не говорящие о политике; эти идеи — «подчувствуются»⁵⁵.

Если подойти с этой точки зрения, скажем, к «Братьям-разбойникам», вся поэма оживет и начнет звучать чрезвычайно напряженно в смысле политической эмоции, о которой в ней, собственно, и идет речь, хотя внешне речи о ней совсем нет.

Еще раз подчеркиваю: в том, что я пытаюсь изложить, нет никаких пунктов соприкосновения с известными попытками вычитывать у Пушкина различные аллегорические иносказания (вроде «теории» о том, что в «Египетских ночах» идет речь о декабристах). Наоборот, я отрицаю в приведенных мною примерах аллерию. Аллерию заменяет одно определенное пред-

⁵⁴ «Остафьевский архив князей Вяземских», т. II, 1899, стр. 143—144 и 242.

⁵⁵ «Хроника недавней старины», 1876, стр. 302.

ставление другим, условным; аллегория условно заменяет, в сущности, одно слово другим (надежда — якорь). Здесь же замены нет. Пушкин не подразумевает под словом лес слово свобода; он вообще не подразумевает свободу, вообще ничего не подразумевает. Он стремится выразить субъективный комплекс такой силы, многогранности, емкости, что он не берется, не может, не считает нужным назвать его, дабы не обуздить, не рационализировать, не объективировать его. И те слова, которые должны вызывать в читателе ответный комплекс, — единственные, которыми Пушкин может добиться этого, а вовсе не заменяющие или что-то скрывающие. Здесь Пушкин — романтик, выражающий, осуждающий и славящий, но ничего не объясняющий. Чувство свободы и титанические образы свободы — опять-таки образы того же чувства, — это его проповедь. Потом придет мысль о чувстве, придет мысль, объясняющая чувство, придет мысль о том, что есть объективный мир вне чувства и что самое чувство — не только переживание, но и объективный факт. Разрешая проблемы, поставленные этой мыслью, Пушкин решит проблему реализма.

3.

Итак, Пушкин в начале своего творческого пути осуществил принципы обеих ветвей русского романтизма 1800—1810-х годов, — и психологического романтизма Жуковского, и гражданского романтизма преддекабристского и декабристского толка. Само по себе объединение этих двух путей романтизма в творчестве юного Пушкина было проявлением независимости, проявлением той тенденции к слиянию всего наиболее передового и ценного, что было в литературе до него, которая всегда отличала Пушкина и впоследствии. Если принять при этом во внимание, что в то же время, с 1815 по 1820 год, Пушкин органически усваивает завоевания Батюшкова, что он уже в это время сближается в отдельных чертах с Крыловым, что он несомненно учитывает и опыт французских поэтов XVII—XVIII веков, то картина получится еще более ясная. Правда, поскольку смысл творческих побед Батюшкова, в сущности, близок к положительному содержанию искусства Жуковского, основу поэтической работы Пушкина до 1820 года составляет все-таки объединение школы Жуковского и гражданского романтизма. Впрочем, следует отметить, что это объединение не было в данный период доведено Пушкиным

до конца, лишь в малой степени элементы обоих типов раннего русского романтизма могут объединиться в это время в пределах одного стихотворения. Как правило, они существуют в различных стихотворениях, написанных, однако, в то же самое время и попеременно. И все же даже сосуществование их в пределах единого творческого процесса одного поэта было творческой победой немаловажного значения. В самом деле, до Пушкина даже такое объединение не было осуществлено, если не считать слабых попыток эпигонского характера, не имевших значения творческих достижений. Подлинным собирателем русского романтизма был молодой Пушкин.

Однако все же, несмотря на разнообразие применений романтического метода, несмотря на объединение путей Жуковского и гражданской поэзии, творчество Пушкина до 1820 года, а в значительной части и далее, на юге, оставалось замкнутым пределами романтизма, его мировоззрения и стиля. Романтический субъективизм был свойствен ему по преимуществу в обоих его течениях: и лично-психологическом, и социально-героическом, так же, как связанный с ним метод преодоления «внешней» предметной действительности, как истолкование поэзии и вообще культуры в качестве особой сферы, парящей над объективным миром. Отсюда же и невозможность вместить объективный мир в «духовную» сущность слова, и следовательно, субъективная семантика. Отсюда — в глубокой связи с ограниченностью революционного сознания, чуждающегося демократической стихии, — отсутствие историзма, отрыв эмоции и мысли свободолобца от «неразумной» и неукоснительной закономерности жизни народов, характерное для декабристской поэзии; вспомним, например, «Думы» Рылева.

Следовательно, творчество молодого Пушкина не было и не могло быть просто первым наброском его будущего реалистического творчества, и развитие Пушкина как поэта, протекавшее органически и без крутых переломов, не было прямолинейным. В творчестве Пушкина, начиная с 1820 года, накапливались идейные и стилевые материалы для будущего перехода его на позиции реализма, осуществленного в основном в Михайловском, около 1825 года; в свою очередь, эти материалы возникли из развития тех начал, которые были основными для Пушкина еще до 1820 года. Иначе говоря, выход из романтического мировоззрения в творчестве Пушкина был обусловлен диалектикой развития самих романтических начал его. В частности, потенции, заложенные в гражданском романтизме, в специфическом их развитии, привели к круше-

нию романтизма изнутри. При этом оказались потребны для построения нового стиля и психологические открытия стиля Жуковского. Этот процесс внутреннего движения романтизма может быть прослежен в любой грани, в любом признаке стиля. Я остановлюсь на одном признаке, специфичном для гражданского романтизма; этот признак не исчерпывает вопроса, но указывает направление движения, и для этого достаточно рассмотреть только его; этот признак — романтический местный колорит.

Давно известно, что проблема местного колорита была выдвинута в литературе именно романтизмом, и в данном вопросе выступившим против классицизма с его отвлеченным, внеисторическим, космополитическим идеалом прекрасного, с его тенденцией изображать человека вообще, вне времени и пространства, изображать его по законам искусства, обязательным для всех времен и народов. Следует здесь же подчеркнуть, что в России эта проблема была поставлена не романтизмом вообще, а именно гражданским, преддекабристским и декабристским романтизмом, она осталась чуждой романтизму Жуковского и его школы. Можно сказать, что Жуковский разрешил в русской поэзии задачу воссоздания психологической индивидуальности личности человека; что же касается романтизма гражданского, то он приступил к разрешению задачи понимания и воссоздания индивидуальности народа, индивидуальности национальной культуры.

Здесь нас не должны вводить в заблуждение, например, средневековые рыцари Жуковского. Они не наделены в его балладах никакими конкретными чертами ни эпохи, ни тем более данной национальной культуры. Относительно баллады о старушке даже невозможно сказать, где в ней происходит действие: так в ней спутаны черты православной церковности с западными легендами. Жуковского легенды интересуют не как фольклор, отражающий лицо народа, данного народа, не похожего в своей фантазии, как и в своей жизни, на другие народы; легенды для него — это мечты души, рвущейся из оков «внешней» жизни в свободное творчество фантазии. Эстетизированная эмоция — такова для него суть и цель древних легендарных мотивов поэзии. Освобожденные от бытовых «внешних» ассоциаций образы и символы легенд для Жуковского — наиболее естественное, прямое воплощение несказуемых состояний души. Поэтому объективирующего значения они для него не имеют, они не определяют душевную тему, а определяются ею. Не потому Смальгольмский барон таков, как он дан в балладе, что он — шотландец, а потому в балладе

дана Шотландия (вообще — северная романтика), что тема баллады — трагические и суровые страсти ⁵⁶. В самом деле, в балладах Жуковского нет народности, — в смысле объективной определенности субъективной темы объективным коллективным сознанием. Известные несколько стихов из «Светланы» о гадании девушек, — исключительный случай у Жуковского, — не противоречат этому. И вступление к «Светлане» — это эмоциональная мелодия образов и слов, а не воссоздание этнографического явления в слове, тем более не стремление воплотить тип народного сознания, из которого бы поэт сделал вывод, определяющий его понимание личности, да и других проблем искусства и жизни.

Современники Жуковского нисколько не заблуждались в этом вопросе. Н. Полевой писал, что Жуковский «не знал национальности русской»; «собственные создания Жуковского в такой степени космополитны, так сказать, в мире литературном, что едва отличите вы их от переводов сего поэта»; «поэзия Жуковского... не могла быть народной, и народности не ищите у Жуковского»; при этом Полевой не считал это отсутствие народности безусловным недостатком поэзии Жуковского ⁵⁷. В свою очередь, Белинский писал: «Жуковский не народный поэт, и немногие попытки его на народность были неудачны — правда; но это совсем не недостаток, а скорее честь и слава его. Он призван был на другое великое дело» (III, 507) — и позднее в статьях о Пушкине: «Вообще, ничто не чужда до такой степени поэзия Жуковского, как русских национальных элементов. Может быть, это недостаток, но в то же время и достоинство: если бы национальность составляла основную стихию поэзии Жуковского, — он не мог бы быть романтиком, и русская поэзия не была бы оплодотворена романтическими элементами. Поэтому все усилия Жуковского быть народным поэтом возбуждают грустное чувство, как зрелище великого таланта, который, вопреки своему призванию, стремится идти по чуждому ему пути» (VII, 186).

Характерна разница поэтического использования истории народов, скажем, у Вальтера Скотта и у Жуковского. В своем «The eve of St. John» В. Скотт говорит о событиях и именах в романтической манере, вызывавших в сознании шотландца

⁵⁶ Конечно, этому не мешает и то, что эта баллада — перевод из Вальтера Скотта. Жуковский придал ей свой колорит. Кстати напомнить, что я имею в виду Жуковского 1800—1810-х годов. Жуковский, начиная с 1830-х годов, значительно меняется, отчасти и под влиянием Пушкина.

⁵⁷ Н. Полевой, Очерки русской литературы, СПб., 1839, т. I.

славные воспоминания отечественного прошлого, как у нас чрезвычайно богаты ассоциациями и внутренней жизнью упоминания в стихах Куликова поля, Непрядвы и т. п. А ведь Жуковский никогда не оперировал такими воспоминаниями русской истории, хотя и обдумывал ряд лет поэму о Владимире, так и не написанную. Он все пользовался западными именами-символами, для русского читателя терявшими свою национально-географическую наполненность, бывшими только эффектными именами яркой мечты о красивом:

Анкраморская битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась,
Где на Эверса грозно Боклю напирал,
Где за родину бился Дуглас.

Для Вальтера Скотта все эти имена и самое наименование знаменитой битвы, священной и памятной в Шотландии, это — героическая история его народа. Для Жуковского и его читателя — это эффектные декоративные звуки неизвестных боев, воображаемых рыцарей, потому что имена эти ничего не говорили, как ничего не говорят и до сих пор русскому читателю. Для Жуковского эти имена — не достояние народа, а эмоциональное выражение душевного состояния, взятого в его особенности.

И здесь ничего не изменяют довольно пространные географические и исторические комментарии к «Замку Смальгольм», напечатанные Жуковским в пояснении имен и названий в конце тома II своих «Стихотворений» 1824 года (комментарий этот заимствован из английского издания Вальтера Скотта). Объяснения остаются академическим довеском, не влияющим на восприятие текста. Недаром Жуковский, перепечатавший их в издании «Стихотворений» 1835 года (т. IV), не поместил их в издании своих баллад и повестей 1831 года, очевидно, рассчитывая на то, что и без них текст «дойдет» до читателя полностью. Исключены примечания и из издания «Стихотворений» 1849 года (т. IV). Вообще говоря, экзотика имен и названий у Жуковского не имеет этнографического или исторического характера, а скорее — эмоционально-звуковой. Они воздействуют самым своим необычным, романтически-эффектным звучанием, вроде все время повторяемых имен в балладе «Варвик»:

Никто не зрел, как ночью бросил в волны
Эдвига злой Варвик...

И в Ирлингфор уже как повелитель
Торжественно вступил...

Стоял среди цветущих равнины
Старинный Ирлингфор...

Авон, шумя под древними соснами,
Их пеной орошал...

И трепетал во дремлющем Авоне
С звездами свод небес...

Спешил, с пути прохожий совратясь,
На Ирлингфор взглянуть...

Один Варвик был чужд красам природы:
Вотще в его глазах...

И устремить, трепещущий, не смеет
Он взора на Авон:
Оттоль зephir во слух убийцы веет
Эдвинов жалкий стон...

Вотще Варвик с родных берегов уходит —
Приюта в мире нет...

Он наступил; со страхом провожает
Варвик ночную тень:
Дрожь! (ему глас совести вещает)
Эдвинов смертный день!

Дождь ливня льет; волнами с воем плещет
Разлившийся Авон.

Вотще Варвик, среди веселый шума,
Цедит в бокал вино...

И день угас, Варвик спешит на ложе...
Но и в тиши ночной...

И тот же слышен глас,
Каким молил он быть отцом Эдвину
Варвика в смертный час:

«Варвик, Варвик, свершил ли данно слово?
Исполнен ли обет?
Варвик, Варвик, возмездие готово;
Готов ли твой ответ?»...

... Один во мгле ночной
Ревел Авон, — но для души смятенной
Был сладок бури вой...

«Спеши, Варвик, спасись от потопленья;
Беги, беги, Варвик!»

И к берегу он мчится — под стеною
Уже *Авон* кипит...

Варвик зовет, *Варвик* манит рукою —
Не внемля шума волн...

И с трепетом *Варвик* в челнок садится —
Стрелой помчался он...

«Нет, просвистал в твой парус ветер ночи», —
Смутясь, сказал *Варвик*...

«*Варвик*, *Варвик*, час смертный зреть ужасно;
Ужасно умирать,
Варвик, *Варвик*, младенцу ли напрасно
Тебя на помощь звать?..»

Пловец гребет, челнок летит стрелою;
В смятении *Варвик*...

Варвик дрожит — и руку, страха полный,
К младенцу протянул...

Эдвинов труп, холодный, недвижимый,
Тяжелый как свинец!

Утихло все — и небеса и волны
Исчез в водах *Варвик*...

Или см. имена в балладе «*Эолова арфа*»:

Владько *Морвены*,
Жил в дедовском замке могучий *Ордал*...

И вепрей и ланей могучий *Ордал*
С отважными псами
Гонял по холмам...

... В жилище *Ордала*
Веселость из ближних и дальних краев
Гостей собирала...

... И в дружных беседах
Любил за бокалом рассказы *Ордал*...

... Гремела красою
Минвана и в ближних и в дальних краях;
В *Морвену* толпою
Стекалися витязи, славны в боях;
И дочерью гордился
Пред ними отец..
Но в тайне делился
Душою с *Минваной Арминий-певец*...

«... Минвана. Минвана,
Я бедный певец;
Ты ж царского сана,
И предками славен твой гордый отец...»

... «Заря уж багряна». —
«О мильи, постой». —
«Минвана, Минвана,
Почто ж замирает так сердце тоской?..»

.... И поздно и рано
Под дровом свиданья Минвана грустит,
Уныло с Минваной
Один лишь нагорный поток говорит;
Все пусто; день ясный
Взойдет и зайдет —
Певец сладкогласный
Минваны под дровом свиданья не ждет.

Или см. имена в лирике, не имеющей никакого историко-этнографического определения:

«Эдвин, не позабудь, не позабудь меня!» («К Эдвину»).
Или в послании к Воейкову 1814 года — перечисление названий народов.

Совершенно иное положение мы можем наблюдать у поэтов «левого» крыла русского романтизма. Для них проблема национального колорита весьма насущна. Мало того, это для них политическая проблема, одна из основ их политического мировоззрения в искусстве. В общем плане можно утверждать, что если борьба за личность, за индивидуальность человека и его внутреннюю жизнь в искусстве была борьбой за свободу человека в обществе, то борьба за национальное своеобразие, индивидуальный облик культуры, склада мыслей и чувств, быта и поверий народа была борьбой за национальную свободу. Нет необходимости напоминать здесь историю того общего увлечения передовой литературно-общественной мысли фольклором, национальной стариной, средневековьем и северными легендами, которое охватило всю Европу, начиная с середины XVIII века, а в особенности в конце столетия. Это была заря новой литературной эры романтизма, глубочайшим образом связанной с судьбами новой эры социальной жизни народов, с периодом буржуазных революций.

Буржуазно-демократические и антифеодальные революционные движения в эту эпоху переплетались с национально-освободительными движениями и войнами. Американская революция была войной за независимость, и она же установила буржуазно-демократическую республику. Якобинцы во Фран-

ции называли себя патриотами, и идеи французской нации, ее свободы, ее достоинства были для них одной из основ их мировоззрения, причем нацией они считали все население отечества, кроме космополитов-аристократов, врагов революции, а патриотизм понимали как любовь к свободе и своего государства и своего народа. И для Державина патриотизм — синоним якобинизма (см. в оде «На счастье»). Далее, когда наполеоновские войска из силы революции превратились в силу империалистических захватов, войны против Наполеона, войны за независимость народов от ига французской буржуазии стали войнами прогрессивными, национально-освободительными, и в них рождались революционные тенденции и замыслы лучших людей, оценивших правильно героическую борьбу народов. Затем Европу ряд лет потрясали национально-освободительные восстания, переплетавшиеся с социально-революционными, — греческое восстание, итальянские восстания, испанская революция. Нация — это была освободительная идея в 1775—1825 годах. Во имя свободы развития народных сил боролись и те, кто с оружием в руках отстаивал независимость своей страны, и те, кто восставал против феодальной реакции, и те, кто в искусстве отстаивал права нации на самобытность, на своеобразие. Это своеобразие недаром искали в поверьях, языке, обычаях, искусстве народа, а не в «интеллигентном обиходе» и не в книгах, написанных учеными людьми. Право нации на самоопределение в области культуры и стиля было другой стороной права народа на свободу.

До этого времени, до романтизма, в пору власти классицизма в литературе признавался лишь один общечеловеческий идеал искусства, идеал красоты, рационально дедуцированный и ориентированный на условную античность.

Сама эта античность понималась не как конкретное исторически определенное, хронологически и географически ограниченное бытие, а именно как условный общечеловеческий идеал, не связанный органически ни с историческими, ни с этнографическими национальными чертами породившей его культуры и действительности. Народы, в лице своих литератур, добровольно склоняли свои головы под ярмо классических норм прекрасного и разумного. Но вот началось великое восстание народов против вековых норм, выкованных при феодализме. Тогда оказалось, что не все люди одинаковы и не всегда и не повсюду действуют одни и те же нормы прекрасного, Мало того, оказалось, что не для всех народов приемлемы одни и те же нормы общественного бытия. Во всяком случае, если раньше, при классицизме, национально-исторические различия

культур считались чем-то преходящим, идейно, а стало быть, и художественно малоценным, теперь эти различия были признаны законным достоянием народов, их неотъемлемым правом.

Единый универсальный идеал античного классицизма рушился. В середине века был обнародован макферсоновский Оссиан; за ним появилась Датская история Малле с публикацией древнескандинавских поэтических произведений. Английский фольклор вошел в литературу со сборником Перси. И вот рядом с Гомером и Еврипидом, истолкованными в качестве образцов разумной гармонии человеческих душевных качеств, встал другой идеал человека, культуры и красоты, не похожий на античный и все же прекрасный и в своем роде законченный. Ровный свет греческого солнца и симметрия античных колонн совсем по-новому должны были быть поняты, когда рядом с ними был утверждён в равных правах трагический сумрак северной мифологии, «неправильный», но по-своему величественный идеал воинственной культуры викингов и бардов, идеал мрачной природы скал и бурь, идеал бедной, но мощной природы Шотландии или Исландии. Все народы принялись конструировать идею своей национальной культуры, отличную от классической античной. На первых порах это конструирование привело к разделению двух типов культуры, южного и северного, античного и оссиановского. Гердер возвестил Европе равноправие обоих типов и, главное, народный характер, фольклорную основу обоих. Он же глубоко принципиально и в связи с проповедью передовой социально-политической доктрины показал мощь народного искусства всех народов и провозгласил закон: нет искусства, нет и не было великих творений поэзии, не вырастающих на основе народного миропонимания, народного склада мысли, чувства, народной поэзии. Де Сталь открыла для Франции (а потом и для России) широкие перспективы романтизма, показав смысл и значение своеобразия двух типов искусства, античного — южного, и северного — романтического, коренящихся в условиях жизни народов Древней Греции, с одной стороны, и народов севера — с другой (географическая теория Монтескье убедительна еще для Гердера и еще для де Сталь).

Одновременно с этим меняется облик самой античности, в частности, Греции. Культуру античности передовые мыслители эпохи стремятся осмыслить как конкретный частный вид культуры данного народа, прекрасный, но не обязательный для других народов. Наступает новая волна археологических и исторических разысканий древнего мира. Винкельман, открывший вновь для Европы подлинную греческую красоту, не ту,

которая стала привычной в отвлечениях Расина, а простую, примитивную красоту детства человечества, еще Винкельман не преодолел взгляда на античность как на идеал. Но уже Винкельман доказывал, что этот идеал связан с конкретными историческими условиями, что он неповторим в других условиях; при этом его концепция также имела передовой в политическом смысле характер. Через несколько десятилетий де Сталь, восхищенная античностью, уже тем не менее совсем свободна от генерализации античного идеала. А Сисмонди, также значительно повлиявший на русских романтиков, обосновал географическое и отчасти этнографическое понятие южной культуры, объединившее элементы восточной культуры с итало-французским средневековьем и возрождением. Национальная идея каждого народа, неподвижная внутри себя, но сменяющая одна другую со сменой исторической роли народов в мировой истории, легла в основу философии истории Гегеля.

Все это движение протекало в рамках романтизма и имело идеалистический характер. Самое понятие нации, народа мыслилось как метафизическое, неизменное, лишенное, в сущности, развития. История понималась как сосуществование или смена единых и замкнутых национальных культур. Каждая данная национальная культура не требовала иных объяснений, кроме внешнегеографического, и — в глубине вещей — метафизической тавтологии, объяснения ее складом души народа или группы народов (южане и северяне). С другой стороны, в данной системе каждый отдельный человек, представитель данной замкнутой культуры, не объясняется в своем быте и характере ничем, как той же тавтологией: он таков потому, что он — шотландец, или потому, что он — грек. И все же возможности развития этой концепции были неограниченны, и в своем движении она привела к крушению романтизма, к реализму. Дело в том, что эта концепция все же выдвигала проблему обоснования своеобразия человеческой личности чем-то, вне ее лежащим, для нее объективным, а именно типом данной национальной культуры. Здесь был заложен принцип преодоления субъективизма романтического мышления, в свою очередь преодолевшего рационалистический схематизм и отвлеченность классицизма. Завоевав конкретность, индивидуальность понимания человека и нации, романтизм понял ее как вечную сущность, замкнутую, то есть саму себе довлеющую. Социальная действительность борьбы народов и скачкообразный ход истории, выступление масс, изменившее на глазах поколения мир, прогрессивное движение человечества и крушение метафизических идеалов буржуазной революции,

привели лучших людей начала XIX века к осознанию истории как движения, разбили неподвижное представление о национальной культуре. Еще Рылеев мыслил русскую героиню как неподвижную, то есть лишен был историзма как принципа мировоззрения, заставляя русских героев всех веков говорить, мыслить и действовать, как декабристы. Но уже Гегель сформулировал законы диалектики. Вальтер Скотт показал миру, что люди живут разное не только в силу различия национальных культур, но и в силу различия исторических этапов бытия одного народа. Этот переворот, поистине решающий для судеб литературы и для реализма в частности, был осуществлен историзмом искусства. В то же время Вальтер Скотт в «Айвенго» показал национальные различия как социальные, осмыслив исторические изменения общества и человека в формах борьбы социальных сил. Вальтер Скотт научил историзму ученых историков. Барант, первый в ряду историков — создатель теории классовой борьбы, историков, показавших научно изменение людей с развитием общества, соотнесен в своей работе с Вальтером Скоттом и признает влияние исторического романа на историков. Тьерри, разрабатывавший понятие о классовой борьбе, избирает для своего капитального труда — «Истории завоевания Англии Норманнами» — тему «Айвенго» и ссылается на этот роман в предисловии к книге.

Конечно, Вальтер Скотт был подготовлен всем развитием романтической литературы, так же как построение социологической истории было подготовлено всем развитием философии и науки вообще в конце XVIII века. Ведь Вальтер Скотт заложен уже в «Геце фон Берлихингене» Гете. И все же значение открытия историзма и социального принципа в литературе было неизмеримо велико. Оно нашло реально-объективное объяснение своеобразия конкретного человека и типов людей. Человек бывает таким, а не иным, потому что его сделала таким история его народа и всего человечества, потому что его сделало таким его участие в борьбе социальных сил его эпохи. Француз XVIII века — не француз XIX века, и в то же время банкир XIX века не то же, что рабочий XIX века, — такова была новая установка. Ее осуществил Бальзак, вышедший из романтизма, из исторического романа, ученик Вальтера Скотта, рассказавший о своей эпохе как историк и социолог. Ее осуществил Пушкин, начиная с середины 1820-х годов ставший прочно на почву исторического, а позднее — и социально-исторического понимания человека. Субъективное романтизма не отменилось, а обросло плотью объективного, получило объяснение в истории и социальной жизни. Люди-

индивидуальности стали людьми-типами. Национальная культура стала сама фактом истории и дифференцировалась в объективных условиях социальной борьбы. Метафизическая тавтология распалась. Реализм XIX столетия родился.

Мне пришлось сделать краткий экскурс в будущее для того, чтобы пояснить те стороны романтизма, которые привлекают здесь мое внимание. Мне было важно указать, что проблема «местного колорита» была, с одной стороны, проблемой политической в плане национально-освободительной борьбы, с другой же стороны, — отправным пунктом дальнейшего прогрессивного движения литературы к реализму.

Русская литература не осталась чужда общеевропейскому движению. Именно в ее демократических, а затем и революционных течениях возникает интерес к национальному искусству, к фольклору. Фольклоризм Чулкова и Попова в 1760—1770-х годах — это явление, соотнесенное с предромантическим течением Запада, с Макферсоном, Перси, Клопштоком и др. Оссиан и Мале сыгнали в России в XVIII веке такую же роль, как и на Западе. Радищев, не без влияния Гердера, утверждает понимание фольклора как выражения духа народа и основы всякого подлинного большого искусства. Он же ищет своеобразия русской национальной культуры, и ищет его именно в народном сознании, революционном по преимуществу. И его теоретические размышления, и его поэма «Песни древние» открывают традицию революционного романтизма в России, традицию поисков национального искусства, характеризующегося освободительной направленностью содержания и замкнутой спецификой национальной самобытности формы. И в этом отношении гражданский и декабристский романтизм наследует у Радищева.

Определение замкнутых типов национальных культур в европейской поэзии, в литературе вообще шло в основном — для Европы — в двух линиях: северной культуры (Оссиан и др.) и античной (Гомер и др.); но оно не замкнулось в этих двух линиях. Уже Гердер пытался рассказать о культуре Востока и Америки как особых своеобразных типах. Расширение горизонта мировой экономики и политики шло одновременно с расширением кругозора романтического национального понимания культуры. Американские индейцы, уже не по-вольтеровски, не на манер французских просветителей, на которых они так похожи в «Альзире», были изображены с попыткой характеризовать их культурный тип Шатобрианом. Парни, увлекшийся Оссианом, создает цикл «Мадагаскарских песен», переводившихся не одним русским

поэтом. Молодой Гюго напишет роман о неграх, в котором попытается воссоздать своеобразие души негритянского героя, — «Бюг Жаргаль» (еще позднее Мериме будет разоблачать романтический показ негров в бессмертной реалистической новелле «Таманго») и т. д. Не случайно в это же время становятся столь популярны описания путешествий в экзотические страны, и в это же время Шамполион делает свои открытия. Но самую значительную роль в этом открытии чуждых экзотических культур играло увлечение Востоком. Восточный стиль, выражающий восточное мировоззрение, «душу Востока», по многим причинам стал играть в литературе чрезвычайно важную роль. Открывается для Европы поэзия Ирана; Коран становится модной книгой, Гете пишет свой «Западно-восточный диван», Радищев говорит о «Гюлистане» Саади, а затем Байрон открывает новую поэзию Востока; Мур, а потом Виньи и многие другие делают «восточный стиль» одним из ведущих явлений романтизма. Здесь, на Востоке, была найдена третья великая культура, богатая своеобразной красотой, — рядом с гомеровской и оссиановской. И опять современников этого «открытия» поражало то, что вот перед ними народ (вернее, группа народов), создавший свой высокий идеал человека, красоты, мудрости, не имеющий ничего общего с идеалами Гомера и Оссиана, народ, не знающий правил Буало, ученья Вольтера или даже искусства Шекспира и тем не менее владеющий подлинной культурой. И эта культура правомерна. Следовательно, нет единого закона культуры. Критерием ценности культуры оказывается не книжность, не проверка ее нормами Южной Европы, а национальная органичность ее, ее связь с глубинами духа данного народа, ее независимость, замкнутость. Сохранность своеобразия культуры воспринимается как следствие мужества народа, сумевшего героически отстоять свое лицо, свою независимость, свою свободу.

Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнания иноземцев, —

об этом тоскует поэт декабристов Грибоедов, и это для него — лозунг политической свободы. Все три основные народные культуры, резко очерченные в своем своеобразии, — гомеровская, оссиановская и восточная, — становятся символами героики народной борьбы за независимость, противопоставленными безликой в национальном отношении культуре салонов. И опять у романтиков эта идея народности культуры и ее освободительной функции внеисторична (но этнографична) и, в основном, внесоциальна. Потом придет реалистический

принцип исторического и социального определения культуры и принесет иную характеристику принципа народности. У зрелого Пушкина Пугачев рассказывает народную сказку, а дворяне-офицеры пробавляются песенкой из пошлого, для Пушкина, песенника. И еще в «Борисе Годунове», реалистической трагедии, основанной на историческом методе, противопоставлена русская национальная культура западной — польской, салонной; а в пределах русской культуры единство не разбито: царевна причитает по жениху народным складом. Впрочем, эта черта здесь — также историческая характеристика допетровской Руси, в которой еще не произошло — по Пушкину — отделения вершущей культуры от народной. И еще в «Евгении Онегине» трагедия Онегина связана с салонностью его вненациональной культуры, тогда как «милий идеал» — Татьяна обоснована народной культурой во всем своем облике, и в фигуре няни, и в сне, в котором мотивы русских сказок побеждают наносную стихию мотивов западных романов. Потому что романтическая народность тоже не была уничтожена пушкинским реализмом, а была объективирована им. Этнографическая метафизичность была снята историческим и демократическим объяснением ее. Культура нации стала культурой данного исторического периода, впоследствии расслоенной и определенной социально. В «Сценах из рыцарских времен» — во всей наброске веет единый дух эпохи Возрождения, и именно в условиях Германии этой эпохи; но культурный тип героев определен не только страной и эпохой, но и их социальным местом: Франц, Мартын, рыцари — это разные культуры. Между тем культура Востока, восточного человека у Байрона, как и у Гете, — едина, не разделена социально и неизменна хронологически. Она — символ. Она дана мифологически более, чем реально.

Итак, романтический местный колорит и романтическая народность были одной из граней прогрессивного политического характера данного крыла романтизма. Они формулировали новую мифологию и символику национально-освободительной борьбы. И на русской почве в начале XIX столетия поиски местного колорита теснейшим образом сочетаются с жизнью гражданской, преддекабристской, а потом и декабристской поэзии, хотя и остаются — до Пушкина — в пределах романтической иллюзорности и внеисторичности. Я могу здесь привести лишь несколько примеров в этом плане, не стремясь исчерпать материал или хотя бы изложить обстоятельно историю этого вопроса в русской поэзии 1800—1820-х годов. Для данного периода передовой русской литературы опыты

создания национального искусства в 1760—1790-х годах — уже пройденный этап, не удовлетворяющий запросов нового времени, вследствие отсутствия политической принципиальности этих опытов, отсутствия связи их с проблематикой освободительной борьбы. Исключение составляет только Радищев; однако надо учесть, что его «Песни древние» написаны уже в 1801—1802 годах. При этом опыты XVIII века были замкнуты кругом узконациональных, только русских заданий, легко переходя в охранительную или реакционную тенденцию отъединения «русского склада» от передовой европейской культуры. Иное дело, например, Гнедич. У него мы наблюдаем вместе с постановкой проблемы гражданского стиля широкую постановку проблемы равноправных типов культуры, сходную с передовыми течениями западной литературной мысли. Гнедич в основном знает два типа культуры: гомеровский и оссиановский. Уже у него намечается вопрос, важный для дальнейшего развития русского искусства: куда отнести русский национальный тип культуры? В качестве северного народа русский народ мыслился в оссиановской группе (так было, например, в творчестве старого Державина); но глубокие исторические связи с Грецией через Византию, подчеркнутые еще Ломоносовым, заставляли сопоставлять истоки русской национальной культуры с гомеровским типом. Сюда же вела мысль о русском народе, не тронутом рефлексией и меланхолией северной поэзии, бодром и оптимистическом. Так Гнедич приходит к попыткам объединения «русского тона» с античным типом стиля в «Рыбаках»⁵⁸. Так же он приходит к славянизации слога своей «Илиады», истолкованной им как аналог идеалов русской героики⁵⁹.

Еще в 1804 году Гнедич написал большое стихотворение, почти что поэму, «Красоты Оссиана, или песни в Сельме»; он хотел, по его собственным словам, «все красоты Оссиана слить в эти песни и в них одних показать, каков Оссиан». Это — опыт воссоздания целостного облика стиля Оссиана как замкнутого эстетического канона, противостоящего гомеровскому. При этом характерно не только то, что это стихотворение пишет гражданский поэт Гнедич и известный гомеролобец, «античный» Гнедич, но и то, что он пишет его «русским скла-

⁵⁸ Ср. А. М. Кукулевич, «Рыбаки», идилия Гнедича. — «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, 1939, № 3.

⁵⁹ 2 Ср. А. М. Кукулевич, «Илиада» Гнедича. — «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, 1939, № 2.

дом», признанным в качестве русского народного стиха размером — четырехстопным хореем с дактилическими окончаниями без рифм, размером русских сказочных поэм. Так сближалась русская манера с оссиановской. В 1804 году Гнедич тем же размером пишет «Последнюю песнь Оссиана», и в этом стихотворении звучат воинственные мотивы гражданской поэзии и тема гибели народной героики в тусклой современности:

О герои, о сподвижники
 Тех времен, когда рука моя
 Раздробляла щит трелиственный!
 Вы сокрылись, вы оставили
 Одного меня, печального!
 Ни меча извлечь не в силах я,
 В битвах молнией сверкавшего;
 Ни щита я не могу поднять,
 И на нем напечатленные
 Язвы битв, единоборств моих,
 Я считаю осызанием...

и т. д.

И как бы вывод:

Так в чертогах праотеческих
 Позабыт и след великого!

К 1807 году относится замечательное послание Гнедича «К К. Н. Батюшкову», поэтическая декларация двух народных и героических культур — гомеровской и оссиановской, данная в стиле напряженной гражданской поэзии. Нет сомнения в том, что это стихотворение создано под влиянием знаменитой статьи Гердера о Гомере и Оссиане («Über Ossian und die Lieder alter Völker», 1773).

... О, песнь волшебная Омира
 Нас вмиг перенесет, певцов,
 В край героического мира
 И поэтических богов.

Зевеса, мечущего грома,
 И всех бессмертных вокруг отца,
 Пирь их светлые и дома
 Увидим в песнях мы слепца.

Иль посетим Морвен Фингалов,
 Ту Сельму, дом его отцов,
 Где на пирах сто арф звучало
 И пламенело сто дубов...

Там Оссиан теперь мечтает
 О битвах и делах былых;

И лирой тени вызывает
Могучих праотцев своих.

И вот Тренмор, отец героев,
Чертог воздушный растворив,
Летит на тучах с сонмом воев,
К певцу и взор и слух склонив...

и т. д.

Здесь все типично и показательно. Гнедич оперирует яркими, героическими словами-символами, емкое значение которых — укор вялым современникам: волшебная песнь, певцы, героический мир, мечущего грома, бессмертных, светлые пиры и дома, отец героев и т. д. — весь этот яркий, здоровый, блестящий мир народной патетики имел гражданское звучание. Гнедич ищет эффектных сопоставлений и противопоставлений, ораторских оборотов:

В край героического мира
И поэтических богов.

Затем, — Гнедич стремится к некой стилизации: в строфах о Гомере он как бы имитирует подлинную греческую манеру речи (гомеровскую): «Зевеса, мечущего грома», бессмертные «вкрут отца», «дома» — как бы бытовая деталь простой первобытной культуры античности. Гомер, по Гнедичу:

Среди бесчисленных видений
Откроет нам весь древний мир...

Гомер для Гнедича — не условно-идеальный эпик, такой же, как Вергилий или Вольтер, но лучше их, — а певец подлинной, еще грубой, но героической культуры подлинной Греции с ее верованиями и битвами, и самые верования древних для Гнедича — не просто набор мифологических отвлеченностей и украшений, а реальный этнографический материал. Его античность и в этом стихотворении не такая, как у классицистов, а новая, романтическая, по-новому подлинная, рядом с другой подлинностью — Оссианом. Оссиан же дан рядом типических мотивов его поэм, для Гнедича не только характеризующих его стиль, но и облик народа, создавшего его; здесь и сто арф, и сто дубов⁶⁰, и тени праотцев, и другая, не гомеровская, сумрачная мифология Севера. При всем том Гнедич

⁶⁰ Ср. уже у Державина в его «оссиановской» оде «На победы в Италии» (1799):

Встают. — Сто арф звучат струнами,
Пред ними сто дубов горят...

мыслит и изображает и гомеровскую Грецию, и «Морвен Фингалов» внеисторически. Для него не существует, например, последовательности обеих культур, не существует и их смертности. Это — именно типы культуры вообще, этнографически и географически predeterminedенные и сами на себя обращенные. Ни взаимосвязи между культурами, ни влияния их друг на друга, ни их исторических взаимоотношений при таком их восприятии нет. Каждая из культур представляет собою законченное целое, непроницаемое и неизменное. История же превращается не только в географию, но и в ряд замкнутых комплексов, отдельных образований, хронологически неподвижных и закреплённых, каждая в своей системе образов, мотивов, знаков, в конечном счете в своей мифологии, в своей символике. Признаки этой культуры даны заранее для читателя книгами, ему известными до стихотворения Гнедича, — Гомером, Оссианом, всей античной и северной поэзией. Читатель, заранее не носящий в своем сознании целостного образа этих культур, просто не может понять того, о чем пишет Гнедич. Поэтому-то ему нет необходимости реально описывать Древнюю Грецию и Шотландию. Для него достаточно указать знаки, символы этих целостных образов, — и образы возникнут в памяти читателя. Так и делает Гнедич. Он дает несколько знакомых штрихов, за которыми стоят широкие образные комплексы, и эти комплексы опять имеют и политический смысл, так как это образы народной героики. Поэтому такое значение приобретают в данной системе имена, названия, наиболее уплотненные знаки, вызывающие ряды представлений: Омир, Зевес, Морвен, Фингал, Сельма, Оссиан, Тренмор, Мальвина, Моина. Следовательно, и здесь Гнедич пользуется романтическим методом. Гомер и Оссиан в данной системе стиля, в сущности, — это не историческая реальность, а образная система, заключенная в сознании поэта и читателя, более чем в объективной хронологии. Гнедич не изображает, а дает почувствовать, вызывает видения, знакомые душе и воображению и значительные для него не столько сами по себе, сколько по тому воспитательному гражданскому пафосу, который с ними связан. Поэтому и здесь у него — трехступенная система образности. Стихи — это только слова, знаки, суггестивные символы, вызывающие комплекс образов; в свою очередь, этот комплекс — только образ великих переживаний, эти переживания и составляют внутренний смысл стихотворения. Между словами и их глубинным смыслом располагается посредствующее звено: символический образ культуры данного типа. Отсюда и поэзия как система внешних знаков. Образы

культуры Гомера и Оссиана строятся у Гнедича извне, нанизыванием мифологических слов-имен, слов экзотических, необычных, слов сгущенной выразительности, а не конкретным и объективным изображением самого этого исторически бывшего мира и людей, созданных этим миром, как это будет у зрелого Пушкина. Внеисторизм Гнедича, его романтическое, интроспективное и метафизическое представление о культуре и различии культур сказывается и в том характернейшем обстоятельстве, что обе рисуемые им культуры он мыслит в своем собственном сознании как вечно существующие и вызываемые в душе европейца XIX века. Его стихи — это стихи поэта-гражданина 1800-х годов, вобравшего и Гомера и Оссиана в свое, именно в свое сознание, их воспринимающее. Между тем, когда романтизм претворится у Пушкина в реализм, произойдет обратное. Пушкин покажет мир Востока или древности, увиденный как бы вне субъективности поэта. При этом он воссоздаст не только внешний, но и внутренний мир человека другой культуры. Он создаст стихи — как бы не от своего лица, а от лица араба («Подражания Корану»); при этом он останется Пушкиным, человеком XIX века. У зрелого Пушкина разнообразным и исторически меняющимся станет сам субъект поэзии, тем самым превратившийся в объект ее в реалистическом понимании. У Гнедича же объект — Гомер и Оссиан — лишь черты субъекта, поэта-современника. В этом — романтическая ограниченность понятия и поэтики народности у Гнедича.

То же самое, хотя и с индивидуальными отклонениями, можно сказать и о Катенине, наиболее сильном, глубоком и принципиальном пропагандисте романтической народности гражданского, политически прогрессивного характера в России до Пушкина. Теперь уже не вызывает сомнений то положение, что Катенин — это поэт декабристского круга, даже можно сказать — поэт-декабрист. Правда, его прямые политические стихи, содержавшие революционные призывы, до нас не дошли (они, вероятно, были), кроме нескольких строк революционной песни «Отечество наше страдает Под игом твоим, о злодей...». Но все его стихотворения в целом включены в систему гражданской героической поэзии, призванной будить чувства свободы, патриотизма и мужества. При этом именно проблема романтического местного колорита призвана у Катенина играть решающую роль в этой политической воспитательной функции его стихов.

В основном Катенин увлечен двумя типами народной культуры, двумя стилями: античным и народным русским, хотя

он не прошел и мимо других, привлечших внимание европейской литературы его времени. Так, его перевод романсов о Сиде и «Пир Иоанна Безземельного» представляют опыты воссоздания культуры средневекового рыцарства. Античность Катенина в таких его стихотворениях, как «Софокл», «Ахилл и Омир», «Идиллия», «Сафо», — это новая романтическая античность, выдвинутая против условности античного идеала классицизма, воспринятая как подлинная, примитивная, первобытная и народно-героическая, так же как средневековые Катенина — не романсное, условно-элегическое à la Жуковский, а пора суровых и грубых нравов, воинственных подвигов, рыцарских предрассудков и — опять — народной героики. Те же задания воплощения подлинных и неприкрашенных культур стоят перед Катениным и в драме. Кроме «Пира Иоанна Безземельного», здесь наиболее существенна «Андромаха» — опыт трагедии античной, простой и полной пафоса первобытных и жестоких, но величественных подвигов, проповедующей культ цельных, сильных, мужественных и простых людей-героев. При этом метод самого показа античности, как и средневековья, у Катенина специфически романтический, несмотря на то что он собирает в свои стихи значительно большее количество деталей исторического порядка, деталей быта, а иногда, в лучших своих произведениях, поднимается до показа особых черт психики, особого мира представлений людей изображаемой культуры. А все же картины былых культур для Катенина — только его мечта, прежде всего — вдохновенный сон поэта-гражданина. В этом смысле характерно превосходное стихотворение «Мир поэта»: это именно ряд картин отдельных культур, древнееврейской и эллинской, и это не история, а мир поэта, чуждого тусклой современности и зовущего к первобытной яркости жизни:

Где мира древнего волшебное начало?
Где первых чад земли чудесные дела?

... И тщетно станет вдохновений
Теперь певцу искать кругом:
Бессмертный стихотворства гений
Почивает непробудным сном.
Одною памятью еще мы в свете живы,
Ее лишь призраки наш мертвый красят сон...

... И на крылах воображенья,
Как ластича, скиталица полей,
Летит душа, собирая наслажденья
С обильных жатв давно минувших дней.

Это было написано в 1822 году, когда Пушкин делал уже титанические усилия, чтобы оторвать культуру прошлого от души поэта и, наоборот, понять душу поэта как проявление и результат объективного исторического развития культуры народов.

Великой заслугой Катенина является то, что он смело перешел от разработки стилей «чуждых», например, заново понятой античной Греции, к разработке стиля русского, понятого не условно или формально, как в XVIII веке, а понятого как стиль русского народа, противопоставленный наносной западной, верхушечной культуре. Катенин попытался отделить русскую культуру от оссиановской и, отчасти, от греческой (последнее — не до конца) и обосновать ее фольклором, «Словом о полку Игореве», освободительной героиней. Эта ориентация Катенина имела явственно революционный смысл, что и нашло прямое выражение в лучшем, наиболее глубоком произведении этого цикла: «Мстислав Мстиславич». В этой небольшой поэме Катенин воплотил тему воинской героини борьбы русского народа за свою независимость, за свободу. Национально-освободительная тема воплощается в стиле и в символике национально-народного характера, в использовании безрифменных фольклорных стихов, формул фольклорной поэтики, образов «Слова о полку». Стремясь создать впечатление не условно-поэтической, а подлинно народной героини, Катенин вводит в свои стихи «низменные», крестьянские формулы, прямолинейно-жестокие, лишённые завуалированности мотивы суровой борьбы. Ибо он приучает читателя к образам крови, спасительной свирепости народной мести:

*Решето стал щит железный,
Меч — зубчатая пила...*

... Пот, с кровью смешанный, каплет с главы...

... На тьмы татар
Бойцы легли,
И крови пар
Встает с земли...

В конце поэмы декабристский смысл ее обнажается. Характерно, что Катенин, вдруг с легкостью покидая стилизацию, переходит от древнерусского склада к современному и в привычных четырехстрочных строфах четырехстопного ямба дает аллюзию: татары превращаются в тиранов, подавляющих Русь. А ведь это — монолог Мстислава Мстиславича; так легко отказывается Катенин от древнего стиля, ибо и для него, как и

для Рылеева, историзма все еще не существует, и русский склад — это стихия национальная, а не историческая, следовательно, применимая и к современности, равная ей. И вот Мстислав XIII века говорит декабристскую речь:

Не останутся отныне
Успехом гордые враги,
Доколь Россию всю пустыне
Не уподобят их шаги..

Но чем бы ни решались битвы,
Моя надежда все крепка:
Услышит наши бог молитвы,
И нас спасет его рука.

Он русским даст терпенье силу,
Они дождутся красных дней;
У нас в земле найдут могилу
Враги, гордившиеся над ней.

Отойдя от русского склада, Катенин уже не возвращается к нему и после монолога Мстислава дает концовку поэмы в гекзаметре, не ощущая противоречия античного размера с русским народным размером начала поэмы. Впрочем, постоянно меняя метры, он и до монолога Мстислава допустил рифмы, строфы, а прямо перед этим монологом — даже стих классицизма, александриец. Таким образом, романтическая манера давать своеобразие культуры внешними знаками, а не системой внутренней психологической исторической изобразительности проявилась в своей непоследовательности и метафизичности. Это заметил тонкий литератор — современник, романтик и радикал — Кюхельбекер. В своей статье — обзоре журналов «Взгляд на текущую словесность», напечатанной в «Невском зрителе» в 1820 году (ч. I, февраль), Кюхельбекер нападает на катенинскую поэму сначала с позиций еще арзамасских (осуждая в ней простонародность, безвкусие, жесткость), а затем останавливается на новаторском сочетании «нескольких родов размеров» в поэме Катенина (она называлась в журнальной публикации «Мстислав храбрый»). И вот тут Кюхельбекер высказывается как истинный романтик, увлеченный идеей замкнутых культур, каждая из которых требует своих стилистических проявлений. Он заявляет, что у нас есть три типа стихов: 1) народный стих, 2) ломоносовский «немецкий» и 3) «сей же размер, но без рифм, подражание количественному размеру древних». Таким образом устанавливается в метрике три типа культуры: народная, новая западно-европейская и античная. «Каждый из сих трех размеров имеет,

можно сказать, *особенный слог*, слог того рода поэзии, коему он принадлежал первоначально. Смешивать сии три слога почти все равно, что говорить, по примеру наших бывших модников, лепетом, составленным из слов русских и французских, а сверх того, вмешивать выражения греческие и латинские. Употребление же различных размеров *одного и того же рода* не только позволительно, но, как нам кажется, должно послужить к обогащению языка и словесности». Здесь, в этом пассаже Кюхельбекера, дана в сжатом виде схема мышления различными культурами. Единый идеал культуры рассыпан — остались равные, но своеобразные культуры. Отсюда и стиль поэзии — уже не вообще «правильный» стиль, а он подчинен новой норме, новому закону, закону стилия данной культуры. И Сумароков, и Карамзин, и еще Жуковский писали стихи, не думая об этой среде, культурной атмосфере своего стилия. Они писали стихи по-русски так же, как французские поэты — по-французски, стремясь выразить свою мысль или свою эмоцию, писали стихи от себя. Теперь поэт хочет писать стихи не просто на русском языке, а в русском духе и стиле или на русском языке, но в стиле античном или даже в том же французском, как потом Мериме будет писать по-французски, но в испанском стиле. Поэт хочет писать стихи не только от себя, но вместе с тем и от данной культуры. Слова обусловлены не просто намерением поэта высказать мысль, но и заданием быть проявлением специфики данной культуры. Катенин пишет:

В той равнине холм высокий,
На холме ракивов куст.

Это — не просто деталь пейзажа, а слова и образы русского народного склада. До системы романтического местного колорита поэт сказал бы просто, что на холме рос куст, но «ракивов» и «в той равнине» меняет все дело. Не о холме только, в первую очередь не о холме и кусте идет здесь речь, а о русской песне, о былинке, русском чувстве природы, о любви к Руси-отечеству. А если бы шла речь в оссиановском северном стиле, появились бы скалы и, вероятно, разбитый бурей дуб и т. д. Между поэтом и его темой появилась новая среда, уже не идея «высокого» или «низкого», а живое представление о стиле и складе образов данного народа, и слова подчинены закону этой среды. Создать образ ее, атмосферу специфики культуры — эту задачу ставят перед собой поэты, и эта задача имеет освободительный смысл. Ставят ее перед собой и поэты-драматурги. Стояла она и перед Озеровым,

одним из начинателей стиля гражданского романтизма в русской литературе.

В этом отношении характерны в особенности две трагедии Озерова — «Фингал» (1805) и «Поликсена» (1809). Озеров, вообще говоря, следовал в своей драматургической практике образцам французской трагедии времени революции, точнее, конца XVIII — начала XIX века. Именно в это время и у французов в трагедии, сохраняющей еще внешний каркас классицизма, явственно проступают новые веяния романтического характера. В частности, именно эпоха революции принесла, — и не случайно, — интерес к местному колориту, к духу эпохи, к подлинности культурного стиля изображаемой среды. Новатором и провозвестником в этом отношении был наиболее значительный драматург этого времени — Непомюсен Лемерсье, в 1800 году поставивший первую французскую романтическую драму «Пинто». Его трагедия «Агамемнон» (поставленная в 1794 году) оказалась его шедевром. Это была трагедия, в которой налицо как будто бы привычный тип классического произведения. Но пафос трагедии не в этом, и успех ее не этим был обеспечен. Наоборот, трагедия открывала новые горизонты драматургии. Лемерсье попытался показать на сцене Грецию в непривычном, неклассическом, не совсем условном облике. В его пьесе зритель увидел древних греков жестокими полуварварами; трагедия мрачна и полна ужаса свершаемой воли беспощадного рока. Это был опыт изображения «подлинной» гомеровской Греции, как она представляла ученику современной археологической и исторической науки. Самый язык Лемерсье, по-прежнему скованный александрийским стихом, стремился к резкой энергии, нарушая привычную гармоническую певучесть классического трагедийного стиха. Позднее, в 1821 году, Лемерсье поставил трагедию «Фредегонда и Брюнего» (Брунгильда), также имевшую успех. В ней он хотел передать сумрачную поэзию раннего средневековья, изобразить людей этой темной эпохи, быть исторически точным, — как он сам говорит об этом в предисловии к трагедии. Следует напомнить, что Лемерсье был свободолюбом, не примирившимся с тиранией Наполеона. Его поиски романтического колорита в трагедии были связаны с его политическим радикализмом. Не случайно и Орест Сомов в своей статье — декларации новой школы «О романтической поэзии» (1823) называет Лемерсье в числе французских романтиков, рядом с Парни, как автором поэмы «Иснель и Аслега», и Шатобрианом. Одновременно с Лемерсье и другие драматурги Франции ставили те же проблемы. Так, Дююис,

уже опытный трагик, прославившийся своими попытками привить Шекспира театру французского классицизма, в 1793 году поставил на сцене трагедию в четырех действиях «Абюфар, или Арабское семейство», трагедию, не чуждую тенденции воссоздания восточного колорита; характерно и нарушение классического правила о пяти действиях (во всяком случае, о нечетном их числе). «Абюфар» имел успех. На русский язык его перевел не кто иной, как Гнедич (1802). Не прошло мимо французской трагедии и увлечение Оссианом. К 1796 году относится трагедия Арно «Oscar fils d'Ossian», построенная на оссиановских мотивах, трагедия, в задачу которой входило воссоздать колорит северного стиля (об оссиановском стиле, который он хочет передать в своей трагедии, говорит сам Арно в предисловии к ней).

«Автор... открыто заявляет, что он хотел создать новый жанр», — говорит об Арно исследователь предромантизма Ван-Тигем⁶¹. Он же указывает на успех пьесы, переведенной даже на шведский язык. После «Оскара» появились и романтические оперы — «Ossian ou les Bardes» с музыкой Лесюера (Le Sueur, 1809), которую похвалил Наполеон, и «Uthal» с музыкой Мегюля (Méhul, 1806).

Целая серия французских трагедий конца XVIII и начала XIX века разрабатывает мотивы средневековья, национальной истории: например, Арно «Blanche et Montcassin ou les vénitiens», 1798 (в особой заметке при издании трагедии автор обстоятельно и точно описал исторические костюмы XVII века, которые должны носить его герои); Эньан (Aignan) — «Brunehaut ou les successeurs de Clovis», 1810; Д'Авриньи (D'Avrigny) — «Jeanne d'Arc à Rouen», 1819; Ансело (Ancelot) — «Louis IX», 1819; Вьенне (Viennet) — «Clovis», 1820; Лиадьер (Liadières) — «Conradin et Frédéric», 1820; его же «Jean-sans-peur», 1821.

Особую роль играли трагедии на библейские темы. Легуве (Legouvé) поставил еще в 1793 году свою трагедию в трех действиях «La mort d'Abel»; в предисловии он говорит, что построил свою пьесу на известной поэме Геснера «Смерть Авеля»; далее он пишет: «Этот сюжет соединял ряд преимуществ, ему свойственных; я имею в виду нравы, новые на нашем театре, изображение трогательной простоты первобытной природы и предметов, окружавших детство мира, эти столь разительные картины ничтожества человека, поставленного

⁶¹ Paul Van Tieghem, *Le préromantisme*, P., 1924, p. 251-255. Здесь указан ряд «оссиановских» пьес в Англии, Германии и Италии.

рядом с могуществом создателя..., наконец, эта древняя мечта, в которую любит погружаться поэзия, когда, восходя к истокам веков, она является окруженной их возвышенной таинственностью, как религиозным облаком, из коего ее голос, кажется, исходит более красноречивым и величественным. Эти обстоятельства, способные сделать действие еще более привлекательным и придать проникновенность стилю, заставили меня решиться». И ниже: «... Я рассеял в своей трагедии религиозные черты; легко понять причину этого. Первый человек, окруженный чудесами творения и встречающий, куда бы он ни бросил взор, явления, которые радовали его чувства или его душу, должен был все время воздавать хвалы создателю...» и т. д. Далее он говорит о специфическом слогe трагедии: «Понятно, что мысли первых людей были очень наивны и их язык исключительно прост. Поэтому я должен был, стремясь заставить их говорить согласно с их нравами, приблизить, насколько мне это позволяло достоинство и законы французского стихотворства, мой слог к обыкновенной речи и придать ему иную окраску, чем в наших трагедиях, так как ни одна из них не представляла таких персонажей, как моя, и помещенных в эпоху столь отдаленную... Я ограничил себя только выражением первобытных образов и чувств» и т. д. Наконец, Легуве пишет: «Революция, открыв всем гражданам их права и их величие, сделав их свидетелями и участниками самых неожиданных событий, внушила им вкус к необыкновенному и потребность в сильных чувствах. Поэтому необходимо придать более действительности и энергии трагедии, нередко робкой и изнеженной; но, чтобы этого достигнуть, необходимо предоставить ей также более свободы; не той опасной свободы, которая привела бы на сцену чудовищные вещи и погрузила бы ее в ее первоначальное варварство; но ту разумную свободу, которая стремится отбросить условные правила, вовсе не приводящие к красоте, — чтобы возвысить искусство согласно законам разума, природы и гения...» Весьма характерно, что эта декларация, еще нерешительная, но намечающая проблематику романтизма, должна была оправдать именно библейскую трагедию. Библейские темы удержались во французской трагедии: еще в 1822 году была поставлена трагедия Суме (Soumet) «Saül». Еще раньше, в 1809 году, имела успех опера «La mort d'Adam» на слова Гильяра (Guillard), с музыкой Лесюера⁶².

⁶² Характерно и обилие в годы Наполеона поэм о средних веках, о Карле Великом (с аллюзиями) и т. п. Лемерсье написал цикл поэм о Мои-

Нужно оговорить, что с точки зрения позднейших романтических стилизаций, например, по сравнению с «Балладами» Виктора Гюго, местный колорит во всех этих произведениях намечен незначительно; он не пронизывает всех элементов произведения насквозь. Однако современники ощущали его сильно. Для них трагедии Арно или Лемерсье были живым воссозданием чуждой культуры. Это объясняется прежде всего самым принципом поэтики, принятой в данной литературной среде, характерно проявившимся в гражданской поэзии: принципом слов-отзвуков, мотивов и отдельных признаков стиля, за которыми, а не в которых, возникал знакомый уже комплекс эмоций и представлений. При такой системе стиля достаточно было немногих специфических нот, чтобы вся симфония прозвучала в воображении читателя. Между тем привычные черты классицизма уже не воспринимались остро; они были постоянным сопровождающим условием сцены, и их можно было как бы не замечать; они выносились за скобки, являлись неизменным фоном всякой трагедии, и на этом, ставшем уже бесцветным, фоне тем ярче выступали хотя бы легким абрисом нанесенные черты новой образности циклопической Элады или же оссиановской страстной и воинственной лирики. Нужно учесть при этом и еще одно: сценическое оформление и исполнение. Именно эпоха революции принесла французской сцене обновление, параллельное тому, что происходило в драматургии. Не только сцена обставляется декоративно и пышно. На сцене трагедии вместо условных дворцов и колоннад появляются археологически воссозданная «настоящая» Греция, пустыня и палатки и даже верблюды («Абюфар»), оссиановская дикая природа у Арно и т. д. Сцена оформляется с установкой на географическую, этнографическую, стилевую точность в соответствии с разнообразием типов изображаемой культуры. Великий Тальма одновременно с этим производит революцию в костюме, вводя подлинные одежды эпохи на сцену и отменяя условный костюм классицизма, почти одинаковый в трагедии об Ахилле, об американских индейцах или о персах. Самая декламация приобретает большее разнообразие интонаций.

Все это мы найдем и у Озерова. Подобно Арно, он пишет оссиановскую трагедию «Фингал»; подобно «Агамемнону» Лемерсье — свою «Поликсену». И у него немногими, в сущности, чертами, для современников, однако, достаточными,

сее, Гомере, Александре Македонском: характерно сочетание этих тем (Библия, Гомер) и аллюзий.

внушался зрителю комплекс оссиановского типа культуры. И у него оссиановская воинственная поэзия осмысливается как народно-героическая. Характерные в этом смысле замечания находим в статье Вяземского «О жизни и сочинениях Озерава»:

«Воображение Омера богато, роскошно и разноцветно, как вечная весна, царствующая на отеческих его полях. Воображение Оссиана сурово, мрачно, однообразно, как вечные снега его родины. И у него одна мысль, одно чувство: любовь к отечеству, и сия любовь согревает его в холодном царстве зимы и становится обильным источником его вдохновения. Его герои — ратники. Поприще их славы — бранное поле. Алтари — могилы храбрых. Северной поэзии прилично искать источников в баснословных преданиях народа, имеющего нечто общее с ее народом, когда разборчивая строгость не позволяет ей дополнить своими вымыслами скудные средства, открытые отечественной историей. Северный поэт переносится под небо, сходное с его небом, созерцает природу, сродную его природе, встречается в нравах сынов ее простоту, в подвигах их мужество, которые рождают в нем темное, но живое чувство убеждения, что предки его горели тем же мужеством, имели ту же простоту в нравах, и что свойства сих однородных диких сынов севера отлиты были природою в общем льдистом сосуде. Самый язык наш представляет более красот для живописания северной природы. Цвет поэзии Оссиана может быть удачнее обильного в оттенках цвета поэзии Омеровою перенесен на наш язык».

Далее Вяземский пишет: «Трагедия *Фингал* — торжество северной поэзии», и ниже: «В *Фингале* ничто не забыто ни трагиком, ни поэтом. Тот и другой взял с Оссиана полную дань. Счастливый преемник Озерова может приняться после него за Эдипа, частью сравняться с ним, а частью и превзойти его; но едва ли дерзнет кто-нибудь по следам его искать добычи в поэмах Оссиана. Он найдет поле, уже пожатое и обнаженное рукою счастливою и искусною в выборе. Представление *Фингала* говорит воображению, сердцу и глазам зрителя. Тут все у места: пение бардов, хоры жрецов, сражения. Все сии принадлежности, во многих трагедиях часто излишние, в *Фингале* нужные, тесно связаны с главным содержанием и, так сказать, идут не за сочинителем, а за действующими лицами».

Итак, для Вяземского, современника, умевшего читать в стихах стиля, ему близкого, больше, чем в них сказано только словами, для поэта, близкого к традиции гражданского романтизма, «*Фингал*» — трагедия романтическая, героическая,

пожалуй, даже политическая в декабристском плане, трагедия подлинно северной поэтической культуры⁶³. Иначе отнесется к ней Пушкин, перерастающий декабристскую поэтику, стремящийся к иной народности, к реалистическому историзму, к воплощению действительности в слове. Он откажется от поэзии символов и от вызывания теней замкнутых комплексов культуры. Он отвергнет Озерова, ибо местный исторический колорит «Бориса Годунова» показан в трагедии, а не лирически навеивается ею, оставаясь, в сущности, за текстом.

То же относится и к «Поликсене», признанной самим Озеровым лучшей его вещью и «не дошедшей» полностью до современников. Здесь Озеров поставил своей задачей создать образ подлинной гомеровской Греции, ее «души». Его греки были непривычны для русской трагической сцены. Это — нимало не маркизы, и сама трагедия стремится преодолеть салонный стиль. Она нарочито проста, скупа по сюжету, подчеркнута прямолинейна, как архитектура греков. Любовь в ней играет минимальную роль, ибо примитивно-грубые герои древности воевали, а не таяли в нежных чувствах (любовь — чувство северян; отсюда меланхолические элегии Фингала). Греки Озерова дики, жестоки, суеверны. Он тоже видит в их мифологии обычаи и верования народа, а не поэтический вымысел. Его греки жадно делят добычу, пленных; они кичатся разрушением, уничтожением врага; они готовы менять пленную царевну на дорогую вещь. При всем том эти древние первобытные люди — герои; они величественны и в своих распрях, и в битвах, и в культе мертвых, которому должна быть принесена в жертву невинная Поликсена. Озеров старается наделить своих героев мыслями и чувствами диких воинов, неистовых и прекрасных в своей южной пылкости, в неразмышляющей преданности верованиям своего народа. Конечно, все это переплетается в «Поликсене» с условностями классицизма, со срывами в современность (например, в просветительских рассуждениях Агамемнона), но тенденция намечена отчетливо, и, в условиях системы романтизма, достаточно. Недаром Мерзляков, в меру своей архаической системы взглядов и еще больше

⁶³ Современный французский критик и переводчик русских драматургов А. Сен-Прист (Alexsis de St.-Priest), считая, что в образах Фингала и Старна Озеров неверно передал Оссиана, хвалит все же стиль «Фингала» именно за его оссиановский колорит; он пишет: «Самое значительное в этом произведении — стиль: он полон картин, то мрачных, то прелестных, извлеченных из скандинавской мифологии, меланхолия которой так обаятельна». («Chefs-d'oeuvre du Théâtre Russe» в серии «Chefs-d'oeuvre des Théâtres étrangers», Paris, 1823, p. II).

в меру своей близости к Жуковскому, не мог принять непреносимых для него необычных греков. Он нашел многое в «Поликсене» «странным и неблагопристойным»; он считал, что озеровские титанические дикари ведут себя низко, «непорядочно», неприлично. Это осуждение было победой Озерова.

Между тем стилистическая тенденция «Поликсены» не прошла незамеченной в русской драматургии. Во второй части «Сочинений и переводов» С. Тучкова (1816) была напечатана его трагедия «Агамемнон». Едва ли случайно совпадение темы и героя этой пьесы с трагедией Лемерсье (в обеих пьесах описывается гибель Агамемнона), хотя русская трагедия и не является нисколько переводом ее. Но у Тучкова мы видим развитие принципов Лемерсье и Озерова. Никакой морали, никакого тезиса и никаких аллюзий пьеса Тучкова не заключает. Герои ее лишены морального осуждения или похвалы автора; они не злы и не добры. Клитемнестра преступна, но она оправдана мстостью за Ифигению, ненавистью к убийце ее дочери. Агамемнон не похож на идеальных государей классических трагедий, особенно русских. Нет в трагедии ни концовки, ни эффектной развязки; Агамемнон убит, и все тут. Суть трагедии не в морали, не в учительности, не в сюжете, а в «духе» Древней Греции, наново понятой; нависший ужас, свирепость, кровь, мифологические образы, детали древности — вот что интересует автора, который, по собственному его заявлению, «по большей части подражал» в своей трагедии Эсхилу, а не Еврипиду. В трагедии вовсе нет любовного сюжета; зато в ней играет значительную роль мотив античного рока, наводящего ужас по типу драм рока немецкого романтизма (Мюльнер и др.), но имеющего целью ввести зрителя в мировоззрение античности. Впрочем, романтически должны были звучать и безумные, и трагические предсказания Кассандры, как и детали вроде огня на башне. Трагедия Тучкова — художественно слабое произведение, и любопытна она, конечно, только как симптом, как проявление тенденций литературы в понимании умного и свободомыслящего человека, некогда члена общества, в котором действовал Радищев, человека, осуждавшего социально-политическую практику монархии, каким был Тучков.

4.

Как уже было сказано, особую роль в истории русского гражданского романтизма сыграли поиски воссоздания одной определенной экзотической культуры, а именно культуры ближнего Востока. «Восточный стиль» стал не только модой, но для передовых кругов литературы — символом освободительной героики по преимуществу. Такова была функция вообще национального колорита в поэзии начала XIX века. Особенно же выдвинулся в этом смысле именно восточный колорит по ряду причин. Во-первых, если русская народная культура связывалась и с оссиановской и с гомеровской, то не менее естественной казалась ее связь с восточной. Россия представлялась страной как европейской, так и азиатской. Затем, церковно-славянский язык был в России языком Библии, в свою очередь теперь осмысленной в качестве памятника истории, борьбы, верований еврейского народа. Во-вторых, в пору общеевропейского увлечения Востоком, Россия, воевавшая с кавказскими народами, включавшимися в комплекс восточной культуры, соседствующая с магометанскими народами, оказалась как бы естественным интерпретатором Востока для Европы. В-третьих, священный ореол библейской поэзии способствовал поднятию ее на степень героической. В-четвертых, давняя общеевропейская и русская традиция использования библейской символики — псалтыри и др. для воплощения политически протестующих настроений также поддерживала обращение к ней и у политических протестантов начала XIX века. В-пятых, культура арабов-магометан и древних евреев, с их культом войны и гибели за идею, с их мстящим богом воинов, импонировала в плане политически воспитательном радикалам 1800—1820-х годов. В-шестых, ко всему этому прибавилось впоследствии греческое восстание, открыто овеявшее культуру новых греков и молдаван, также воспринимавшуюся как включенную в восточный комплекс, революционным пафосом.

Так или иначе, но «восточный стиль» стал стилем свободы. При этом он не был точно дифференцирован ни национально, ни географически, ни исторически. Это был «пестрый», и «роскошный» стиль неги, земного идеала страстей и наслаждений, соединенного с бурной воинственностью и неукротимой жаждой воли, которые гражданский романтизм искал и в других первобытно-народных культурах.

Это был стиль Корана и стиль Библии вместе и в то же время стиль иранской поэзии и кавказских легенд ⁶⁴.

Признаки всех этих исторических явлений, переплетаясь, складывались в единый образ Востока, суммарный, как это только и могло быть в романтической системе мысли и искусства. Этот-то образ явственно имел характер лозунга борьбы наций против тирании. Проследить это можно на ряде примеров. Остановлюсь на нескольких. Я не буду, однако, проследивать самые ранние факты, сюда относящиеся. К 1810 году связь восточного и, в частности, библейского стиля с политически острой содержательностью определилась так отчетливо, что на эту модную тему откликнулся даже А. А. Шаховской, писатель, всегда быстро реагирующий на запросы литературы и зрителя, всегда умевший откликнуться на литературно-идеологическую злобу дня. Следует, впрочем, учесть, что в 1810-х годах Шаховской был вовсе не чужд передовым идеям века и даже лично был связан с передовыми в политическом смысле группировками.

В начале 1810 года на петербургской сцене появилась трагедия Шаховского «Девора, или Торжество веры». Это — возвышенная пьеса о героической борьбе израильского народа против тирании. Евреи у Шаховского свободолюбивы; они не терпят самовластия иноземцев. Герои трагедии, в особенности Девора, совершают чудеса беззаветного мужества и самопожертвования ради свободы отечества. Между тем Шаховской сделал все возможное, чтобы придать своей трагедии восточный библейский дух и стиль, и именно в плане усиления гражданских мотивов. В предисловии к изданию пьесы (1811) он счел даже нужным в удостоверение подлинности стиля указать, что его консультантом был Невахович, который «вспомоществовал мне не только своими сведениями в еврейской словесности, но даже он (по сделанному нами плану) написал некоторые явления 1-го и 2-го действий, переложенные мною с небольшими переменами в стихи; многие мыс-

⁶⁴ Некоторое влияние на этот русский восточный стиль оказали, видимо, «Мадагаскарские песни» Парни («Chansons Madecasses»), немало переведившиеся в начале XIX века на русский язык. См., например, характерное сочетание героики битв с экзотикой национальной культуры в стихотворении «Смерть юноши. Мадагаскарская песня» Межакова («Уединенный певец», 1817). Вообще Межаков, примыкавший к «Беседе», находился под влиянием карамзинистов, подражал старому Капнисту, а затем Батюшкову и т. п. Он писал легкие послания в духе «Мохн Пенатов», подражал и Парни. А в 1817 году он печатался в органе декабристского круга писателей — «Соревнователе просвещения и благотворения»

ли и изречения в роли первосвященника извлечены им из Священного писания; политическая речь Деборы в судилище почти вся принадлежит ему»⁶⁵. Затем Шаховской говорит о музыке к трагедии, написанной О. А. Козловским, который «напитался, так сказать, библейским духом». В тексте самой трагедии Шаховской широко использовал имена, звучавшие экзотически, библейские обороты, детали быта библейской Иудеи и т. д. — все вместе имеющее задачей воссоздание стиля древневосточного народа. Сама иступленная религиозность героев трагедии — не столько программа автора, сколько характерная черта мировоззрения, стиля и даже политического уклада изображаемой культуры. Нужно отметить, что и внешне трагедия нарушает каноны классицизма; в ней не соблюдено единство места; существенную роль играет хор народа; декорации пышны и экзотичны; любовного сюжета нет.

И вот с этой-то восточной романтикой сочетается основная политическая тема трагедии. К еврейскому городу Силому подступил сильный враг, царь ханаанский Сисар. Он хочет навязать вольным гражданам Силома царя, предателя из среды евреев, Хабера. Но вожди граждан Силома, воин Лавидон и его жена Дебора, вместе с народом защищают свободу. Хабер хочет прельстить Дебору обещаниями, но «Не склонится вовек она признать царя» (д. 3, явл. 5). Патриотизм, восточный стиль и борьба за священную свободу переплетаются. Правда, Шаховской в одном месте сам устами первосвященника высказывается за монархию вообще (д. 1, явл. 3), но вся трагедия опровергает эту обязательную отписку, ничего к тому же не определяющую, так как в 1810 году для большинства русских свободолюбцев еще не стоял сколько-нибудь остро вопрос о республике.

И еще одна характерная особенность: трагедия, подобно «Дмитрию Донскому» Озерова, подобно французским трагедиям начала XIX века, включает явные политические аллюзии (намекы на современность). Речь в ней идет, в сущности, и о национальной опасности русского народа перед лицом врага-победителя, тирана Наполеона, о стыде Тильзитского мира. Шаховской хочет поднять воинственный дух русских, ратует за национально-освободительный подъем, против уступок Наполеону-Сисару, против соглашений с ним; против

⁶⁵ Л. Н. Невахович, ученый-еврей, был, между прочим, переводчиком «Мыслей, относящихся к философской истории человечества» Гердера. Это любопытно в данной связи.

политики мира любой ценой; он зовет русский народ на брань за свободу и достоинство нации.

ПЕРВОСВЯЩЕННИК:

Меж тем как огонь палящий,
Как сокрушитель ветр, как гром, с небес разящий,
Сын Хама, божий враг, теснит нас в граде сем.

ЛАВИДОН:

За божий храм и град, коль должно, все падем.
Кивота благости безбожный не коснется,
Доколь Аврамлех чад весь род не пресечется.
Жив бог, и дух наш жив; сотрется гордых рог,
Не сокрушится род, его же избрал бог.

Лавидон восклицает: «Царь, избранный врагом, — ярем и бич народа». Это — ограничительная формула, а все же: царь — ярем и бич. Это звучало сильно. Звучало же для декабристов как освободительный лозунг наименование царя Ивана IV тираном даже в «Истории» Карамзина.

Предатель Хабер уговаривает Лавидона смириться:

ХАБЕР: Услышь, о Лавидон!
Рыдания вдовиц, плач сырых, старцев стон;
Погибель храма зри, зри веры разрушенье
И отвергай потом сие одно спасенье.

ЛАВИДОН: Еще спасенье есть.

ХАБЕР: Какое?

ЛАВИДОН: Ратный бой.
В нем дастся нам не царь, но смерть врага рукой.
Лестна во брани смерть, не имут мертвы срама.

Дебора восклицает:

Так, я предчувствую, что близок злых конец:
День казни наступил...
... Покорство робкое не отвратит напасть,
Но право гордым даст на вящее гоненье:
Народ познает то.

Все это, и многое другое в трагедии, — речь к современникам. И здесь Шаховской, как и Озеров, как и Катенин даже, — внеисторичен. И все же, аллюзии, характерные для гражданской романтической поэзии, не только не противоречат романтическому местному колориту, но и сочетаются с ним постоянно и естественно. Здесь дело было в двух особенностях данного стиля: во-первых, он включал в систему подтекста, в систему образных комплексов, стоящих за словом, вызываемых символами текста, элемент сопоставления. За римскими стиха-

ми типа пушкинского «К Лицинию» стоит и декорация Древнего Рима, и Французская революция. За библейской героикой стоит и воинственный Восток, и национальная борьба Европы и России против тирана. Ведь романтизм не мог подняться до подлинного историзма. Для него библейская культура стоит рядом с русской или, скажем, оссиановской, как своеобразная, но не исторически зависимая. Ведь романтизм говорит более о духе культуры, о героике, подъеме эмоции, чем о фактах, и исключает, в конечном счете, объективное бытие. Дух Древнего Востока должен воспламенить дух русского народа. Так смыкается в пропагандистской установке местный колорит и современность. Во-вторых, в русской литературе данного круга русская культура, как уже было сказано, воспринималась как связанная с восточной и, в частности, — с библейской; сама же русская национальная культура воспринималась внеисторично: древняя — как живая, неизменная и в современности. Тема «русского духа» была призывом отказаться от чуждой народному складу новоевропейской цивилизации и вернуться к древним нравам и древней героике. Так же и декабристы истолковывали свою политическую программу как возврат к национальным устоям свободы.

Намеченная у Шаховского формула библейской восточной трагедии с политически-освободительным содержанием нашла дальнейшее развитие в русском драматургии. Впрочем, «Дебора» не была первой русской трагедией на «иудейскую» тему, задуманной в восточном стиле. Еще в 1809 году была издана трагедия Державина «Ирод и Мариамна», сюжет которой был взят из Иосифа Флавия (на тот же сюжет написана «Мариамна» Вольтера). В предисловии Державин писал, что он обильно использовал текст Флавия. «Впрочем, жестокие кровожаждущие выражения, а также восточный слог употребил я нарочно, дабы сколько возможно ближе и изобразительнее представить характер еврейского народа». В самом деле, текст трагедии изобилует «цветами» восточного колорита, библейскими образами, именами, выражениями и т. п. Характерны и хоры трагедии, например:

ХОР (общий)

Воскликните, врата Солима,
 Плещи руками, Иордан:
 Грядет Четверовластник Рима,
 Владыка палестинских стран;
 Грядет муж равный Соломону,
 Играй, Эсфирь, ликуй, Агарь!

Великолепье храму, дому
Ведет с собою славы царь.

ХОР (царицы)

Как роза юна гор средь лона
Ждет майская к себе росы,
Царица нежная средь трона
Так ждет царя лобзать красы.

Или такие пассажи:

Велик господь в Сионе...

... Кровавых рек следы за ними псы полижут,
И домочадцы уст своих к ним не приближут...

Или:

ИРОД: Потщусь представить я величье бога в славе
Судом и милостью в подвластной мне державе;
Коснется он горам, — и горы кроет дым:
Так на врагов сверкну и я мечом своим.
Посмотрит он на дол, — и дол в светах пестрится:
Так на моих друзей щедрота просветится.
Пребудет скиптр мой жезл неумолим для злых,
А осенением смиренных и благих.
Исполню я во всем законы Моисея
В сынах Вахидовых, в сынах и Асмонея:
За око — око я, за зуб — исторгну зуб.

Есть в трагедии Державина и аллюзии на современные события (отношения России с Наполеоном, политика Александра I). Однако никакой политической прогрессивности в «Ироде и Мариамне» нет. Наоборот, именно политический смысл трагедии «восточного стиля» был подхвачен одним из молодых современников Шаховского.

Осенью 1813 года, в пору подъема национально-героической волны, на петербургском театре была впервые представлена трагедия в трех действиях Петра Корсакова ⁶⁶ «Маккавей» (напечатана в 1815 году). Корсаков был так же, как Шаховской, связан с «Беседой». И его ближайшим образом интересовала современная ему французская трагедия. В 1815 году он поместил в «Чтениях в беседе» «Отчаяние Нерона. Орывок из трагедии "Эпихариса и Нерон" (подражание Легуве)». Это — монолог Нерона, «тирана», сверженного с престола. Монолог — сплошная аллюзия: Нерон в нем — это

⁶⁶ П. А. Корсаков в 1817 году печатал Пушкина: впоследствии он впал в реакционность, с 1835 года был цензором, а затем соредактором «Маяка».

Наполеон. В «Русской Галии» (1825 года) напечатан отрывок перевода трагедии Жюи «Сулла», сделанный Корсаковым. Эта трагедия, как известно, также построена на аллюзиях, причем в образе Суллы легко угадывался тот же Наполеон; эту именно трагедию имеет в виду среди других Пушкин, говоря о французских трагедиях с аллюзиями в письме о «Борисе Годунове»⁶⁷.

«Маккавей», как и «Дебора», — библейская трагедия⁶⁸. Она целиком построена на мотивах библейски-восточной образности, написана в восточном стиле, конечно, намеченном только романтической мифологией. В то же время — это трагедия народной героики. Еврейские герои мужественно гибнут в ней во имя отечества, его свободы, его верований (библейская религия) в борьбе с тираном, сирским царем Антиохом. Этот Антиох — типичный самодержец-злодей. «Смириться должен раб, коль царь не хочет пасть», — таков его лозунг (д. 1, явл. 1). Наоборот, Маккавей и их мать Соломония произносят тирады, написанные гражданским пафосом и построенные на символах освободительной борьбы. Антиох заявляет, что Маккавей должны отречься от отечественного бога:

АНТИОХ: ... Иль смерть мучительна, удел их будет слезный...

СОЛОМОНИЯ: Постой, тиран! Себя еще люблю я лстыть
Надеждой сладкою, что все они погибнут.
Сомненье самое в противном страшно мне:
Евреи верные мечты своей достигнут,
И кровь не помрачит Израиля в себе...
... Пей в чадах кровь мою, неистовый злодей!
Недолго будешь ты мечом, главы секущим,
Лить кровь оставленных от Иудей:
Иль жертв сих стон дойти до неба неудобен?

⁶⁷ См. Б. В. Томашевский, Пушкин и французская литература. — «Литературное наследство», № 31—32, 1938, стр. 6—7. Следует добавить, что сам Жюи в «Историческом предисловии» к четвертому изданию своей трагедии весьма недвусмысленно раскрывает аллюзию: Сулла — Наполеон. Интересно и то, что, излагая толки критики о его пьесе, он передает такие мнения: «Одни определили ее как *романтическую*, другие нашли ее слишком *суровой*; в ней порицали слабость *интриги*...» и т. д. и ниже: «Меня упрекали в новшествах, которыми наполнена эта пьеса» (Suite du Repertoire du Théâtre français; Tragédies, tome XI, Paris, 1829, p. 325).

⁶⁸ Корсаков использовал в ней трагедию «Les Macchabées» Ламотта (1722), но отнесся к устаревшему для него французскому драматургу совершенно самостоятельно. Трагедия Ал. Гиро (Guiraud) «Les Macchabées ou le martyre» относится к более позднему времени, 1822 году; см. о ней ниже.

Так, трепещи, тиран, — внемли мой ныне глас;
Час мести недалек, и близок день господень...

Соломония говорит своей наперснице:

Фариса! знаю я дух рода моего:
По нем поборник бог. Чтó — с ним — судьбы все
злобны!

Пред богом чтó тиран и лютый гнев его?

«О благе своего отечества радея» — действовал ее сын.

«Я мой спасу народ», — говорит он (д. 1, явл. 3). Он — «любви к отечеству сей дивный образец», он «Отраду подавал народу вопиющую» (д. 2, явл. 1). Он восклицает:

— Разрушься, рабства цепь! погибни враг!

Бог Израиля, по Корсакову, — бог свободы:

Господь, ликущий к нам в сердца струи отрад,
Почтенней тех богов являлся предо мною,
Чей дремлющий молчит против тиранов гром.

В «Маккавеях» соединение напряженного пафоса гражданской поэтики и ее политической символики — и терминологии «духа» «бранного Востока» произошло окончательно. Конечно, трагедия изобилует при этом аллюзиями. Антиох заставляет вспоминать Наполеона. Евреи — это доблестный народ, русские. О них говорится в духе гражданских доблестей; устами своих героев автор призывает русский народ свергнуть иго, вернуться к исконным законам своего гражданского бытия, и его призывы опять звучат политически знаменательно. В трагедии даны намеки на династический брак Наполеона (д. 1, явл. 1), на всевластие Наполеона в Европе (д. 1, явл. 2), «пророчество» о поражении Антиоха — Наполеона в 1812 году (д. 3, явл. 2). Соломония повествует о войне евреев с Антиохом и о постыдном мире, и ее речь звучит совсем декабристски. Эта речь — намек на войну и мир 1807 года:

Ты помнишь те еще болезненные годы,
Как Аполлония тьмочисленны полки
На Иорданские пришед прозрачны воды,
Взмутили их волной кровавыя реки;
Как, жажду нашими слезами запивая,
Они глотали наш в восторге зверском стон,
И, как тиранство их владыки прославляя,
Хвалебну песнь еще был должен петь Сион.

Дальнейшая судьба библейской трагедии — и опять на тему о Маккавеях — ведет нас прямо к декабристскому кругу. К 1824 году относится попытка коллективного перевода траге-

дии А. Гиро (Guiraud) «Маккавеи, или Мученик», появившейся в Париже в 1822 году. Б. В. Томашевский пишет: «Пьеса Гиро представляла собой трагедию, хотя и написанную по правилам классического французского канона, но явно тяготившую к новизне.

... Еще одна черта этой пьесы могла содействовать намерению перевести ее: она трактовала о борьбе тирана Антиоха с еврейским народным движением. Все время произносились на сцене либеральные тирады. Самая казнь Маккавеев возвещалась автором как сигнал к победоносному восстанию против Антиоха. При известной настроенности зрителей трагедия могла сыграть роль агитационной пьесы»⁶⁹.

Трагедия имела явно выраженную тенденцию к стилизации в восточном, библейском духе. Переводить трагедию должны были, по-видимому, следующие лица: М. Е. Лобанов, друг Крылова и Гнедича, перевод которого «Федры» был поддержан дружеской критикой А. Бестужева и О. Сомова в прессе декабристского круга (Лобанов потом впал в реакционность), Рылеев, Бестужев, Дельвиг и Баратынский. Перевод этот не был, вероятно, доведен до конца. Но характерен и выбор пьесы, и состав переводчиков⁷⁰.

В историю русской «библейской» пьесы, связанной с политическим свободомыслием, должны быть включены и переводы «Гофолии» и «Эсфири» Расина, без сомнения, не случайно появившиеся в эти годы: первая в 1810 году в переводе С. П. Потемкина и П. Ф. Шапошникова, вторая — в 1816 году в переводе Катенина. Как заметила Г. В. Битнер, «Плач сионских дев» в катенинской «Эсфири» «мог переосмыслиться в направлении современных политических аллюзий; при этом Катенин строго выдерживает библейский колорит, усиливая библеизмы по сравнению с Расином»⁷¹.

Еще более конденсированный и яркий характер приобретает соединение «восточного стиля» с освободительной проповедью в лирике. Здесь широко использовалась библейская поэзия псалмов, и эти новые политические псалмы становились декабристской поэзией.

В краткой форме лирического стихотворения самые признаки восточного стиля определились отчетливее всего. Как и в

⁶⁹ А. А. Д е л ь в и г, Полное собрание стихотворений, ред. и прим. Б. Томашевского, Л., 1934, стр. 49.

⁷⁰ Т а м ж е, стр. 500.

⁷¹ Г. В. Б и т н е р, Драматургия Катенина, «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, 1939, № 33, вып. 2, стр. 74.

других случаях романтического местного колорита, эти признаки просты, немногочисленны и имеют внешний характер. Последнее связано именно с тем, что романтическое слово не ставит своей задачей исчерпать значение, вобрать в себя содержание, а лишь вызывает его в сознании читателя, оставаясь отдельным от него, как бы внешним для него. Восточный стиль широко и подчеркнуто использовал церковнославянизмы и библейские обороты потому, что Библия, известная русскому читателю в церковнославянском тексте, стала образцом восточной народной героики, поэзии восточного народа. В данном стилистическом контексте славянизмы, таким образом, приобретали новый смысл, противоположный смыслу славянизмов Ломоносова и, тем более, Шишкова, смысл романтической и политически-передовой. Затем: восточный стиль ищет воплощения «роскоши» и пестроты первобытного южного вдохновения; он сгущает великолепные сравнения, параллелизмы, контрасты, анафоры. Он скопляет «роскошные» слова, вроде розы, неги, лобзаний, знойный и т. д.; он скопляет страстные слова и формулы; и он любит больше всего экзотические восточные имена, названия, внешние знаки стиля.

Восточный стиль в 1820-х годах стал модой, увлечением; множество поэтов писало множество восточных стихотворений, и признаки восточного «пестрого» слога наконец окаменели.

Еще в XVIII веке переложения псалмов использовались политически русскими передовыми поэтами, и Ломоносовым, и Сумароковым, и другими. Известна цензурная история оды Державина «Властителям и судиям» — переложения 81 псалма. Использовался в этом плане, например, Сумароковым, и 145 псалом. Но иначе зазвучит этот псалом уже у Межакова в 1817 году ⁷². В нем появятся слова современной политической терминологии, сочетаемые органически с библеизмами, — и псалом перестанет быть прямым выражением личного протеста, а станет символом современной борьбы, и именно потому, что это — поэзия народа, национальной культуры, в частности, восточной культуры. У Межакова это еще только намечено:

Оставим мы надежды лживы
 На власти мира горделивы;
 Не станем их считать опорой дел своих.
 Их блеск, их пышность непристойны,
 Обетов наших *недостойны*

И истинных нам *благ* не нужно ждать от них...

⁷² «Уединенный певец», 1817, стр. 51.

... (Бог) Стесненных сокрушит оковы,
 Озлобленных расторгнет ковы
 И угнетателей повергнет в нашу власть.

Специально разрабатывал данную манеру Федор Глинка, и у него восточный стиль в его библейском изводе окончательно созрел как декабристский стиль. Его стихотворения этого цикла собраны в его сборнике «Опыты священной поэзии», вышедшем в свет в 1826 году, но разрешенном к печати 12 октября 1825 года и собравшем стихи за несколько лет.

Глинке чужды мотивы неги и роскоши как проявление восточного слога. Но он скопляет другие признаки его, и вместо гурий и пери — у него кровавые воинственные, напряженно-страшные мотивы первобытного космизма, перекликающиеся со стилем Гнедича. А главное — восточная библейская поэзия у него символична в смысле наполнения ее образами гражданскими, декабристскими, несмотря даже на пессимизм, часто овладевающий поэтом. Слова библейской старины вызывают гневные и скорбные эмоции гражданина рабской России и перекликаются со словами революционной терминологии. Глинка «перелагает» псалом 1, — и вот его праведник декабрист (стихотворение «Блаженство праведного»):

Когда лукавые рабы
 Блажат бездушных истуканов,
 Он видит бога над собой —
 И смело борется с судьбой!
 Зажглась гроза, синеют тучи,
 Летит, как исполин могучий,
 Как грозный князь воздушных стран,
 Неудержимый ураган
 И стелет жатвы и дубравы...
 Но он в полях стоит один,
 Сей дуб корнистый, величавый:
 Таков небесный гражданин!
 И процветет он в долгой жизни,
 Как древо при истоках вод;
 Он будет памятен отчизне,
 Благословит его народ...

и т. д.

Или — призывы к политическим действиям во имя свободы в стихотворении «Тщета суемудрия» (переложение псалма 2).

В нем все — Библия, и все — декабризм, вплоть до «исполинов», оказавшихся библейским синонимом тиранов. В стихотворении «Сила имени божияго» псалмопевец Давид произносит декабристский монолог:

Не бойтесь, други! ярой мести,
 Не унижайтесь пред судьбой:
 За дело правды мы и чести
 И за отчизну держим бой...
 Восстали, движутся народы,
 Идут искать моей души,
 Искать Израиля свободы.
 Зачем в полуночной тиши,
 Мои лукавые злодеи,
 По камням крадетесь, как змеи?
 Текут как волны на оплот!
 Как пчелы на душистый сот!
 Как по сухим лесам пожары!
 Готовьтесь, храбрые друзья,
 Бесстрашьем встретить их удары.
 Мужайтесь: бога призвал я!

Затем наступает картина страшных событий, апокалиптические видения победы декабризма, оснащенные восточно-воинственной образностью.

Или в стихотворении «Победа» — опять яркий гимн словами Библии и Французской революции вместе — «Помазан от елея», «Израиль» — и «Отчизны», «Оковы», «Злодей — тиран»:

И я, помазан от елея,
 Кипящим мужеством горел:
 И в очи страшного злодея
 Бесстрашно юноша глядел.
 Он пал, как столп. Цвети, отчизна!
 Израиль мой, с твоих сынов
 Снята позора укоризна:
 Не знай ни плена, ни оков!

И вот речь декабриста к народу о мести тиранам — в одеянии образов священного Востока («Из пророка Исая»):

Бог рек: я восшумлю им в уши,
 Зажгу кипящей мезтью души.
 Почто в народах дух увял?
 Земля становится иною...
 Я землю обновлю весною.
 Но хладный в вере и любви,
 Народ! ты дух свой обнови
 В святой купели покаянья!
 Уж близки, близки воздаянья!
 Се чаша ярости полна!..

Или — проклятия неправому обществу тирании и рабства («Картина иудейских нравов. Из пророка Иеремии»).

Или — бог говорит («Гнев господи на нечестивых. Из пророка Иезекииля»):

Уже мои готовы стрелы,
 И звери жадные давно
 В глуши пустынь ко мне рыкают
 И просят крови и костей.
 Уже их тайный глас сзывает
 На небывалый страшный пир:
 И будут в явству ваши трупы,
 И в питье им ваша кровь.
 И все, насытясь, опочнут
 Меж вас, безгробных мертвецов...

и т. д.

(Напечатано впервые в 1825 году,
 «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. XXIX)

Как видим, это именно библейский мстительный страшный бог; Глинка хочет выдержать местный колорит и в облике своего бога. Следует отметить, что соединение библейских мотивов с политическими здесь не имело и не могло иметь значения цензурного прикрытия политики Библией. Наоборот, с точки зрения цензурной, оно было опасно, так как заключало кощунственные для официальной церкви применения церковной литературы. Это соединение было обусловлено всем характером мировоззрения русских радикалов первой четверти XIX века.

Так складывается поэзия библейских пророков в декабристской среде, звучащая призывами к героизму и свободе даже и там, где она прямо не касается политики, в романтической символической. Сам по себе этот библейски-пророческий стиль осмысливается радикально. В нем создается определенный образ поэта-пророка, из Библии и из декабризма, и рядом с ним образ библейских битв за свободу, и в первую очередь за свободу национальную. Оба эти образа-мотива нашли свое отражение и у Глинки, и у других поэтов данного круга, и у Пушкина.

В сборнике Глинки есть несколько стихотворений о пророках библейского облика, призванных богом вещать правду людям, народу. Стихотворение «Призвание Исаяи» начинается так:

Иди к народу, мой Пророк!
 Вещай, труби слова Егвы!
 Срывай с лукавых душ покровы
 И громко обличай порок!
 Иди к народу, мой Пророк!

... А ты, народ неблагодарный,
 Ты ласки все забыл Отца.
 Как змеи — души в вас коварны,

Как камни — черствые сердца!
 Что сделали с моим законом?
 Где лет минувших чудеса?
 Мой слух пронзен невинных стоном,
 Их вопли движут небеса...
 А ваши сильные и князи,
 Пируя сладкие пиры,
 Вошли с грабителями в связи
 И губят правду за дары.
 Где правота, где суд народу?
 Где вы, творящие добро?
 В вино мешаете вы воду,
 Поддел и ложь — в свое серебро...

и т. д.

(Напечатано впервые в 1822 году в «Соревновательном просвещении и благодетельности», ч. XX)

Или вот начало стихотворения «Пророк. (Из Эздры и Исая)»:

Тоскуя о судьбе людей,
 Сидел Пророк в глубокой думе,
 И се, из купины немой,
 Востек незримо глас священный,
 Как песни тайные небес...
 Сей глас, как древле Моисею,
 Вещал: воздвигнись, мой пророк!
 Ты будешь божьими устами.
 Иди, разоблачай пороки!
 В толпах смущенных суетами:
 Звучи в веках, живой глагол!

и т. д.

Те же мотивы составляют основу пространного стихотворения «Глас пророка». Не нужно производить детальный анализ всех этих стихотворений, чтобы увидеть их сходство, в целом и в деталях, с пушкинским «Пророком», написанным на мотивы из той же библейской книги пророка Исая, что и стихотворение о «Пророке» Глинки. В тот же год, когда вышел сборник Глинки, Пушкин как бы откликнулся на его темы. Его «Пророк» — это продолжение той же линии декабристской поэзии восточного стиля. В нем нет прямых политических высказываний, нет «аллюзий», но политический характер образа самого пророка, как и политический подтекст всего стиля стихотворения, — вне сомнений. Это подчеркивается и свидетельством Погодина о том, что Пушкин написал тогда же еще три стихотворения о пророке, направленные против Николая I. Дошедшие до нас по памяти современников стихи Пушкина, сюда относящиеся:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись...

и т. д. —

обнажают политическую направленность и дошедшего до нас «Пророка». Для современников уже самый библейский слог его, высокая напряженность тона, рисунок изысканных параллелизмов в сочетании с концовкой-декларацией приводили к тому, что стихотворение обрастало определенными, в 1826 году — декабристскими, ассоциациями.

В четверостишии «Восстань, восстань...» Пушкин соединяет библейский стиль с Россией, как и Глинка, но не путем аллюзии, а прямо называя Россию. В «Пророке» он отходит от Глинки в том, что не дает аллюзии, избегая соединения Библии с современностью, характерного для гражданского стиля. Это и понятно. «Пророк» написан тогда, когда Пушкин уже преодолел в основном декабристский романтизм. Он резко осуждал в это время аллюзии в трагедиях. Позднее он писал об одном из стихотворений Глинки в библейском духе, что тот «заставил бога говорить языком Дениса Давыдова» (Дневник Пушкина, запись 22 декабря 1834 года — VIII, 61).

Пушкин хотел создавать вещи данного стиля целостно и с полным погружением в эпоху и культуру, как объективную реальность, а это исключало аллюзии. И все же его «Пророк», хотя уже и отошел в этом вопросе от декабристского романтизма, еще тесно связан с ним, и все же «Пророк» в целом хоть и не заключает аллюзий, ориентирован на романтический подтекст политической эмоции, то есть в целом должен вызывать политические образы современности.

Граждански-героическое, то есть политическое, декабристское освещение библейского стиля не исчезло в творчестве Пушкина и позднее. К 1835 году относится неоконченный отрывок «Когда владыка ассирийский», отрывок о Юдифи, написанный в типичном восточном стиле, в частности, в библейском стиле, с избытком библейских слов-символов (Олоферн, владыка, десница, вера в бога сил, Израиль, Иудеи, иереи, алтарь, вретиге, Ветилуя, сынов Аммона, военачальник Ахиор и др.), со специфической церковнославянской (выи, притек, зрит, препоясалась и др.), с повторениями (казнию казнил, замком замкнуты), с изощренными синтаксическими узорами, с резкими мотивами ужаса и величия (высок смиреньем терпеливым и крепок; выи не склонил; проникнул трепет; народ завыл, объятый страхом, и др.). Общая тональность отрывка — та же борьба мужественного народа за свою свободу против сатрапа-тирана, что и в трагедиях и стихах

декабристской поры. Отрывок о «Юдифи» — это поздний отклик декабристской поэзии. Это — гениальное произведение, но для Пушкина 1835 года — явно устаревшее по манере и мысли. Это стихи, повторяющие другой мотив библейских стихов декабристского круга, помимо мотива пророка-поэта, мотив битв и мести за свободу. У Глинки он представлен переложением псалма 136 «Плач плененных иудеев»:

Немей, орган наш голосистый,
Как занял наш в рабстве дух!
Не опозорим песни чистой:
Не ей ласкать злодеев слух!

Увы! неволи дни суровы
Органам жизни не дают:
Рабы, влачащие оковы,
Высоких песней не поют!

(Напечатано впервые в «Полярной звезде» на 1823 год)

К 1830 году относится «Подражание псалму СXXXVI» Языкова, в середине 1820-х годов одного из самых ярких поэтов декабристского круга, сохранившего навыки гражданской поэзии до начала тридцатых годов; стихотворение оканчивается так:

Блажен, кто смелою десницей
Оковы плена сокрушит,
Кто плач Израиля сторицей
На притеснителей отмстит!

Кто в дом тирана меч и пламень
И смерть ужасную внесет,
И с ярким хохотом о камень
Его младенцев разобьет.

Из этой-то традиции и вышла пушкинская «Юдифь».

Пушкину был ясен характер восточного и, в частности, библейского стиля очень рано. В 1821 году он пародировал этот стиль в «Гавриилиаде». В особенности примечателен в этом отношении «любовный псалом» бога:

Он сочинял любовные псалмы
И громко пел: «Люблю, люблю Марию,
В унынии бессмертне влачу...
Где крылья? к Марии полечу
И на груди красавицы почию!..»
И прочее... все, что придумать мог, —
Творец любил восточный, пестрый слог.

С великим мастерством Пушкин вложил в три с половиной строки этого любовного псалма основные признаки восточ-

ного пестрого слога. Тут и славянские формы окончаний: уныние, бессмертие, крылья, и славянизмы вообще (почию), и имя — символ системы (Марию), и повторение (люблю, люблю), и восточная нега (на груди красавицы почию), и изысканный синтаксис (смена вопроса восклицанием). В этом «Псалме» есть и прямая пародия библейского псалма. Характерно, что эти же выражения псалма позднее вошли в политическую библейскую поэзию декабристского круга; в них звучала тоска по воле, выражаемая декабристскими поэтами в их романтической системе. Так, Глинка писал в стихотворении «Земная грусть. К другу»:

О дай мне, друг, дай крылья серафима!
Мне грустно на земле...

... Я полечу, пылая жадной неба,
До утренней звезды...

(Напечатано впервые в 1821 году в «Соревнователе просвещения и благотворения», ч. XVI, с адресованием не «к другу», а «В... К... К...», то есть В. К. Кюхельбекеру, и с цензурными пропусками слов). И Рылеев, оставшийся до конца верным своей манере мыслить и творить, писал в крепости:

Мне тошно здесь, как на чужбине!
Когда я сброшу жизнь мою?
Кто даст крыле мне голубине,
Да полечу и почию?

И это стихотворение было декабристским и вольнолюбивым стихотворением — пусть не по прямо выраженному в нем смыслу, но по более широкому своему содержанию. возникшему в связи с его стилем ⁷³.

Я остановился несколько подробно на библейском ответвлении восточного стиля с его национальной героикой. Не менее значительна была и другая ветвь этого стиля,

⁷³ Вовсе вне этой, декабристской, традиции и вне сложных ассоциаций, возникающих в ней, использован тот же библейский текст у Н. Иванчина-Писарева, поэта-эклектика, в немалой степени реакционного, в стихотворении «Сион» («Сочинения и переводы в стихах», М., 1819, стр. 21):

О! кто мне даст крыле! подобно голубине
К селенью тишины, к спокойствию долине
От бездны тяжких мук почить бы полетел
И тамо ни о чем душою б не скорбел...

Ниже в том же стихотворении и мотив псалма 136:

Мы плачем, на реках восседши Вавилонских.
Ах! здесь ли воспоем от песней мы сионских?..

«роскошная поэзия», связанная не с Библией, а с иранским и мусульманским колоритом. В эту же систему включается стиль кавказских представлений в русской поэзии декабристского времени. И эта система восточного стиля, несмотря на ее культ неги и великолепия, связывалась с освободительными мотивами. Такое соединение мы видим в стихотворениях А. А. Шишкова, поэта, близкого к декабристам и лично, и по своей судьбе политически опального, и по своему творчеству. У него есть ряд стихотворений граждански-героического характера, написанных в манере декабристской политической лирики («Ш... у», «Х... у», «Бард на поле битвы»); его послание «К Метеллиу» — прямое подражание пушкинскому «К Лидии», как бы вольное повторение этого стихотворения, а в конце — подражание пушкинской «Деревне». И он же пишет ряд стихотворений в восточном стиле, и это — политические стихи по их внутреннему ассоциативному смыслу, по их мотивам героики, мести, битв. Таково стихотворение «Ф. Н. Г.» (то есть Ф. Н. Глинке), достаточно ясное по своим аллюзиям:

В Аравии под зноем лета
 Усталость, жажду и тоску
 Влачил поклонник Магомета
 По раскаленному песку;
 Но далеко святая Мекка,
 А тут ни тени, ни воды,
 Тут запустения следы
 Напечатлелися от века;
 Тут жизни нет — и, утомлен,
 У неба смерти просит он!
 Но вот оазис! И, унылый,
 Последние сзывает силы
 И привстает: «Туда, туда!
 Там тень, и травка, и вода,
 Там есть и место для могилы!»

Друг, есть оазис и для нас!
 Рука таинственной святыни
 Нас извлечет в урочный час
 Из раскалившейся пустыни!
 Но как, одним ли мы путем
 С тобой до цели добредем?
 Возьми ж с собою в путь далекий
 Мои пророческие строки:
 Тебя послал предвечный бог
 Жнецом на ниву просвещения,
 И сам он грудь твою облек
 Броней холодного терпенья,
 И будет сам вождем твоим
 К высокой цели, где с тобою

Спасенны промыслом святым,
Мы обновленную душою
Его дела благословим!

Здесь и восток, в особенности в первой половине, и пророчества о великом деле и обновлении, и «нива просвещения», и «высокая цель». В стихотворении «Осман» в восточном стиле повествуется о бранных подвигах и взывается к мести поработителям. В «Чеченской песне», вставленной в «Отрывок из описательной поэмы "Лонский"», — призыв к битвам за свой народ — восточный стиль: «И пьют Гяуры полной чашей Чеченцев пламенную кровь». Поэма Шишкова «Дагестанская узница» — тоже подражание Пушкину; в ней опять и восточный стиль, и вольнолюбивые мотивы (сюжет поэмы основан на сюжете «Заиры» Вольтера).

Такой же характер имеет целая группа стихотворений В. Григорьева, незаурядного поэта декабристского круга. Так, например, в стихотворении «Жалобы израильтян (Из Байрона)», напечатанном в 1824 году («Соревнователь просвещения и благотворения», ч. XXV), соединены и восточно-библейский стиль, и явственно вольнолюбивые мотивы; здесь оплакивается утеря свободы, рабство, оковы Сиона. В его же стихотворении «Чувства пленного певца» (1824, там же) восточный стиль дан бледно, но стихи все же библейские о гибели Вавилона — и явно политические:

... Нет! лучше иссохни под цепью десная,
И пылакое сердце в неволе истлей,
Чем арфу порочить, душе изменяя,
И песнию слух твой лелеять, злодей!

Повесил я арфу на ветви оливы.
О Салем, да будет свободен в ней звук!
Когда твоей славы замолкли отзывы,
Я спас ее с жизнью от вражеских рук.

И в рабстве Евфрат небеса отражает,
И гордо по нивам плененным бежит.
Так сердце певца гнев судьбы презирает,
И песнию робкой врага не дарит!

Или его же стихотворение «Падение Вавилона» (1822, «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. XIX) в котором — очевидная аллюзия на смерть Наполеона:

Погиб тиран! Возденем к небу длани!
Давно ли мы, с поникшею главой,
Несли ему уничиженья дани,
Омьгтые кровавою слезой?

...Столетний кедр, воспитанник Ливана,
 Воздвигнулся ветвистою главой,
 Возвеселясь погибелью тирана, —
 «Он пал, — гласит, — он пал, властитель мой!
 Ликуй, Ливан! Под острием железа,
 Свободный днесь, уж не падет твой сын,
 И, опершись на рамена утеса,
 Возвысится, как мощный исполин!»

Укажу еще, например, на стихотворение Платона Ободовского «Падение Иерусалима» (1824, «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. XXV, стр. 48), в котором в густо восточном библейском слогe поэт предрекает падение грешного Иерусалима, государства неправды, в духе Федора Глинки.

Не случайно увлечение восточным стилем ряда поэтов-декабристов, не объяснимое, конечно, только биографически. Восточная поэма А. И. Одоевского «Чалма» (до нас дошел отрывок) написана в Сибири. Политический декабристский характер имеет его стихотворение «Узница Востока» (1829). К 1837—1838 годам относятся его восточные стихотворения «Роза и соловей», «Моя пери». Поэты-декабристы использовали библейскую поэзию как одну из основ декабристского стиля. Библейские мотивы широко использовал в своей лирике Кюхельбекер. Так, декабристский характер — изображение мужественного гражданина — имеет, например, стихотворение Кюхельбекера «К богу» (1824, «Мнемозина»).

Восстал господь! бог мечет громы
 На нечестивые толпы:
 На вихрях яростных несомый,
 Грозой подъялся царь судьбы.
 Летят пред ним его рабы,
 Летят, облачены в перуны,
 Повиты молнией и мглой:
 Одни золотые движут струны,
 Другие мощною рукой
 Из облак, бурей окрыленных,
 Погибель мещут на надменных.
 Нет! не покинет он меня:
 Исчезнет скорбь, промчится горе;
 Благой десницей осеня,
 Бог зрит меня в кипящем море.
 Теките ж, гневные валы,
 Разите, хляби, отовсюду:
 Вы встретите отпор скалы;
 К нему взываю; тверд пребуду!

И после восстания, уже в заключении, Кюхельбекер продолжал эту же традицию; он скорбел о неудаче восстания

14 декабря в стихотворении «Плач Давида над Саулом и Ионафаном» (1829):

Стоп возвысь над падшими сынами,
О Израиль! свят бессмертный прах.
Как же так увяли под мечами
Мужи силы на твоих холмах?

Не беседуй в Гефе о сраженных;
Пусть не внемлет плачу Аскалон:
Да не дмится ⁷⁴ дщерь иноплеменных,
Да не будет в радость ей твой стон!

Вы, холмы Гельвуи, пусть отныне
Не кропит вас дождь, ниже роса!
Уподобьтесь вы сухой пустыне;
Пусть вас позабудут небеса!

...Ах! на ваших высотáх могильных
(Не елеем, кровию облит)
Щит Саула, мощь и слава сильных,
Сыном Хама вдребезги разбит...

и т. д.

Особенно интересна в этом плане поэма Кюхельбекера «Единоборство Гомера и Давида» (не ранее 1829 года), в которой сопоставлены и противопоставлены два стиля, два национальных типа и характера народных героических культур: восточный библейский и гомеровский греческий. Здесь Гомер и Давид поют песни, каждый в духе своей культуры. Песни Давида — квинтэссенция «восточного стиля»:

Чудесен, вечен твой закон,
И злато что пред ним, о боже?
Он камня честного дороже,
Душе же слаще меда он.
Лета и веки пред тобою
Ничтожны, как вчерашний день,
И с стражею равны ночью,
Растут и тают, будто тень.
И ты не славных, не надменных,
Не крепких силою владык,
Нет, слабый ты избрал язык
Сынов Израиля смиренных.
Вефиль, Силом ты возлюбил,
И брег утесистый Кедрона,
И рощи тихие Сарона,
И в лес одетый Кармил.

⁷⁴ Д м и т с я — то есть гордится.

О! если их когда забуду,
Тобою пусть отвержен буду!

Но и здесь ноты декабристской политики звучат довольно явно (аллюзии):

... Так! правого путь с непостижных небес
Блюдет милосердный и дивный хранитель;
Но бог повелел — и погибнул губитель,
Вещал всемогущий — строптивый исчез...

... Ведет господь из уз и заточения
Возлюбленный, избранный свой народ:
Узрело море, полное смятения, —
Побегла вспасть равнина шумных вод...

Песни Давида Кюхельбекер перенес в эту небольшую поэму из своей огромной поэмы «Давид» (1829).

Специфический характер имеет и стихотворение «Ветхозаветные песнопевцы» (1829) и др. Библейский стиль обильно представлен в поэмах Кюхельбекера. Восточный стиль целиком принят в отрывке (начале) его поэмы о Грибоедове:

Тебя могу ли вспомнить, Дара,
Владыка всех подлунных стран,
Тебя, Хожроев бранный стан,
Вас, битвы грозного Шапура?
Здесь, на берегах плененных Кура
Гремит оружием Урус...

и т. д.

Ю. Н. Тынянов пишет об этом отрывке: «Громадная работа над восточной поэзией и ее стилем чувствуется в этом замечательном отрывке. Рассказ о Грибоедове ведется от имени некоего Абаса, познакомившего Грибоедова с классиками восточных литератур. Кюхельбекер настаивал на возможной стилистической близости в передаче античного и восточного материала (даже широкоизвестные имена собственные он передает с их оригинальной окраской: так, *Дарий* у него *Дара* и т. д.)»⁷⁵.

Кюхельбекер недаром именно о Грибоедове писал в восточном стиле. В письме от 18 декабря 1821 года к матери Кюхельбекер сообщал: «Я встретил здесь своего милого петербургского знакомого: Грибоедова. Он был около двух лет секретарем посольства в Персии; сломал себе руку и будет жить теперь в Тифлисе до своего выздоровления. Он очень

⁷⁵ Ю. Тынянов, В. К. Кюхельбекер; в книге В. К. Кюхельбекер, Лирика и поэмы, т. I, «Советский писатель», Л., 1939, стр. XXXII.

талантливый поэт, и его творения в подлинном чистом персидском тоне доставляют мне бесконечное наслаждение»⁷⁶.

Речь здесь идет о поэме Грибоедова «Странник», из которой до нас дошел лишь отрывок («Кальянчи»); но и по этому отрывку видно, что поэма была написана действительно в восточном декабристском стиле. В библейском духе — по типу стихов Глинки — написано стихотворение Грибоедова «Давид» (1821—1823; напечатано в «Мнемозине», 1824), стихотворение, имевшее принципиальный и политически активный в декабристском направлении смысл; это — переложение 151 псалма, которому придан, особенно в концовке, бунтарский характер:

Далече страх я отженя,
 Во сретенье ишел: меня
 Он проклял идолами своими;
 Но я мечом над ним възграл,
 Сразил его и обезглавил
 И стыд отечества отъял,
 Сынов Израиля прославил!

Знаменитые «Хищники на Чегеме» (1825) — гимн национальной войны мужественного народа и гимн в восточном стиле.

Отношение Пушкина к восточному стилю и вообще к проблеме местного колорита было сложным и противоречивым; но из этих противоречий рождалось движение поэта к преодолению романтизма. До 1820 года эта проблема мало интересовала Пушкина. В его гражданских стихах нет стремления уловить дух чужих замкнутых культур. Оссианические стихи юного Пушкина «Эвлега» и «Осгар» повторяют ставшую уже обычной формулу русского (и французского) оссианизма. Тем менее можно искать самостоятельную постановку проблемы местного колорита в стихах, созданных под влиянием традиций Жуковского и Батюшкова или традиций французской поэзии XVII—XVIII веков. Еще в «Руслане и Людмиле» этот вопрос почти не поставлен, даже в применении к русскому сказочному материалу.

В этом отношении все меняется в творчестве Пушкина начиная с 1820 года. Наступает новый этап пушкинского романтизма. Поэмы Байрона с их Востоком раскрываются перед Пушкиным как новый мир. Не менее важно было то, что новые миры раскрыла перед ним сама жизнь. На Кавказе,

⁷⁶ В. К. Кюхельбекер, Лирика и поэмы, т. I, «Советский писатель», Л., 1939, стр. XXVII.

затем отчасти в Бессарабии, он воочию убедился в том, что есть люди, обладающие по-своему высокой культурой и мысли, и гражданской морали, мужественно сражающиеся за родину и свободу на Кавказе, имеющие свои древние обычаи, свои нормы красоты и т. д., но не подозревающие о существовании ни Мольера, ни Вольтера, ни Ломоносова. Воздействия литературы и жизни совпали. Пушкин увлечен вопросом о восточном стиле, он быстро улавливает все его черты в том виде, как он сложился в русской, французской и даже английской поэзии, и пародирует его в трех строках «Гавриилиады». Дело в том, что Пушкин, хотя еще и романтик, не удовлетворен системой восточного стиля и вообще местного колорита романтиков его времени. В 1822 году Пушкин уже не одобрял восточный стиль Томаса Мура. В 1825 году он повторил и развил этот отрицательный отзыв. Пушкина явно не удовлетворяло внешнее воспроизведение данного стиля, словесных признаков данной культуры, только в сознании читателя соотносимое с комплексом представлений о ней. Его не удовлетворяло то, что данная культура воссоздается по-субъективистски, то есть только в ее «духе», в эмоциях, в сущности, принадлежащих поэту и читателю, а не людям изображаемой культуры. Отсюда проистекали аллюзии, переплетение своей культуры с чужой, связанное с внеисторическим мышлением. Перед Пушкиным стояла уже с 1820 года, вероятно, в это время не осознанная, но творчески настоятельная задача — не намекнуть на чужую культуру, а так сказать, влезть в душу человека чужой культуры, изобразить его внутренний мир таким, какой он есть, и понять его в окружении объективной реальности природы, быта, склада всей жизни, породившей этот внутренний мир. В последнем и заключалось прежде всего гениальное новаторство Пушкина. Он искал объективных обоснований для субъективных переживаний⁷⁷. Для романтиков, которые влияли на него еще и в это время, наоборот, объективные детали служили лишь воссозданию личного или коллективного субъективного переживания, которое для них само себе довлело. Пушкин ищет объяснения — и он найдет его — душевного переживания в объективном бытии. Почему

⁷⁷ Отсюда и замечания в письме к Вяземскому от марта — апреля 1825 года, вскрывающие именно отношение к восточному стилю как к изображению объективного, по отношению к поэту, факта: «Знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европейец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца» (X, 135).

кавказский горец мыслит, чувствует, верит иначе, чем он, Пушкин, а древний грек — опять иначе? Этому вопросу романтизм не ставил или отвечал на него метафизической тавтологией: потому что он человек восточного склада или грек, причем древний грек, сражающийся против персов, и новый грек, восстающий против турецкого порабощения, — для него равны, одинаковы, ибо и тот и другой — грек. Пушкин не мирится с этим. Он хочет изнутри понять чужую культуру и находит это понимание во внешних фактах — сначала в фактах условий жизни данного народа, а потом и исторических изменений этой жизни. А этим и самый склад «души» народа отрывается от сознания изображающего его поэта-европейца, и снимается возможность говорить о России времени Александра I образами Библии или Гомера. И само субъективное содержание чужой душевной жизни становится объективным фактом.

Потом Пушкин научится даже свою собственную субъективность, свое лирическое состояние понимать как факт и результат объективной социальной действительности: это будет в пору завершения этого реализма. Теперь же, в начале двадцатых годов, он работает над проблемой понимания чужой культуры как объективного факта вне субъективности декабристской эмоции, над проблемой изображения этой культуры, такого изображения, чтобы слова называли вещи, чтобы текст реально вбирал в себя изображаемое, а не соотносился бы с ним в качестве знака и символа. Пушкин хочет изобразить чужую культуру в ее реальности — и в то же время оценить ее судом современного ему европейского ученого, хочет влезть в душу человека Востока — и в то же время объяснить эту душу на методологическом уровне европейского мыслителя XIX века. Путь этого объяснения был таков: сначала явилось объяснение этнографическое, еще связанное с романтизмом, затем — историческое, и здесь стал формироваться реализм, затем к историзму прибавился анализ социальной дифференциации и ситуации, и тогда пушкинский реализм созрел. Но движение к реализму было предопределено с самого начала, так как все три этапа этого движения имеют задачей выведение субъективного начала из объективного реального бытия. Намеченное только что движение осуществлялось трудно, постепенно вызревая внутри романтических навыков Пушкина, перекликаясь с повторениями романтических мотивов и методов стиля. Как уже было сказано, это движение началось в 1820 году, когда в «Кавказском пленнике» субъективистская система Байрона уже взрывалась изнутри объективным изображе-

нием этнографического материала, описанием жизни кавказских горцев и объективным пейзажем.

В 1820 году Пушкин занят проблемой романтизма и местного колорита. Он пишет «Кавказского пленника». Его лирика за этот год включает всего около дюжины стихотворений. Из них два — «Дочери Карагеоргия» и «Мне бой знаком» — гражданские романтические стихотворения декабристского стиля. Сюда же примыкает послание «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья»); «Погасло дневное светило» — байроническое стихотворение. И вот рядом с ним — экзотическая стилизация «Черная шаль», три стихотворения в восточном стиле — «Фонтану Бахчисарайского дворца», «Виноград» и «О дева-роза, я в оковах», и, наконец, четыре стихотворения в духе А. Шенье: «Дориде», «Редет облаков...», «Нереида», «Дорида». Последнее наиболее замечательно. Казалось бы, что общего между Шенье и Байроном и как они могут совмещаться и одновременно занимать творческую мысль поэта? Между тем они совмещались в творческой работе Пушкина. Дело в том, что Шенье был для Пушкина одним из мостов к проблеме нового воссоздания уже не только чужой культуры, а целостного, объективного исторического мира — античной Греции. Пушкин воспринимал Шенье как поэта, воссоздавшего подлинную Грецию в противоположность неподлинной античности Расина. Пример Шенье вдохновил его. Совершенно справедливо пишет Б. В. Томашевский: «Под несомненным влиянием Шенье написаны крымские стихотворения, объединенные в издании 1826 года под рубрикой "Подражания древним". Это род антологических фрагментов, проникнутых острым восприятием южной природы. Крым с его средиземноморским пейзажем воспринимается как уголок Древней Греции»⁷⁸.

В той же статье Б. В. Томашевский замечает, что среди переводов Пушкина «лишь один перевод стоит особняком. Это попытка передать гекзаметрами идиллию А. Шенье "Слепец". Пушкин этим переводом как бы хотел вернуть стихам А. Шенье их античную оболочку, которой они не могли иметь в подлиннике. Это не столько перевод, сколько реконструкция творческого замысла Шенье, своеобразная интерпретация поэзии Шенье»⁷⁹.

⁷⁸ Б. В. Томашевский, Пушкин и французская литература. — «Литературное наследство», № 31—32, 1938, стр. 56.

⁷⁹ Там же, стр. 12.

Таким образом, на овладении поэзией Шенье, который был, по мнению Пушкина, «из классиков классик», как бы подлинно античный поэт, он учится стиливой манере античной Греции, переданной русскими стихами, причем он стремится объективно воссоздать Грецию с ее природой, простотой чувств и мыслей, отсутствием всякой изысканности слога, гармонией чувствований, то есть вне всякой прямой тематической связи с ассоциациями современности, декабризма, без внешних знаков, скопления античных имен и др. Ведь Пушкин писал Вяземскому 5 июля 1824 года, что от Шенье «так и несет древней греческой поэзией» (X, 96).

Нельзя не заметить тут же, что в 1822 году элегию Шенье «Тарентинская дева» перевел Гнедич и что это также характеризует его интерес к греческому колориту у Шенье. Пушкин писал по этому поводу 30 января 1823 года брату Льву: «Гнедич у меня перебивает лавочку —

Увы, напрасно ждал тебя жених печальный
и проч. — непростительно прелестно. Знал бы своего Гомера, а то и нам не будет места на Парнасе» (X, 54). В значительной степени продолжением опытов воссоздания подлинной Греции у Пушкина было стихотворение «Муза» следующего, 1821 года.

Одновременно с античным стилем, истолкованным с помощью Шенье и не совсем по-декабристски, Пушкин разрабатывает восточный стиль, — и тоже не совсем так, как его современники. Он хочет обойтись без «аллюзий», увидеть глазами европейца Восток, но не тянуть Восток в Петербург. Стихотворение «Виноград» имеет несколько библейский характер по своему стилю, но Пушкин дает признаки этого стиля только слегка, и не дает никаких элементов национальной героики. Другой извод восточного стиля дан в стихотворении: «О дева-роза, я в оковах», и также без «применений». Впрочем, преодолеть романтическую манеру Пушкин в этих стихах еще не мог, да, может быть, и не хотел. Одновременно шли опыты воссоздания культур в песнях, по примеру байроновых восточных поэм, вставленных в южные поэмы Пушкина. История этих песен замечательна: первая из них — «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике». Это — прекрасное стихотворение, но как черкесская песня оно просто не удалось. Пушкин еще не умеет схватить признаки чужого стиля, мысли, чувства, слова, жизни. В песне говорится почему-то о чеченце, а совсем не о черкесе (Пушкин еще, видимо, не считает существенным дифференцировать народы); в ней говорится, собственно, больше всего о казаке, и песня в основном русского

стиля, отчасти книжного, отчасти фольклорного. Какой уж горский, восточный колорит стиля может быть, если в песне есть такие стихи:

Веселый пляшет хоровод.
Бегите, русские певицы,
Спешите, красные, домой...

Это, конечно, русская песня. И так, опыт не удался. Но и неудачи гения поучительны. Пушкин продолжал работу. В «Бахчисарайском фонтане» появляется «Татарская песня». Это — восточный стиль, но еще в романтическом плане. Стиль построен в ней внешне, знаками, мифологически. Главное в нем — специфические собственные имена, изысканный стиль изречений, пышные эпитеты, слова «неги»:

1

Дарует небо человеку
Замену слез и частых бед:
Блажен факир, узревший Мекку
На старости печальных лет.

2

Блажен, кто славный брег Дуная
Своею смертью освятит:
К нему навстречу дева рая
С улыбкой страстной полетит.

3

Но тот *блаженной, о Зарема,*
Кто, мир и негу возлюбя,
Как розу, в тишине гарема
Лелеет, милая, тебя.

Пушкин овладел внешними знаками восточного стиля. Этот восточный стиль разлит и по всей поэме. В марте—апреле 1825 года Пушкин писал Вяземскому о «Бахчисарайском фонтане»: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам» (X, 135). Но не это — предел стремлений Пушкина. Ему нужно объективировать стиль, поняв породившую его культуру органически, во всем ее бытии. Его опыты продолжают. В «Цыганах» — новая песня, цыганская. Пушкин разрубил гордиев узел. Он просто перевел настоящую молдавскую песню, и тем самым его песня стала, конечно, вполне подлинной бессарабской. Но и это ведь был не предел. Надо было именно самому научиться видеть, понимать и изображать

объективные черты чужой культуры, при этом не теряя себя, европейца XIX века. И вот Пушкин берется за дело всерьез: он принимается за изучение первоисточников, подходит к делу научно, вчитывается в подлинники восточной литературы. Он ищет материалов в Библии и в Коране. Его волнует, беспокоит задача, ускользающая от него. Он взывает в письме к брату в ноябре 1824 года: «Библию, библию! и французскую непременно» (X, 110) (то есть не славянскую, мешающую церковными архаическими ассоциациями à la Глинка). Коран у него на устах в это время (см. письмо к Вяземскому от 29 ноября 1824 года). 4 декабря он опять напоминает брату о Библии. А ведь он читал Шекспира и Библию еще в апреле того же года в Одессе, и — «святой дух иногда мне по сердцу» (X, 86). Ясно, что для него и Библия и Коран интересны вовсе не как культовые книги, а как памятники культуры, быта, понятий и поэзии Востока, причем он воспринимает их как проявления единой восточной культуры.

И вот, изучая Коран, Библию, Пушкин пишет свой великолепный цикл «Подражания Корану». Это была победа. Чисто пушкинское разрешение проблемы восточного стиля было найдено. Это была тоже «библейская» поэзия, и Пушкин сохранил славянизмы и высокую напряженность декабристского библейского стиля. В то же время это была и поэзия мусульманской «неги» и наслаждений, — и Пушкин сохранил синтаксическую эффектность и изысканность этой линии восточного стиля русской поэзии его времени. Он сохранил и другое: мотивы суровой, жестокой и священной воинственности, темы пророчества. Но он отбросил номенклатуру стиля, внешние знаки слога, вернее, собственные имена. Только один раз встречается имя Магомета и даже вместо Аллах или Алла Пушкин говорит: бог. Так Пушкин поступал всегда. Он не отбрасывал завоеваний предшествующего периода, в частности, завоеваний русских романтиков, и своих в том числе. Но, оставив их с отбором и отказавшись от специфических черт романтизма, он усложнял их новыми элементами, придававшими им новое, уже реалистическое качество. «Подражания Корану» — это уже реалистическое воссоздание восточной культуры. Самое слово в этом цикле предопределено в своем выборе и семантической структуре не только телеологически, не только задачей вызвать заранее данное представление в сознании читателя, но и объективно, то есть предопределено тем типом культуры, который оно представляет и конкретно изображает. Далее, сами изображаемые люди — это объективные, вне поэта и вне читателя реально существующие люди.

Пушкин показывает, а не намекает, и показывает не только психику, а быт, самую жизнь, самые условия этой жизни. И психика становится выводом из этих условий жизни. Субъективное начало подчиняется объективному, не растворяясь в нем. Пушкин обретает конкретно точные определения народного бытия.

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами? —

это говорит бог человеку и гордится этим, как высшей милостью, дарованной им смертным. Это — действительно Восток, Аравия. Ведь самое представление это могло родиться только в народе, для которого вода — драгоценность, в народе пустыни, а никак не в сознании, например, русских людей, у которых река или озеро — где угодно, под боком. Вот это — действительно органическая связь условий жизни и склада представлений⁸⁰. Вспомним тут же, что у Жуковского в «Песне араба над могилою коня» (из Мильвуа, 1810) в рефрене говорится: «Сей друг, которого и ветер в полях не обгонял». Эти поля в Аравии для Пушкина уже невозможны.

Или другой пример:

Недаром вы приснились мне
В бою с обритыми главами,
С окровавленными мечами,
Во рвах, на башне, на стене.

Эти обритые по закону мусульман головы, обритые перед боем, чтобы в достойном виде предстать перед лицом смерти и хорошо выглядеть в раю — опять это и психика Востока, и в то же время конкретное, бытовое, фактическое представление о нем, выпадавшее из кругозора романтика. Отсюда же происходит существенное изменение самых представлений о психике чужой культуры. Пушкин отказывается от выбора только эстетически и этически эффектных, положительных черт ее, и от сближения ее со своим идеалом, — у декабристов — гражданским (у Жуковского в «Песне араба» — лирическим.) У Пушкина человек восточной культуры тоже воинствен,

⁸⁰ У Ф. Глинки в цитированном выше «Призвании Исайи», напечатанном еще в 1822 году, есть тоже такие строки в речи бога к своему пророку: «Вещай: не я ль тебя лелеял, и на руках моих носил, Тебе в пустынях жизнью веял, Тебя в безводии поил».

Но эта деталь у Глинки растворяется в общем колорите романтически декоративного восточного стиля и, подчиняясь ему, не выходит за пределы усиительно-эмоциональных формул его. Пушкин, может быть, подметивший эту деталь у Глинки, дал ее по-своему, изменив ее характер.

храбр, могуч в своей цельности и верности национальным преданиям; но он в то же время свиреп, чужд гуманности, дик в своей жажде наслаждений, он весь слит со своими вовсе не восхищающими Пушкина социальными обыкновениями. Вольности древних народов, измышленной декабристами и выдвинутой ими в качестве программы для современности, в пушкинских стихах нет, и его магометане совсем не похожи на декабристов.

Внемлите радостному кличу,
О дети пламенных пустынь!
Ведите в плен младых рабынь,
Делите бранную добычу!

Это — мотивировка воинственности (рабыни, добыча) совсем не такая, как у Глинки, конечно, менее приемлемая для Пушкина как передового человека своего времени и своей культуры, но более соответствующая действительности, а это-то и нужно Пушкину.

Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

Дрожащей тварью не Пушкин называет народ, а бог Магомета, и таков склад мысли восточного человека, а вовсе не идеал демократических свобод 1825 года. То же, например, о любви. Восточные герои романтиков, даже Байрона, даже самого Пушкина в «Бахчисарайском фонтане», любят и вообще чувствуют все еще как европейцы-романтики. У Жуковского араб говорит («Песнь араба»):

Брожу одинокий, задумчив, унылый, —

и ниже:

Ты (конь — Г. Г.) видел и Зару — блаженны часы! —
Сокровище сердца и чудо красы;
Уста вероломны тебя величали,
И нежные длани хребет твой ласкали;
Ах! Зара, как серна, стыдлива была;
Как юная пальма долины, цвела;
Но Зара пришельца пленилась красою
И скрылась... ты, спутник, остался со мною ⁸¹.

⁸¹ Жуковский и в этом был не одинок. Можно указать ряд стихотворений других поэтов, связанных с его школой, также по названию восточных, но не имеющих никаких признаков национального колорита чувств их героев и трактующих их в сентиментально-романтическом, субъективно-психологическом плане, в духе «Песни араба» Жуковского; например, «Феникс» (из Мильвуа) А. И. Писарева — «Сын отечества», 1820, ч. 61, стр. 33; «Тоска араба по милой» Ал. Дурова — «Соревнователь просвеще-

Пушкин отбросил все это в «Подражаниях Корану». Здесь у него — иная любовь, чувственная, гаремная, восточная; «Ведите в плен молодых рабынь» — вот ее облик. Или стихотворение:

О жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены...
...Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица!

А вы, о гости Магомета...
...Почтите пир его смиренным
И целомудренным склоненьем
Его невольниц молодых.

Пушкин дает примечание к этим стихам: «Мой пророк, прибавляет Алла, вам этого не скажет, ибо он весьма учтив и скромн; но я не имею нужды с вами чиниться, и проч. Ревность араба так и дышит в сих заповедях». Вот к этому и стремится Пушкин, — чтобы мысли и чувства араба так и дышали в его стихах, и ему это удастся потому, что он нашел объективное обоснование этих мыслей и чувств.

Это и был переход к реализму. Вслед затем придет уточнение этого обоснования в историзме. Собственно историзм развивается у Пушкина одновременно с проблемой объективизации местного колорита. Уже «Песнь о вещем Олеге» говорит об этом. Наконец, «Борис Годунов» завершает этот путь и, на еще высшей ступени, — «Евгений Онегин», исторический роман о современности.

5.

Этнографический колорит, выдвинутый как существенная проблема искусства романтизмом и выдвинутый необходимо, в силу самой сущности романтизма, — неизбежно в развитии данной проблематики привел к постановке вопроса о *зависимости характера человека от объективного мира, от типа национальной культуры*. Романтизм понял — в его революционном течении — *характер человека как личное, индивиду-*

ния и благотворения», 1820, ч. X, стр. 90; «Могила персидского поэта» (из Мильвуа) А. Крылова — «Соревнователь просвещения и благотворения», 1821, ч. XIV, стр. 299.

альное проявление характера народа, нации, своеобразной индивидуальности народа. Нация в романтизме выступила как некая индивидуальность, а совокупность человечества не как единство, а как конгломерат индивидуально-определенных национальных характеров, замкнутых, несмешиваемых и неизменяемых. Так еще значительно позднее Аполлон Григорьев, романтик в самых основах своего мышления, писал о народе — нации: «Под именем народа в обширном смысле разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех классов народа, высших и низших, образованных и необразованных, слагающееся не механически, а органически, носящее общую типическую, характерную, физическую и нравственную физиономию, отличающую его от других подобных ему собирательных лиц». Принцип индивидуализма, антиколлективизма, нежелание увидеть и понять единство *общего* (человечества), свойственные романтизму с его представлением об обществе не как об единстве, а как об анархии абсолютно свободных личностей, торжествовал и здесь, в применении к народу, нации, понимаемой также не как коллектив, единство, а как личность, безразлично повторенная в множестве личностей данного народа. И здесь, как в психологизме Жуковского, было заложено трагическое противоречие индивидуализма; там, в психологическом романтизме, изображение индивидуальной души, метафизически отрываясь от порождающей ее среды, неизбежно приводило к утере личностью специфического характера, и все индивидуальности, будучи замкнуты в себе и отделены от других, оставались в то же время бесцветны, не могли обрести своеобразия, становились похожи друг на друга, как капли воды. Так и здесь, в проблеме национального характера, каждый человек представал именно как чистая «эманация» национального духа, и все они — в пределах одной нации — становились одинаковыми; метафизическая тавтология побеждала; все шотландцы равны друг другу, ибо в каждом из них — единый дух нации, и все греки также равны друг другу. Так романтический индивидуализм поглощал сам себя; его раздирало противоречие конкретности понимания личности — и метафизического способа представления о ней, снимавшего различие личностей. Это было противоречие идеалов эпохи буржуазной революции, бывшей революцией, скачком от устаревшего феодализма в прогрессивное будущее человека, но бывшей буржуазной, обезличивавшей вновь человека уже не феодальными привилегиями, а капиталистической анархией, новыми оковами. Ведь и индивидуализму, и национальной идее в ее буржуазном изводе

суждено было остаться навсегда спутниками буржуазии, — до самой ее гибели, в формах, впоследствии искаженных и обнурживших победу реакционного своего элемента над революционным, в формах антиобщественности и национализма.

Выход из указанного противоречия романтического мышления и искусства был найден, указан и осуществлен Пушкиным, и этот выход — историзм и через историзм подлинное объективное объяснение человека — был крушением романтизма. Но самый этот выход был предопределен существом романтизма, его органическими противоречиями. Дело в том, что гражданский романтизм с его идеей национального своеобразия и национального характера отчетливо подводил к проблеме зависимости человека от объективной по отношению к нему стихии народного «духа», хотя романтизм, оставаясь только романтизмом, и не мог совершить переход к разрешению этой проблемы. Впрочем, для того чтобы Пушкин совершил этот переход, он должен был пережить эволюцию в самых основах своего социального мировоззрения; движение от романтически субъективного истолкования проблемы национального характера к объективному и в потенции — к реалистическому не могло быть и не было движением только литературным или отвлеченно-идейным. Оно было движением общественного сознания, переходом от декабристской, ограниченной в своей социальной базе революционности к демократическому сознанию, началом движения от Рылеева к Герцену.

Идея «народности» литературы, стремление к приданию литературе не только большей общественной действенности, но и национальных черт, направляя практику значительного числа поэтов «левого» крыла русского романтизма, осознавались ими и теоретически. При этом проблема национального колорита в литературе, решавшаяся на материале характеров разных народов (оссиановские шотландцы, гомеровские греки, библейские евреи), в конечном счете должна была разрешиться в плане построения национально-русского колорита, стиля. Именно к созданию своеобразия русской литературной культуры, как особого характера, стремились и теоретики и поэты, осуществлявшие движение гражданского, декабристского романтизма; однако эта задача рещалась вовсе не просто, а в рамках романтической замкнутости окончательно, по-видимому, не могла быть разрешена совсем. Ориентация на фольклор была приемлема для поэтов декабристского круга лишь в очень ограниченном объеме: фольклор, с их точки зрения, хотя и был традиционным искусством нации, но, по их мнению, он не заключал достаточно героических, протестующих гражданских

мотивов. Декабристская революционность была слишком книжной, декабристская идеология была слишком оторвана от демократических корней, слишком далеки были сами декабристы от народа, чтобы они могли воспринять глубоко демократическую стихию фольклора. В начале XIX века фольклор проповедовали в качестве источника вдохновения не столько декабристы, сколько идеологи реакции в литературе и, в первую очередь, Шишков (в «Разговорах о словесности», 1811) и его сторонники, видевшие в нем, конечно, неправомерно, выражение феодальных устоев в крестьянском изводе. Для декабристов проблема заключалась в создании литературы дворянской интеллигентской мысли и в то же время народной, — и в этом опять заключалось глубокое противоречие декабристского мировоззрения как революционного, но не демократического в широком смысле. Поэтому для построения специфического русского стиля в искусстве не находилось достаточно материала, хотя все же кое-что из фольклора, как и из «Слова о полку», использовалось для этой цели, в частности Катениным, наиболее радикальным и наименее ограниченным из поэтов декабристского круга. Этот материал мог быть обретен лишь на путях демократизации искусства и на путях исторического понимания самой проблемы народности. И то и другое было в большей или меньшей степени недоступно романтикам-декабристам и их предшественникам.

Между тем именно в течении гражданского романтизма возникла открытая и теоретически обоснованная проповедь народности в искусстве. Впрочем, и Шишков по-своему ратовал за народность. Но его «народность» не имела содержанием даже национального своеобразия; смысл ее — по преимуществу «чисто» политический и притом реакционный: проповедь сохранения феодальных устоев; а ведь сами эти «устои» не имели ничего специфически национального; наоборот, феодальная идеология была неизбежно космополитична; в этом была, между прочим, непоследовательность, демагогичность и, конечно, полная безнадежность позиции Шихова.

В декабристском и околodeкабристском кругу народность в литературе начали проповедовать рано, непосредственно вслед за наполеоновскими войнами и в непосредственной связи с национальным подъемом, возбужденным этими войнами. Проповедь «руссизма» и героики 1807—1813 годов, еще недифференцированная политически, была почвой, на которой вырастала проблематика романтической народности в русском духе. Сергей Глинка со своей горячей и несколько упрощенной пропагандой «русских доблестей», преследовавшей, однако,

положительную задачу мобилизовать силы для отпора внешнему врагу; или И. М. Муравьев-Апостол со своими «Письмами из Москвы в Нижний Новгород», требовавшими беспощадной борьбы с галломанией во имя русской национальной гордости; многочисленные статьи, пьесы, брошюры, направленные против культурного порабощения дворянства Западу и, в частности, Франции, порожденные патриотизмом Отечественной войны, были предвестием требования народности в литературе, хотя немало произведений всей этой патриотической литературы по замыслу авторов имело консервативную или даже реакционную направленность. Именно из этой литературы возникает около середины 1810-х годов преддекабристское, то есть уже политически прогрессивное требование самобытности искусства — как один из потоков общественной мысли, вышедший из моря народного подъема. Так случилось и с журналом «Сын отечества», созданным Н. И. Гречем в 1812 году в качестве военно-патриотического и в то же время официального издания именно со специальной целью воспитывать умы для войны, а затем уже с 1815—1816 годов превратившимся, — под редакцией того же Греча, — в орган декабристской ориентации. В 1815 году Греч напечатал в этом журнале свое «Обозрение русской литературы 1814 года», программную статью, подчеркнутую и внешне, издательски. Здесь он излагает теорию национального своеобразия народов в литературе (ч. XIX). Эта теория, отдающая должное всем народам, ставила остро вопрос и о русском народе и его национальном характере как вопрос литературной политики. Вслед за тем эта же проблема станет основной в теоретических работах литераторов граждански-романтического круга. Требование от литературы национальной самобытности будет главным тезисом программных статей Ореста Сомова («О романтической поэзии»; опыт в трех статьях, 1823; сначала напечатан в «Соревнователе просвещения и благотворения» в том же году), А. Бестужева («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов» — «Полярная звезда» на 1825 год; и «Взгляд на старую и новую словесность в России» — «Полярная звезда» на 1823 год), Рылеева («Несколько мыслей о поэзии» — «Сын отечества», 1825 год), Кюхельбекера («О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» — «Мнемозина», 1824 год).

При этом весьма характерно и важно то, что понятие народности во всем этом течении, в сущности, равно понятию национального своеобразия, национального характера и самобытности. Народ мыслится писателями декабристского круга

как нация, как единство национального типа, а не как социальное единство, то есть не как демократическая масса. Сама по себе концепция народа-нации не дифференцирована социально, включая в себя потенциально и князя Древней Руси, и крестьянина любого века, и современного дворянина-интеллигента XIX века. Иное дело — то, что по этой концепции правители страны и их приспешники, высшее дворянство, предали национальные устои ради космополитизма, тогда как демократическая масса крепко держится национальных устоев: верований, обычаев, одежды, родного языка, самобытного склада ума. Однако ничего «предустановленного», неизбежного в этом положении вещей декабристы не видят; они считают, что и дворянство, даже оставаясь дворянством, может усилием ума и воли вернуться к национальным формам мысли, бытия и творчества.

На осуществление этого поворота в дворянстве в его передовой части и направлены пропагандистские усилия декабристских теоретиков литературы. Характерно, что они стремятся самую борьбу литературных стилей-мировоззрений свести к борьбе национальных типов культуры; они во всякой идеологической структуре готовы увидеть нацию, национальный характер. Так, классицизм для них — это французский национальный тип культуры, а романтизм в духе Жуковского — немецкий. Еще Пушкин считал, что Расин народен как выразитель национального типа сознания французов («О народности в литературе», 1826). Даже сентиментализм Карамзина или салонность Дмитриева Бестужев склонен свести к воздействию английского и французского «духа»: «Было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски?» — писал он во «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов». А Гнедич весь характер романтизма в духе Жуковского готов объяснить тем, что «германцы любят мрак», что они любят метафизику и т. п., тем, что «вообще германцы сильнее в теории, чем в практике» и что «север весьма мало благоприятствует искусству»⁸².

Эта же идея народности, и именно как идея национальности в применении к русской народности, определяет очень многое в творческой практике поэтов декабристского лагеря.

⁸² «Записная книжка Н. И. Гнедича». — П. Тиханов, Н. И. Гнедич, СПб., 1884, стр. 72.

При этом необходимо всячески подчеркнуть, что, несмотря на ограниченность понимания национальной идеи, народность была в декабристской литературе прогрессивным и даже революционным лозунгом — в плане национально-освободительной идеологии, свойственной революционным движениям конца XVIII—начала XIX века. Недаром, например, те же статьи Бестужева имеют довольно явную направленность против высших кругов властителей страны, против «света» и т. д. Смысл национальной пропаганды декабристской литературы заключался прежде всего в стремлении воспитать в молодом поколении героизм, мужество, готовность к борьбе за поправленные права нации, гордость национальными традициями доблести и свободолюбия. Национальный характер русского народа — по декабристской литературе — прежде всего заключается именно в воинских доблестях, свободолюбии, любви к отечеству. Отсюда — и теоретически прокламированное в программах декабристских организаций, и практически осуществлявшееся декабристской литературой требование воспевать подвиги гражданского и военно-освободительного героизма, извлеченные из русской истории в качестве примеров для подражания, примеров, поднимающих дух молодежи. Именно так понятая народность является основой и содержанием и рылеевских «Дум», и «Мстислава Мстиславича» Катенина, и баллады-поэмы Кюхельбекера «Рогдаевы псы» (1824, «Мнемозина»), и его же баллады в трех частях «Святополк» (1824, «Мнемозина» и «Полярная звезда»), в которой приведен отрицательный пример предателя-злодея, и обширной неоконченной поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», и поэмы А. И. Одоевского «Василько» (последние два произведения написаны уже после восстания 1825 года). Таковы же содержание и смысл замысла и набросков поэмы Пушкина о Вадиме (1822; см. особенно план поэмы — Полное собрание сочинений Пушкина, изд. Академии наук СССР, т. IV, 1937, стр. 370—371). Эта же идея народности — национальной самобытности и национальной гордости — определяет многое и в содержании драматических и прозаических произведений декабристского круга, — и в «Горе от ума» Грибоедова, и в указанных трагедиях (например, С. Глинка, «Михаил, князь Черниговский»), и в набросках трагедии Пушкина о Вадиме, и в «Письмах русского офицера», и в «Письмах к другу» Федора Глинки и еще в «Андрее Безыменном» Корниловича (1832). И повсюду в этих произведениях характерным образом нация не дифференцируется и противостоит как единство иноплеменникам-врагам.

Представителями нации являются почти всегда князья, вожди и руководители ее. При этом не так важно, конечно, что они — князья, как важно для характеристики мировоззрения декабристского романтизма другое: они — отдельные личности, сильные, героические, готовые погибнуть за отечество, — но именно отдельные личности. Они не окружены народной средой, за ними нет народного фона. Они — и не типы, воплощающие облик коллектива. Герои: Мстислав, Андрей, Вадим, Курбский, Дмитрий Донской и др. — действуют, исходя из закона своего индивидуального героизма и личной преданности отечеству. В каждом из них — частица духа нации, но каждый из них воплощает этот дух индивидуально, сепаратно. Все они — вожди, но вожди без массы. Народ — это герои нации, но не коллектив. История — это действия отдельных героев, руководящихся своими высокими стремлениями за свой страх и за свою личную ответственность; такова методология политической, общественной мысли, заключенная в декабристских стихах.

Еще в 1773 году был создан «Гец фон Берлихинген», произведение, почти непонятное по мощи предвидения грядущих путей развития человеческого мышления: в этой драме Гете нарисовал прошлое именно как прошлое, в его закономерных социальных процессах, неповторимых, хотя и прославляемых им как идеал. Правда, и в этой драме Гете не смог построить характер человека *в зависимости* от истории. Его герой — скорее романтик конца XVIII века, чем рыцарь XVI века, так же как обе его героини — скорее женщины его времени, чем типы прошлого. Эпоха осталась отделена от личности в качестве фона, мало влияющего на самую личность. Но все же проблема была поставлена. Затем пришел Вальтер Скотт, совершивший могучий порыв к преодолению романтической метафизики. Именно от него идет традиция общеевропейского историзма. Именно он показал передовому человечеству, что общество, быт, жизнь менялись *в развитии* истории. И все же — и у Вальтера Скотта эпоха, им изображенная с великой глубиной, не обосновала человека. На фоне борьбы исторических сил, объективных и изменяемых, на фоне старинных замков и быта прошлого он выводит на сцену своих героев-любовников, не подчиняющихся никаким законам истории, остающихся нежными и страстными романтиками начала XIX века. *Характер*, чувство, мысль человека романтически парит и у Вальтера Скотта над эпохой. И только ученики Вальтера Скотта, историки, школы Баранта, Тьерри и др., поставили вопрос о человеке как объективно обусловленном

историей⁸³. В искусстве же этот вопрос и разрешение его осуществляли Пушкин, Стендаль, Бальзак, Мериме. Я указываю здесь лишь основные явления; зревшие внутри романтизма силы будущего историзма были количественно обильнее; они выявлялись и в творчестве второстепенных писателей, и романтиков в том числе. Эти силы накапливались по мере обнаружения неудач индивидуализма, — еще глубже — по мере обнаружения обманчивости идеалов буржуазных революций, по мере все более настойчивого выдвигания великих проблем подлинной демократии масс, угнетенных как феодальными привилегиями, так и «свободной» конкуренцией индивидуальностей.

Однако для русских декабристов эта проблематика историзма еще не стоит в порядке дня. И даже воздействие Вальтера Скотта, вплоть до «Арапа Петра Великого», дало на русской почве либо ультраромантические и весьма малоисторические в глубоком смысле слова повести Марлинского или Булгарина 1820-х годов, с декорациями средневековья и героями, почти ничего общего не имеющими со средневековьем, или же великолепные последние томы «Истории государства Российского» с титаническими образами Ивана Грозного и Бориса Годунова, образами могучих индивидуальностей, тиранов, Наполеонов XVI века, уж никак не подводимыми под понятие историзма. Впрочем, установленная еще В. Масловым прямая зависимость «Дум» Рыльева от «Истории государства Российского» не случайна⁸⁴. Метод Карамзина был еще вполне приемлем для Рыльева.

Эта методология в самом своем существе *внеисторична*. Национальный колорит романтизма, его поиски местных красок, его интерес к народности — это еще не историзм, так же, как культ фольклора и средневековья, характерный для английского и немецкого (а отчасти и русского) предромантиз-

⁸³ Впрочем, предпосылки нового метода были сформулированы в расплывчатом виде и нечетко де Сталь и Барантом еще и до восприятия французской историографией влияния Вальтера Скотта. В работе своей «О французской литературе в течение XVIII столетия» (1 изд. — 1803 год) Барант стремится показать, что не люди, как свободные личности, делают историю по своей воле, а сила вещей и национальная традиция, неизбежный ход истории. Свойства правления, — можно сказать даже, что свойства правителя, — «разве они не зависят от обстоятельств, в которых находится нация, и от идей, распространенных в ней?» или: «Так можно убедиться в том, что революция, меняющая лицо мира, не является следствием характера отдельного человека или принятого им решения».

⁸⁴ В. И. Маслов, Литературная деятельность Рыльева, Киев, 1912.

ма и романтизма XVIII и начала XIX века. Человечество в своем развитии предстает для этой системы мысли в виде суммы наций, каждая из которых отмечена чертами своеобразия, но является вечной, себе самой довлеющей национальной сущностью. Самая же история, и даже развитие истории, образуется не изменением сущностей, а сменой их. На арену истории выходят поочередно нации, сменяя друг друга, и каждая приносит с собой свой вечный характер, вносит в мировую сокровищницу свою единственную лепту. Ведь таково же, в сущности, представление о ходе истории человечества еще у Гегеля, человека, во многом определившего именно историческое мышление XIX столетия, а все же в указанном смысле сохранявшего привычки мышления романтизма. Самые же эти привычки, самая суть романтических представлений о народности и истории глубочайшим образом были связаны с представлениями о социальной действительности, обусловленными практикой оформляющегося и побеждающего капитализма, с его анархией, культом самозамкнутого частного бытия, с его принципом «свободной» конкуренции людей и народов (государств — наций), с его культом успеха и победы. Но все же в начале XIX столетия эта идеология была идеологией борьбы против феодальных оков, задерживавших развитие и творчество и людей и народов.

Метафизическое понятие о народе-нации как самозамкнутой сущности не допускало подлинно исторического представления о росте и изменении этой сущности в романтическом искусстве. Так, «голоса народов» у Гердера — это именно выражение характеров народов в песне, без дифференциации по эпохам. Культ средневековья у Тика и Новалиса — это не признание высшей ценности определенного этапа, исторически неповторимого, а признание того, что в средние века народы Европы наиболее полно осуществляли свой национальный идеал. Отсюда и призыв к восстановлению средневековья, самая возможность такого призыва. Дело здесь именно в том, что для Тика, и Новалиса, и Фуке средневековье как тип бытия и духа повторимо, может быть восстановлено, мало того — должно быть восстановлено. Они зовут Европу вернуться к ее «естественным» свойствам, сбросить чуждые ей формы мысли и жизни. И «Генрих фон Офтердинген» и «Геновефа» — не объективное изображение того, что было, а изображение идеала. И то и другое произведение — скорее лирика, чем исторический эпос или драма, и это весьма важно. Значит, характер воображаемого этими романтиками прошлого — это, по их мнению, их собственный подлинный характер, и они

могут лирически выражать себя, людей на грани XIX века, образами людей IX и XV веков, могут искать свою сущность в людях прошлых веков и, наоборот, видеть в людях прошлого самих себя. Речь здесь идет, как и в балладе о старом моряке или — *mutatis mutandis* — в «средневековых» романах Флориана, или в «средневековых» драмах Мюльнера, Захарии Вернера, или Коллина, или в поэме Радищева «Песни древние», или, наконец, позднее, в «Думах» Рылеева — об очищении высокого идеала национального типа от всех примесей, чуждых влияний, искажений и т. п. Но, конечно, самый этот идеал, подлежащий очищению, — решительно различный: религиозно-пассивный идеал отказа от «грубых» целей эгоизма, идеал мечты у немецких романтиков типа Новалиса и идеал свободолюбивой героини у Радищева и Рылеева.

Между тем в глубинах романтизма исподволь зрели элементы будущего историзма, которые и должны были явиться впоследствии вратами, через которые пришел к жизни реализм. Внеисторичность, представление о народе как вечной и неизменной сущности характерным образом окрашивает и политические представления, и взгляды декабристов. В самом деле, они стремились осмыслить свою глубокую и подлинную революционность как восстановление погрязших исконных прав русского народа, восстановление того, что издревле было свойственно свободным формам государственного бытия Руси, национальному своеобразие русских. Декабристская мысль утверждала, что русский народ по своим национальным тяготениям и характеру — свободный народ, народ-республиканец, что крепостничество и самодержавие — это чуждые политические явления, привезенные в Россию чуждым русскому народу правительством царей-тиранов, царей-немцев. Отсюда и тема освобождения от иноземного владычества (например, от татарского ига) приобретала в декабристской литературе значение темы освобождения от русского самодержавия. «Царь наш — немец прусский» — эта формула агитационной песни Рылеева и Бестужева имела принципиальное значение, как и более поздняя формула «Русского бога» Вяземского (1828):

Бог бродяжных иноземцев,
К нам зашедших за порог,
Бог в особенности немцев,
Вот он, вот он, русский бог.

Идеал подлинно национального государственного устройства декабристы видели в древнем Новгороде, который они тоже внеисторически понимали как республику буржуазно-демократического типа. Именно здесь, в Новгороде и Пскове,

самодержавием были «задушены последние вспышки русской свободы», как писал Рылеев Пушкину. Поэтому Новгород сделался символом политической программы декабристов, одним из основных образов в их политической поэзии. Культ Новгорода, как идеала национальных устоев, мы найдем и у поэтов-декабристов, и у поэтов, сколько-нибудь затронутых передовыми взглядами их эпохи, — даже у Веневитинова («Новгород»). Этот же культ характерным образом продолжится в поэзии Лермонтова: и в лирике («Поэт») и в поэме («Последний сын вольности»). Нужно отметить, что концепция свободы, как исконного достояния русского народа, и, в связи с этой концепцией, культ свободного Новгорода и негодование по поводу уничтожения Новгородского веча — были свойственны именно радикальной и революционной общественной мысли в России еще в конце XVIII века; мы находим их у Княжнина («Вадим Новгородский») и у Радищева («Путешествие» — глава «Новгород», «Песни древние», неизданные выписки по русской истории); своеобразное преломление эти темы нашли у Карамзина и в «Марфе Посаднице», и в «Истории государства Российского». Но для декабристского круга они в особенности важны. Именно с идеей восстановления свободы, как возвращения к национальным устоям, связаны и специфические агитационно-пропагандистские формы деятельности декабристов — от борьбы с фраком у Грибоедова в «Горе от ума» до лексики проектов будущего государственного устройства, в которых интернациональные термины политики и военного дела заменялись древнерусскими, впрочем, подогнанными под новые понятия западноевропейской государственности. Эти древнерусские термины были связаны с таким же, в сущности, псевдоисторическим маскарадом, как, например, античный маскарад буржуазной революции во Франции. В них побеждал тот же метод «аллюзий», который был свойствен декабристскому искусству.

То же происходило и в искусстве декабризма, поставившем проблему национального характера, но неизбежно снимавшем проблему исторической и социальной дифференциации этого характера.

Декабристская литература не представляла, конечно, целостного единства. В частности, в ней следует различать два основных течения. Одно из них наиболее отчетливо представлено творчеством Катенина, к которому примыкали и Кюхельбекер и Грибоедов. Это течение в литературно-стилистическом плане восходит во многом к традициям Радищева, то есть революционного предромантизма. Другое наиболее явно пред-

ставлено творчеством Рылеева и А. Бестужева. Оно восходит во многом к той ветви предромантизма, которую нередко условно называли революционным классицизмом и которая в русской литературе представлена была у Княжнина и у Озерова («Дмитрий Донской») и не миновала того же Радищева (ода «Вольность»). Оба течения декабристской литературы в ряде существеннейших черт солидарны — и в стиле романтизма, и в героической тематике, и в понимании задач поэзии, и в конкретных чертах поэтики, и в национально-освободительном пафосе. Но в первом течении, иногда (в работах Ю. Н. Тынянова) обозначаемом термином архаисты, или младоархаисты, выдвигались проблемы народности как «простонародности» и народно-национального колорита с большей силой и глубиной, чем во втором, в котором народно-национальный колорит *стиля* не признавался столь существенным, как национальный пафос *темы*; кроме того, второму течению был в большей степени свойствен интерес к проблеме личности, индивидуальности, как человеческой и даже психологической индивидуальности, выразившейся в байронических увлечениях, тогда как у «архаистов» личность толкуется в основном как эманация народно-национальной индивидуальности. Впрочем, никак нельзя думать, что между этими двумя течениями, явившимися двумя сторонами единого течения гражданского романтизма, была непреходимая грань. Наоборот, граница обоих течений постоянно стиралась. Кюхельбекер писал гражданские оды без *стиля* «народности», совсем в духе Рылеева, и такой же характер имел, по-видимому, декабристский гимн Катенина:

Отечество наше страдает
Под игом твоим, о злодей!

и т. д.

Характерна самая возможность появления в науке вопроса о том, кто был автором известного стихотворения на смерть Чернова, — Рылеев или Кюхельбекер, — вопроса, до сих пор окончательно не решенного и не решаемого, исходя из стилистических данных. Гнедич, поэт, близкий к декабристским кругам, примыкал к обоим течениям, так же как и молодой Языков, да и Федор Глинка. Пушкин также включен в традицию обоих течений. В «Вольности», в «Кинжале», в послании к Чаадаеву он дает основы той манеры, которую развивал потом Рылеев. В «Песне о вешем Олеге», в «Пророке» и др. он смыкается с «архаистами».

Отдавая себе полностью отчет в историко-литературном значении различия двух течений декабристской поэзии, я тем не менее считаю возможным в данном изложении не дифференцировать их вполне отчетливо только потому, что я вовсе не ставлю своей задачей изображение истории русской литературы начала XIX столетия во всей сложности протекавшей в ней борьбы направлений и течений; моя задача — проследить пути возникновения реализма из недр самого романтизма как мировоззрения, и с точки зрения этой задачи некоторые явления, существенные в иной связи, в данном изложении могут быть даны суммарно.

Были у обоих этих течений разногласия и по вопросу об «аллюзиях». Так, Катенин довольно решительно возражал против аллюзий в трагедии. В письме к Колосовой от 3 февраля 1824 года он бранит французские трагедии, «в которых изображены мнимые исторические события, на самом же деле служащие только личиною для удобнейшей декламации о законной власти, о Бурбонах, о Бонапарте, об обеих камерах и о половинном жалованье»⁸⁵. Он поддерживает своего единомышленника Жандра в нападках на Озерова; и Жандр и Катенин отказывают Озерову в принадлежности к романтизму, прокламированной Вяземским. При этом Катенин недоволен тем, что Озеров, по его мнению, недостаточно верно передал национальный колорит изображаемых народов, в частности, недостаточно верно изобразил русских в «Дмитрии Донском»⁸⁶. Характерно при этом, что Катенин озабочен именно национальным колоритом, а не исторической и социальной правдой (хотя у Жандра в критике «Фингала» есть и ноты осуждения анахронизмов). Катенин избегал аллюзий и в своем собственном творчестве. Без сомнения, именно у него более, чем у кого-нибудь другого из поэтов декабристского круга, этнографический колорит, национальная характерность приближались к реалистической постановке вопроса об историзме, как у него понятие народности в поэзии наиболее приближалось к постановке проблемы народности как демократизма (см., например, его крестьянскую балладу «Убийца»). Именно Катенин, романтик, наиболее заметно выявляет тенденции выращивания внутри романтизма реалистической проблематики, и этим измеряется значение его творчества для Пушкина.

⁸⁵ Г. В. Битнер, *Драматургия Катенина*. — «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, № 2, 1939, стр. 75.

⁸⁶ Там же, стр. 72—73.

Иное дело, например, Рылеев. Его «Думы» целиком построены на методе, совпадающем в существенной своей основе с методом аллюзий. Как известно, большинство героев «Дум», от княгини Ольги до Державина, выглядят у Рылеева декабристами и даже произносят декабристские монологи с явственным применением к рылеевской современности. Рылеев нимало не смущается этим. Ведь его задача — показать не развитие (историческое) русских людей различных периодов исторической жизни России, а именно национальное единство характера русских людей во все времена. Его мысль примерно такова: русский народ свободолюбив и героичен; он выдвигал искони, — таков его характер, — героев-борцов за свободу отечества; так как русский народ и теперь тот же, что и в древности, он и теперь должен выдвинуть *таких же* героев свободы и любви к отечеству; задача поэта — показать в древности примеры для подражания современникам; пусть читатели «Дум» выдвинут новых Святославов, Димитриев, Волинских. Следовательно, в основе концепции «Дум» лежит приравнение современности к древности, рассмотрение древности как вполне сохранной в современности и, наоборот, современности как принципиально такого же проявления русского духа, как это было и в древности. С этим же связано и отсутствие в тексте «Дум» стилизации древнего или даже фольклорного языка. Рылееву чуждо стремление Катенина к поискам народного стиля и образности в «Слове о полку Игореве», в былинах, в фольклорной песне. Он ощущает свое собственное сознание как народное и героическое, и поэтому его собственный стиль и способ видеть вещи он считает применимым и к древности (ведь там тоже — тема народной героики); в его понятие народности не входит ни историзм, ни достаточно оформленный демократизм, который мог бы обусловить тяготение к фольклорным мотивам и стилю, поскольку он увидел бы народность не только в понятии национального героизма, но в демократической массе. Конечно, не меняют дела несколько отдельных выражений, взятых из «Слова о полку» или же из летописи: персты Бояна, витая по золотым струнам, «славу рокотали», «Бояна-соловья» («Боян»), или «первоначальник славы» — с примечанием Рылеева: «Выражение летописца» («Димитрий Донской»). Даже эти выражения, попадая в среду современного Рылееву романтического слога, теряли свое древнее обличье и звучали как поэтические мотивы романтизма, как элементы речи декабристских кружков, густо окрашивающие весь текст «Дум». Рылеев нашел мотивы своих народных «Дум» у Карамзина; Катенин

искал их в древней письменности и в фольклоре, так как он считал национальные формы сохраненными в «Слове о полку Игореве» и в крестьянской поэзии и преданными в книжной дворянской культуре (это радикальнее, но и здесь еще крестьянство выдвигается как хранитель национального духа, а не как угнетенная масса, а в принципе национальный дух восстановим и в дворянстве); Пушкин найдет мотивы своей народности тоже в фольклоре, но поймет его как проявление именно демократического склада мысли; он найдет их в песнях о Разине, в истории «многих мятежей» народа.

Отсюда и всяческие анахронизмы рылеевских «Дум». Недаром Пушкин писал самому Рылееву о «Думах» в мае 1825 года: «Национального, русского нет в них ничего, кроме имен (исключая Ивана Сусанина, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант). Ты напрасно не поправил в Олеге герба России. Древний герб, святой Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III, не прежде. Летописец просто говорит: Таже повеси щит свой на вратах на показание победы» (X, 143—144). Дело в том, что у Рылеева в думе «Олег Вещий» сказано было:

Но в трепет гордой Византии
И в память всем векам
Прибил свой щит с гербом России
К Царьградским воротам.

Пушкина рассмешил и рассердил этот анахронизм. Он писал о нем еще в начале января 1823 года брату Льву Сергеевичу, прочитав «Олега Вещего» в «Новостях литературы» (1822 год, № 11). Между тем Рылеев действительно не исправил этой ошибки при вторичной публикации «Олега Вещего» в сборнике «Дум» в 1825 году, и это было для него, очевидно, несущественно. Ведь он вообще не видел необходимости в исторической точности и правдивости, превращая героев прошлых веков в своих современников. «Думы» целиком — один сплошной анахронизм. У Рылеева современники Бояна чувствуют, как Жуковский:

Мед, в стариках воспламенивши кровь,
Протекшую напомнил младость,
Победы славные, волшебницу любовь,
И лет утраченных былую радость...

(«Боян»)

У него Дмитрий Донской говорит и мыслит, как сам Рылеев:

Доколь нам, други, пред тираном
Склонять покорную главу...
Летим — и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран:
Святую праотцев свободу
И древние права граждан...

У него князь Глинский в начале XVI века говорит: «И лавр мне достался в удел» («Глинский»); у него князь Курбский вздыхает тоже в духе Жуковского:

Далеко от страны родной,
Далеко от подруги милой, —
Сказал он, покачав головой, —
Я должен век вести унылой...

Именно на таком внеисторическом понимании искусства обосновывалась возможность аллюзий в литературе. А такой внеисторизм в большей или меньшей степени был свойствен всем поэтам декабристского круга. Ведь даже Катенин не смог быть последовательным в своем стремлении к местному, национальному, а иногда и эпохальному колориту. Ведь и у него Мстислав Мстиславич, сражавшийся при Калке, вдруг произносит монолог вполне современного Катенину стиля, декабристский, в сущности, монолог и не без аллюзий (см. выше). Ведь и в его переводе «Эсфири» Расина в библейском стиле дается своего рода аллюзия к современности⁸⁷. То же можно сказать и о других «архаистах». У Кюхельбекера в «Аргивянах», несмотря на явное стремление воссоздать подлинную Грецию с ее бытом, понятиями, религией, мифологией, несмотря на введение в трагедию античного хора, речь идет о борьбе политических мнений начала XIX века, круг политических представлений замкнут современностью декабриста. «При классическом сюжете она была современна по настроениям», — говорит о трагедии «Аргивяне» Ю. Н. Тынянов⁸⁸. Он же отметил еще в позднейшей трагедии Кюхельбекера «Прокофий Ляпунов» (1834), написанной в значительной степени в манере Шекспира и пушкинского «Бориса Годунова», остатки старой поэтики, привнесение в пьесу автобиографически злободневных

⁸⁷ См. Г. В. Битнер, *Драматургия Катенина*, стр. 74—75.

⁸⁸ В. К. Кюхельбекер, *Лирика и поэмы*, т. I. Вступ. статья, редакция и прим. Ю. Тынянова, Л., 1939, стр. XXIX.

мотивов в духе Рылеева и самого Кюхельбекера 1820 года⁸⁹. Еще в большей степени можно сблизить манеру «Дум» Рылеева с методом «исторических» национальных баллад-поэм Кюхельбекера. И даже Грибоедов в своем замечательном плане политической трагедии «Родамист и Зенобия» еще почти полностью внеисторичен; судя по этому, достаточно подробному плану — перед нами замысел трагедии, целиком построенной на изображении современных Грибоедову политических ситуаций и событий, — в одежде восточного стиля и с восточными декорациями, лишь спорадически влияющими на характер и действия героев (например, «гаремный» характер Зенобии во II акте). Нечего и говорить, что поэмы самого Рылеева — и «Войнаровский» и «Наливайко» — чужды историзма; в этом вопросе они подобны «Думам», у Рылеева и Войнаровский и Наливайко — декабристы.

Таким образом, декабристский романтизм был ограничен и противоречив в своей методологической сущности. Будучи течением революционным, он не смог реализовать своей революционности в смысле основного принципа отношения к действительности. Поставив проблему самоопределения народов, и культурного и политического, он не смог понять народ как демократическую массу, а понял его как некое условное единство нации. Стремясь к перелому в истории, он не смог осмыслить политические вопросы исторически. Только после 1825 года, наученные трагическим опытом 14 декабря, русские передовые романтики ринулись в историю, как в идеологическое спасение. «Московский вестник» сделался журналом историзма и историков. Погодин заявил на страницах этого журнала 1827 года в своих программных афоризмах, что «историк по преимуществу есть венец народа, ибо в нем народ узнает себя». Официальный редактор журнала Погодин был профессионалом-историком, и это наложило свой отпечаток и на его литературную деятельность, и на самый журнал. «Московский вестник» обратился и к статистическим изучением социального характера и бытия народных масс. Именно историзм сблизил Пушкина с любомудрами и Погодиным, привел Пушкина в «Московский вестник» в 1827 году. Вслед за тем началась в русской литературе полоса исторических романов и подражаний Вальтеру Скотту. За отрывком из «Арапа Петра Великого» появились романы Загоскина, Лажечникова, Сомова, Масальского, Полевого и других. Начала

⁸⁹ «Прокофий Ляпунов, трагедия В. Кюхельбекера», ред. и вступ. статья Ю. Тынянова, Л., 1938, стр. 19.

выходить «История русского народа» Н. Полевого. Но было уже поздно. Историзм как мировоззрение романтического бунтарства уже не смог овладеть литературой. Наоборот, либо он оказывался путем бегства от современности в прошлое, либо он был демагогически использован для реакционной апологетики николаевского настоящего. Это не был подлинный историзм, но лишь видимость его. Декларации Шевырева не были реализованы в его творческой практике. Его неоконченная трагедия «Ромул» (1830) трактует о русском вече и идеях раннего славянофильства в одежде древнеримских образов. Погодин явственно порывал с романтизмом, и в своих повестях и в своих драмах делал решительные попытки идти к реализму путем, близким пушкинскому пути. Вслед за тем оба они — и Шевырев и Погодин — эволюционировали в сторону открытой реакции и успокоились в лагере «официальной народности», предав историзм ради прославления феодально-церковной старины, в укор капитализирующейся и демократизирующейся современности. Булгарин, Загоскин, Масальский опошляли исторический метод, исказили его, превратив исторический роман в доказательство мысли о том, что русские всегда были преданы царю и церкви и что «предатели» (вроде декабристов) всегда были отщепенцами на Руси; историзм их романов фиктивен. Полевой боролся за историзм, но буржуазная ограниченность его позиции сорвала возможность развития ее вглубь, и он рано погиб, отброшенный в реакционную апологетику. Всему этому неполноценному движению псевдоисторизма противостоит могучая мысль Пушкина, неуклонно двигавшегося именно в 1820—1830-х годах по пути демократического углубления подлинного историзма.

Противоречия декабристского романтизма 1810—1820-х годов трагически сближали его с традициями XVIII века. Метафизический характер социально-политического мышления декабристов, их антиисторизм был и положительным и отрицательным наследием французского просветительства. В основе этого противоречия между метафизичностью и революционностью мировоззрения декабристов лежало более глубокое противоречие: декабристы были ограничены в своих социально-политических исканиях своим отстранением от демократической массы. Они были благородными героями революции, — и они погибли за свой народ, и их скорбный труд не пропал для дела освобождения всего народа. Но они чуждались народных масс, в сущности, не считались с ними, и, не имея опоры своей революционности в демократической массе, они руководились в своем субъективном переживании своей собственной революци-

онности фикциями метафизического характера. Не опираясь в своих попытках революционного действия на историческую реальность народной жизни, они не могли понять подлинного характера истории как истории народа, и они отменили историю, заменив ее понятием нации. И они неизбежно были романтиками-индивидуалистами, ибо они искали разрешения политических проблем в своем личном переживании, а не в закономерности исторической судьбы народа, определяющей и каждое личное переживание ее.

В самом деле, понимание человека как объекта изображения поэзии в декабристском романтизме субъективно. *Человек* в нем все еще сам себе довлеет как индивидуальность, ничему не подчиненная, анархически свободная. Ни один из героев «Дум» и поэм Рыльева, ни один из героев «Аргивян» Кюхельбекера, ни один из героев Бестужева ничем не обязан народу, обществу в своем характере, образе мыслей, действиях. Все они мыслят, чувствуют, действуют как отдельные личности, повинующиеся закону своей индивидуальности, и народ для них — это смутная стихия, которую можно подчинить своему руководству, но которая не имеет самостоятельной силы и судьбы, несмотря на появление народа, например, в «Аргивянах», народа, изображенного именно как сфера приложения сил личностей, борющихся между собой.

Откуда же берется личность, именно такая, а не иная? На это декабристский романтизм не отвечает, ибо для него нет самого вопроса. Личность — это и есть мир, реальность, сумма всего, из которой истекает все в жизни. Вся проблематика действительности замкнута для этого мышления в индивидуальности. Человек не *определен* «внешним» для него бытием народа. Он выражает только самого себя, — но самого себя как идею нации, повторенную в каждом человеке. Это было явное противоречие, потому что здесь делалась попытка слить отдельное с единым, частное с общим, попытка метафизическая, ибо она решала вопрос не в смысле реального единства частного и общего, а в смысле упразднения самого частного и общего в переживании личности (в духе теории тождества в идеализме начала XIX века). Отсюда и восстановление морализма XVIII столетия. Не видя в стремлениях личности проявлений объективных исторических и социальных закономерностей, декабристский романтизм принужден был возвратиться к истолкованию этих стремлений как просто дурных или добродетельных, причем самая мораль, при открытой своей революционности, оставалась тоже метафизической. Так появляются мелодраматические злодеи у Рыльева (Дмитрий

Самозванец, Святополк), у Одоевского (Святополк), борьба двух братьев, злодея и добродетельного, в «Аргивянах». Но почему и как один человек становится дурным, а другой, в таких же обстоятельствах, хорошим, — это не может быть объяснено здесь или, вернее, это объясняется лишь тем, что таков характер их индивидуальностей, первопричина всего. Таким образом, вновь возникает противоречие: идея национального характера, не будучи объяснением поступков и личности вообще, оставаясь лишь условным выявлением личности, допускает возникновение в той же системе идеи характера как метафизической морали, не вытекающей из определенности самого национального характера; добродетель и порок предстают в этой системе как общечеловеческие вечные категории, единые для всех народов и времен.

Метафизические критерии декабристского романтизма отличаются тем не менее от метафизических критериев просветительства XVIII столетия, в частности, в применении к критериям истинного и должного. Для просветителей XVIII века, все еще рационалистов, например, вопросы политики решались надличной логикой, дедукцией понятий, «разумным» законом общечеловеческой мысли. Для них абстрактная математика мысли сама и вполне объективно разрешала все проблемы, независимо от желаний или сочувствий отдельного человека. Теперь у романтиков декабристского толка все вопросы решает мнение человека, отдельного человека, личности, — мнение, не подлежащее апелляции к надличным авторитетам. Идея для них — и есть личная человеческая мысль. При этом и здесь наследие просветительства, хотя и в измененном виде, достаточно явно. Сама эта идея, сама мысль человека-личности понимается как логика чистой разумности. Ибо и самый национальный характер, составляющий в значительной мере характер личности, не определяет еще содержания истины, а строится она все же рационалистически. Отсюда и отвлеченные споры декабристов о том, что лучше — республика или конституционная монархия, споры «вообще», без достаточного анализа исторически сложившейся реальности народной жизни. Отсюда и метафизический морализм, о котором говорилось выше. Отсюда и, казалось бы, противоречащий рационализму декабристский байронизм, столь свойственный и Рылееву, и Бестужеву, и даже Кюхельбекеру, и даже Грибоедову в части его произведений и в его личной судьбе. Стихии индивидуализма и рационалистического просветительства оставались непримиренными в сознании декабристов, но они противоречиво сочетались. Именно этой связью с традицией просветитель-

ства XVIII века и рационализма следует объяснить пережитки и иногда довольно заметные следы классицизма XVIII столетия и в поэтическом творчестве поэтов-декабристов, их нежелание порвать и с жанровой традицией классицизма (традиционная ода, канонические формы трагедии у Катенина и др.), и иногда с элементами стиля классицизма (например, «К временщику» Рылеева, стихотворения В. Ф. Раевского и др.). Однако при наличии связей с традицией классицизма, основные стилеобразующие принципы поэзии декабристов ведут нас к романтизму как к основе их литературных исканий. Недаром декабристы увлекались и Монтескье, и Шеллингом, и Вольтером, и Гельвецием, и Руссо, и Оуэном, и Сисмонди, и Байроном, и де Сталь, и Шиллером, — и эти влияния уживались вместе. Недаром, несмотря на Гельвеция и Монтескье, именно идеал свободной личности, индивидуального бунтарства, воплощенный в русском байронизме, был так важен для литературной политики декабристского движения, и байронические поэмы Пушкина по праву воспринимались как декабристские поэмы: потому что все же декабристское движение в литературе опиралось на идею личности как цели политического прогресса и на идею личности как средоточия мира, заключающего в себе весь мир (вместе с логикой рационализма истины). В этом была именно характерная черта, включающая весь декабризм в круг буржуазно-революционных движений, и в этом была грань, непреодолимая, несмотря на все субъективные попытки декабристов преодолеть ее, не меняя существа своего мировоззрения.

Впрочем, сразу же надо сделать две оговорки: декабристы в своей массе и не могли преодолеть эту грань, и они в этом неповинны, и никто не имеет права осудить их за это, так как они подчинялись закономерности социальной действительности их времени. С другой стороны — были единичные великие люди, которые вышли на дорогу демократизации своей мысли. Прежде всего, это был Пушкин, но не он один. Вслед за ним и рядом с ним преодолевал социальную замкнутость и метафизичность мышления декабристского движения Грибоедов. Отсюда, без сомнения, проистекали разногласия его с декабризмом, хотя и сам он был поэтом декабристского движения, как и Пушкин. И все же «Горе от ума» — это и декабристская пропаганда, и произведение, выходящее за пределы декабризма как в изображении людей, так и в изображении общества; и все же образ Репетилова включает в себе горькое раздумье именно о слабых сторонах движения, может быть, осуж-

дающих на неудачу те идеи, которые Грибоедов разделяет. Конечно, здесь спор идет не о программе, а о тактике. Но ведь и тактика выражает принцип мировоззрения. Грибоедов потому преодолевал романтизм и двигался к реализму в «Горе от ума», что он понял: сто человек прапорщиков хотят изменить весь правительственный быт России!⁹⁰ Он понял то, что мировоззрение декабристского заговора безнадежно своей оторванностью от народной массы. Эта проблема намечена в плане «Родамиста и Зенобии», здесь изображается заговор против тирана: «Вообще надобно заметить, — пишет Грибоедов, — что народ не имеет участия в их деле, — он будто не существует. В третьем уже действии возмущение делается народным, но совсем не по тем причинам, которыми движимы вельможи и т. д.». Понимание того, что народ имеет свои интересы и задачи и что он сам может восстать, и совсем не так, как хотят заговорщики из «высшего класса», и выделяет Грибоедова. Вопрос о народе он поставил и в наброске драмы о 1812 годе, где герой — крепостной, где крестьянство противостоит дворянам, где автор прямо восклицает и именно о народе как демократической массе: «Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?» Те же, в сущности, размышления о судьбе и бытии народа, о его собственном гневе и о его собственной воле, — в замысле и набросках «Грузинской ночи».

Грибоедов явственно намечал преодоление метафизического мышления декабризма, но не осуществил до конца это преодоление творчески. Он остался, и как художник, романтиком даже в своих последних планах и набросках; и в «Горе от ума» он не достиг последовательности и глубины реалистического мировоззрения зрелого Пушкина. И все же именно Грибоедов, как никто из современников Пушкина, уловил смысл его исканий первой половины 1820-х годов и примкнул к нему. Стихотворения Пушкина, наиболее принципиальные в смысле нового, — в проекции развития реалистического истолкования проблемы местного колорита, — были, без сомнения, известны Грибоедову. «Песнь о вещем Олеге» была напечатана в «Северных цветах» на 1825 год, вышедших в свет, когда Грибоедов был в Петербурге. Уже в конце января 1825 года Пушкин писал Бестужеву: «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно...» (X, 122). Значит, в кругу декабристских петербургских литераторов «Песнь о вещем Олеге» уже дебатиро-

⁹⁰ Эта фраза, которую якобы сказал Грибоедов, может быть и легендарна. Но она, по-видимому, верно выражает его точку зрения.

валась в это время. А Грибоедов, приехавший в Петербург 1 июня 1824 года, уехал из столицы только в конце мая 1825 года. «Подражания Корану» были напечатаны в пушкинской книжке 1825 года, вышедшей в свет фактически уже в 1826 году (написаны в ноябре 1824 года); но уже весной 1825 года они были известны — через брата Пушкина, Льва, и именно в тех же декабристских кругах. В конце апреля 1825 года Рылеев писал Пушкину: «В субботу был я у Плетнева с Кюхельбекером и с братом твоим. Лев прочитал нам несколько новых твоих стихотворений. Они прелестны; особенно отрывки из Алкорана. Страшный суд ужасен! Стихи

И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет... —

превосходны...» Следовательно, Кюхельбекер, друг и единомышленник Грибоедова, уже знал «Подражания Корану». Вообще этот цикл, видимо, стал довольно широко известен петербургским литераторам. И. И. Козлов писал о нем Пушкину 31 мая 1825 года: «La fille de Czerni-Georges, les versets du Coran et deux Elégies surtout m'ont tourné la tête»⁹¹. Можно полагать, что именно «Подражания Корану» оказали влияние на Грибоедова при создании им «Хищников на Чегеме», написанных (во всяком случае, вчерне) в октябре 1825 года на Кавказе, через полгода после того, как ему, видимо, стал известен пушкинский цикл.

Сущность «Хищников на Чегеме» аналогична замыслу пушкинских «Подражаний». И здесь поэт ставит своей целью не идеализированное, возведенное к некоему метафизическому типу национальной героики, изображение «первобытного» народа, а изображение его во всей его этнографической характеристности и несходстве с нормами европейской общественной морали. Грибоедов явно сочувствует горцам; ему импонирует и их свободолюбие, и их мужество, и весь склад их могучей жизни, как бы слитой с могучей природой Кавказа, и их гордость своим народом и своей страной. Но тем не менее, он нисколько не закрывает глаза на то, что эти же горцы — грабители, что они — рабовладельцы, и он говорит о рабах голосом и мыслью самих горцев, признающих рабство естественным явлением, а похищение рабов — делом благородным. Грибоедов понял, как и Пушкин, что самая мораль, самая психика горцев иная, ибо и жизнь этого народа иная, чем жизнь, породившая психику его, Грибоедова. И он не осужда-

⁹¹ «Дочь Карагеоргия, стихи из Корана и две элегии особенно привели меня в восторг» (франц.). — *Ред.*

ет горцев, — он объясняет их. Отсюда и характернейшие черты его стихотворения, преодолевающие романтическую идеализацию постольку, поскольку Грибоедов преодолевает романтический субъективизм, преодолевает замкнутый, кружковый, абстрактный характер политического мировоззрения и социального мироощущения декабризма и видит безнадежность политики, в которой «народ не имеет участия» и «будто не существует». Грибоедов внимательно рисует грабительский пафос своих «хищников» (он уже хорошо знает, что они не могут иметь декабристского понимания демократической свободы и т. п.):

Окопайтесь рвами, рвами!
Отразите смерть и плен —
Блеском ружей, твержей стен!
Как ни крепки вы стенами,
Мы над вами, мы над вами,
Будто быстрые орлы
Над челом крутой скалы...

И ниже:

...Мы обсядем в дружном вече,
И по ряду, дележом,
Делим взятое ножом.

Доли лучшие отложим
Нашим панцирным князьям,
И джигитам, узденям
Юных пленниц приумножим,
И кадиям, людям божьим,
Красных отроков дадим
(Верой стан наш невредим).

Узникам удел обычный, —
Над рабами высока
Их стяжателей рука.
Узы — жребий им приличный;
В их земле и свет темничный!
И ужасен ли обмен?
Дома — цепи! в чуже — плен!

Делим женам ожерелье.
Вот обломки хрустала!
Пьем бузу! Стони, земля!
Кликком огласись, ущелье!
Падшим мир, живым веселье!
Раз еще увидел взор
Вольный край родимых гор!

В ранней редакции стихотворение так и называлось: «Дележ добычи». Грибоедова не пугает «низменность» мотивов войны у его хищников: они — дикари; их прельщают блестящие побрякушки (обломки хрусталя); они относятся к грабежу, как к достойному делу, но в их сознании грабеж сплетен с свободолобием, и для них столь же сильны иные мотивы, так же ярко выраженные Грибоедовым: «*Вольный край родимых гор*», — и дикая ненависть к врагам их родины, и самая своеобразная эстетика дикой природы и дикой жизни («*Та же дикость, красота По ущельям разлита*»). Они — воины по натуре, упивающиеся борьбой и победой:

Мрак за нас ночей безлунных,
Шум потока, выси гор,
Дождь и мгла, и вихрей спор.
На угон коней табунных,
На овец золоторунных,
Где витают вепрь и волк,
Наш залег отважный полк.

.... Той же тканию свиенной
Так же скрыты мы мгновенно,
Вмиг явились, мигом нет,
Выстрел, два, и сгинул след.

И здесь же — объяснение того, что горские хищники и героичны и свободолобивы, но совсем не в духе декабристских идеалов. Ведь они не только с удовольствием обращают пленников в рабство, но и блюдут дедовские первобытно-феодалные отношения с неким благоговением: недаром они прежде всего уделяют лучшие доли князьям, потом — джигитам, узденям. И их понятия о женщине не такие уж возвышенные, с точки зрения декабриста: «Юных пленниц приумножим». И их религиозные понятия дикарские, хотя они и уверены, что «Верой стан наш невредим», так как их вера выражается в том, что «Кадиям, людям божьим» они дают «красных отроков»; они дикари и в веселье победы («Пьем бузу! стони, земля» и т. д.), и они не годятся в образцы революционности; они живут именно вековой традиционностью:

Живы в нас отцов обряды,
Кровь их буйная жива.

Преданность национальной идее и свободе, мужество, здоровые, хотя и грубые страсти, — все это нравится Грибоедову. Его дикари с презрением говорят о России, где ведь тоже рабство («*Дома — цепи*»), но нет их родного раздолья. Таким образом, Грибоедов ищет в своих «Хищниках на Чеге-

ме» уже не *идею* нации как метафизического субстрата человека, а конкретную картину реального бытия и даже быта народа, обосновывающую структуру личности, характера, чувств и мыслей человека; и он стоит в преддверии реализма, как и Пушкин в «Подражаниях Корану».

Такой же характер имеют и план и наброски «Грузинской ночи», трагедии, над которой Грибоедов работал в 1826—1827 годах. Эта трагедия — потрясающе сильное выступление против крепостного права, против феодализма. Но, исходя из декабристских идей, Грибоедов как мыслитель идет в ней дальше. Он решает проблему крепостничества не апеллируя к учениям о правах человека вообще, а изучением народного сознания. Как и в плане драмы о 1812 годе, и здесь герой трагедии — человек из порабощенного народа, рабыня грузинского князя, его кормилица. В пределах изображения ее страшной душевной драмы показан ужас рабства. Дело для Грибоедова вовсе не в том, что его князь — злодей. Он вовсе и не злодей; но он живет и действует по законам феодальной морали и обычаяв. Все это обосновано у Грибоедова глубоким пониманием национальной культуры людей, их страстей и склада мыслей уже не как предустановленной метафизической сущности нации вообще, а как характера, объясняемого исторической, социальной судьбой народа. Его герои — люди восточного народа, но и люди феодализма, при этом восточного феодализма. В этом смысл метода Грибоедова и смелость его концепции трагедии. Даже в изложении ее, написанном Булгариным (напечатано в 1830 году), это видно; нужно думать, что пересказ Булгарина передает тот характер изложения, который он усвоил от самого Грибоедова. Булгарин пишет, например, что Грибоедов «почерпнул предметы оной (трагедии. — Г. Г.) из народных преданий и основал на характере и нравах Грузии»; князь променял своего раба на коня: «это было делом обыкновенным, и потому князь не думал о следствиях»; мать раба, героиня трагедии, «как азиатка, умышляет жестокою месть». Характерна и мотивировка, которую выдвигает князь для оправдания «необходимости» обмена раба на коня, — в дошедшем до нас отрывке трагедии:

Я помню о людях, о боге,
И сына твоего не дал бы без нужды.
Но честь моя была в залоге:
Его ценю я выкупил коня,
Который подо мной в боях меня прославил,
Из жарких битв он выносил меня...
Тот подл, кто бы его в чужих руках оставил.

Это — целая характеристика народа воинов и наездников, — феодального мышления и феодальной «чести»; мотив «культы» коня едва ли не восходит здесь к пушкинской «Песни о вещем Олеге». И сама кормилица, мать отрока, обмененного на коня, мыслит феодально, как рабыня (она вовсе не декабристка):

Ни конь твой боевой всей крепостию жил,
 Никто из слуг твоих любимых
 Так верой-правдою тебе не послужил,
 Как я в трудах неисчислимых.
 Мой отрок, если б возмужал,
 За славу твоего он княжеского дома
 Сто раз бы пригупил и саблю и кинжал,
 Не убоялся бы он язв и пушек грома.
 Как матерью его ты был не раз спасен,
 Так на плечах своих тебя бы вынес он.

Именно стремлением проникнуть в глубины психики изображаемого народа, пронизать всю трагедию образами мировоззрения и представлениями этого народа объясняется и «романтика» «Грузинской ночи» (как и фантастика драмы о 1812 годе), участие в ней духов, волшебных сил грузинских преданий. Здесь Грибоедов идет тем же путем, что и Кюхельбекер в «Ижорском» с его Кикиморой, Шишиморой, Букой и прочей сказочной фантастикой. Это были попытки создать русскую драму в духе «Фауста». Но здесь же был и предел реалистических поисков Грибоедова в драме. Конечно, я не имею здесь в виду фантастику как таковую, особенно же фантастику фольклорного духа и происхождения, нисколько не противоречащую обязательно и во всех случаях реализму. Ведь фантастика пушкинской «Русалки» не противоречит ему. И сами по себе духи кавказской мифологии не помешали бы Грибоедову создать реалистическую трагедию. Но дело в том, что он прибег к фантастике, по-видимому, именно потому, что он не мог воплотить жизнь народа и его психику в объективные формы. Он был принужден оформить свою идею более как субъективное переживание его героини, чем как объективное обоснование этого переживания. Характеристика героини, как человека данного народа в данной историко-социальной ситуации, срывается и оказывается погружением в мир представлений героини. Объективные события оказываются содержанием ее сознания, верующего в духов. Страшная реальность крепостничества переплетается с психологической реальностью мечтаний рабыни. Объективный мир то объективно объясняет субъективную сущность героини, то оказывается лишь суммой красок на палитре художника, необходимых для раскрытия

субъективного мира гнева и протеста. Противоречие метода не разрешено в «Грузинской ночи», как это же противоречие не разрешено и в «Ижорском» Кюхельбекера или в его же неоконченной драме «Иван купецкий сын» (1832—1842), как оно не разрешено и в других романтико-фантастических, но не лишенных реалистических тенденций драмах 1830-х годов (ср., например, любопытную, хотя и художественно слабую драму Бернета «Граф Мец», 1835).

Может быть, именно внутренняя непоследовательность замысла «Грузинской ночи» и помешала Грибоедову работать над ней дальше, хотя, конечно, мы не знаем, какой вид приобрела бы эта вещь, если бы Грибоедов прожил дольше и двигался бы вперед как художник и мыслитель. Однако стоит обратить внимание еще на одну деталь: судя по изложению Булгарина, в грибоедовской трагедии должен был появиться и байронический герой, в которого влюбляется дочь князя; вот что пишет об этом варианте кавказского пленника Булгарин: «Появляется русский офицер в доме, таинственное существо по чувствам и образу мыслей». И в этом пункте Грибоедов, видимо, не оторвался от романтизма. Еще раз подчеркну здесь попутно, что нет никаких оснований осуждать Грибоедова за его романтизм и за то, что он не преодолел его до конца. Нет никакой такой повинности для всех писателей 1820-х годов, как и более позднего времени, во что бы то ни стало преодолевать романтизм. Я говорю здесь о том, что Грибоедов не завершил построение реализма (это относится и к «Горю от ума»), хотя и стоял на реалистическом пути, — только для уяснения отличия его от Пушкина, которому он во многом близок.

6.

Как уже говорилось, Пушкин в 1810-х и в начале 1820-х годов движется в русле романтических проблем русской литературы. Он осваивает психологические завоевания так называемых «карамзинистов» и на основе их постепенно овладевает конкретным представлением о человеке как о характере. Одновременно с этим Пушкин, по мере углубления его радикализма в политической области, все более сближается с декабристским романтизмом. Собственно, еще до основания декабристских организаций Пушкин уже был поэтом радикального, а потом и революционного движения в России, первым поэтом-

декабристом. Затем он становится в полной мере поэтом декабризма с 1817 года до начала 1820-х годов включительно. Примерно начиная с 1820 года Пушкин стремится по-своему решить проблему романтического «местного колорита» и находит решение к 1824 году, решение, принципиально выводящее его за пределы романтического субъективизма, поскольку он начинает объяснять человека объективной, вне его лежащей реальностью национально-народной жизни, включать человека вместе с его индивидуальной психикой в систему фактов, объемлющих личность, а не заключенных в ней. Именно к этому времени заканчивается борьба Пушкина с субъективизмом и индивидуализмом, и заканчивается победой.

Эта борьба уже достаточно ощутима в «Кавказском пленнике». Конечно, «Кавказский пленник» — в полном смысле слова байроническая поэма. В. М. Жирмунский в своем превосходном и капитальном труде «Байрон и Пушкин» (1924) показал с полной бесспорностью, что, как это видели еще современники Пушкина, он написал ее под воздействием Байрона, что не только характер героя в ней — байроновский, но и построение поэмы, и отдельные мотивы в ней, и самая трактовка темы и стиля связаны с примером Байрона. Романтизм полностью победил в «Кавказском пленнике», в котором сплетены воедино и психологический индивидуализм, и декабристские вольнолюбивые мечты. Сила этой первой южной поэмы Пушкина в том, между прочим, и заключалась, что он свел в ней в органический синтез оба течения русского романтизма и страстный порыв к свободе личности воплотил как в смысле декабристских политических тенденций, так и в смысле эмоциональной обрисовки внутреннего противоречивого единства и независимости свободного потока эмоций человека. Самый стиль поэмы, соотнесенный с Байроном, в то же время объединяет суггестивность политической символики декабристского толка с субъективизмом, эмоциональной настроенностью, музыкальной лиричностью стиля Жуковского и его школы. В то же время в нем отразились и тенденции «простонародности», и попытки прорваться к предметности, характерные для некоторых произведений Катенина. Все это вместе создало произведение глубоко оригинальное, решающее для развития и Пушкина, и всей русской литературы, хотя далеко еще не столь совершенное, как даже последующие южные поэмы самого Пушкина.

В «Кавказском пленнике» Пушкин поставил и проблему местного колорита в характеристике жизни кавказских горцев. Однако местный колорит здесь еще не овладел образами ге-

роев, не обосновал их объективно. И сам пленник — человек «вообще», человек декабристского склада сознания, характер коего сам себе доверяет и ниоткуда не происходит; и черкешенка — общеромантическая героиня (идеал любви), слабо связанная в своем поведении и психике с характером и бытом ее народа: она ведет себя скорее как условно-романтическая дикарка или как руссоистская героиня культа свободы чувства, чем как восточная женщина.

При всем том в «Кавказском пленнике» субъективизм, и в частности байронический субъективизм, не был цельным. Через всю поэму проходит трещина, разрывающая единство индивидуального восприятия мира сквозь душу автора или героя (что в байронической поэме типа «Кавказского пленника» почти одно и то же). У Байрона весь «внешний» материал дан как лирический, как выражение души автора, отраженной в душе героя и в аккомпанементе главной мелодии, — в душе героини, отблеске отблеска. У Байрона весь мир погружен в душу, мятущейся и отвергающей этот мир, теснящийся в ней. Отсюда полное единство байроновской поэмы⁹². У Пушкина — иначе. Субъективность не поглотила у него всего мира. Наоборот, субъективность героя и автора сосредоточена у него именно только в изложении самого «романа» пленника и черкешенки. Но ведь это изложение вовсе не охватывает, ни внешне, ни по существу, всего материала поэмы. Значительная часть ее, и — что важно — не в разбивку, а цельным куском, посвящена объективному описанию жизни и быта горцев, не служащему отсветом или откликом душевной трагедии героя и вообще к герою отношения не имеющему (внешняя мотивировка описания как наблюдений пленника остается совершенно условной). И конечно, функция описания у Пушкина совсем не та, что функция лирических и декоративных антрактов между эпизодами у Байрона, как это, видимо, имел в виду

⁹² Уместно здесь вспомнить глубокую и яркую характеристику поэзии Козлова, ученика Байрона и Жуковского, автора истинно байронических поэм, данную Гоголем еще около 1831 года. Гоголь пишет, между прочим, о Козлове: «Он весь в себе. Весь нераздельный мир свой носит в душе и не властен оторваться от него. Иногда стремление его центробежно и будто хочет разлиться во внешнем, но для того только, чтобы снова с большею силою устремляться к своему центру, самому себе, как будто угадывая, что там только его жизнь, что там только найдет ответ себе. Если он долго останавливается на внешнем каком-нибудь предмете, он уже лишает его индивидуальности, он проявляет уже в нем самого себя, видит и развивает в нем мир собственной души». (Н. В. Г о г о л ь, Полное собрание сочинений, т. VIII, изд. АН СССР, М., 1952, стр. 154).

В. М. Жирмунский в своей книге. Впрочем, тут же сам В. М. Жирмунский пишет: «Пушкин гораздо богаче Байрона в описательной части своих поэм: большие описания, обособленные в композиционном отношении, как в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане», в середине повествования у Байрона не встречаются вовсе: он ограничивается описательной увертюрой к поэме и вступлением к отдельным сценам». Вообще В. М. Жирмунский с большой проницательностью указывает отличия пушкинских «южных поэм» от «восточных поэм» Байрона. Он пишет: «Пушкин не только передвинул центр внимания с душевного мира героя на окружающую обстановку и второстепенных для Байрона действующих лиц, он изменил самый стиль, в котором трактуются эти психологические темы, снизил тот патетически декламационный тон, в котором Байрон говорит о любви и ненависти, восторгах и страданиях своих героев, из демонического перевел их обратно в человеческий мир». «В «восточных поэмах» внешняя обстановка интересует Байрона только как декорация, как эффектный задний фон для романтических героев и романтической фабулы. В «южных поэмах» описание нередко становится самоцелью и даже оттесняет героя, его действия и переживания на задний план». «... Уже в первой из группы «байронических поэм» Пушкин явственно обнаруживает особенности своего индивидуального стиля: преобладание предметного, живописного задания над эмоционально-лирическим; четкость, раздельность и последовательность в осуществлении этого задания; в связи с этим — точность, экономность и сознательность в выборе и соединении слов, в особенности — в употреблении конкретных, живописующих эпитетов и глаголов»⁹³.

Конечно, отличия манеры Пушкина от Байрона, в частности уже в «Кавказском пленнике», имеют не количественный, а принципиальный, качественный характер. Дело здесь не ограничивается тем, что у Пушкина больше описаний, чем у Байрона, а сводится к тому, что единство байроновского мировосприятия взорвано, разрушено. Это единство у Байрона образуется именно в лирическом принципе, в душе автора (и героя), в которой и через которую поэт видит весь мир, всю действительность. Субъективизм не терпит компромиссов. Он приемлет душу как реальность, поглощающую все объективное. Если же *рядом* с душою автора и героя и *вне этой*

⁹³ В. Ж и р м у н с к и й, Байрон и Пушкин, Academia, Л., 1924, стр. 50, 139, 150, 174.

души появляется материал быта и природы, не поглощенный субъективной точкой зрения, — единство субъективного миро-восприятия тотчас рушится, и отношение между субъектом и объективным миром радикально меняется. Субъект и объект как бы с неизбежностью меняются местами. Потому что если субъект не есть основа и единственный критерий и единственный принцип художественного восприятия мира, — он становится сам по себе *одним из* элементов действительности, то есть он сам, как субъект, включается в систему объективного мира, существующего теперь как независимый от субъекта. Иначе говоря, если субъект не поглощает объекта, он неизбежно сам подчиняется объективному бытию, требует выведения себя из объективной действительности. Таким образом, нарушение единства субъективно-лирического восприятия мира приводит необходимо к отказу от этого субъективно-лирического восприятия мира, в систему коего включается и сама душа автора и героя, как результат объективных причин. Именно такое нарушение единства мы видим в «Кавказском пленнике», где описания жизни горцев даны не для раскрытия души автора и героя и не через восприятие души, а сами по себе, *рядом* с раскрытием души и вне ее. Это обстоятельство придает и самому пейзажу в поэме новый характер, не тот, что у Байрона; разрушение единства поэмы, как лирического единства, приводит к возможности и для пейзажа выделиться в самостоятельное описание, уже не несущее функции эмоционально-лирической декорации.

Конечно, в «Кавказском пленнике» перерождение романтизма еще не произошло, и субъективизм еще не преодолен. Но внутренняя неполнота применения байронизма как принципа в поэме есть. Можно сказать, что если бы Пушкин остановился на «Кавказском пленнике», мы могли бы и не придавать этой неполноте, этому глубокому отличию идейной структуры поэмы от байроновских поэм решающего значения. Но так как Пушкин не остановился и так как его развитие пошло именно в направлении углубления той трещины, которая наметилась в его байронизме и романтизме уже в «Кавказском пленнике», мы не только можем, но и обязаны уследить ростки будущего объективного Пушкина уже в его ранней субъективной по замыслу поэме. И эти ростки прежде всего приходится усмотреть в том, что единство субъективизма не получилось даже в «Кавказском пленнике», открывая возможности перестройки всего сознания поэта в плане объективизации мира действительности.

Следует учесть при этом, что Пушкин, вообще говоря, менее почти всех своих современников-поэтов мог поддаться соблазну полного погружения в субъективность. Будучи около 1820—1824 годов вождем русского романтизма, он был все же наименее подвержен увлечениям индивидуализмом и субъективизмом. И дело здесь было не только в его личном складе ума, трезвом, оптимистическом и изначально наивно-реалистическом (хотя и это играло свою роль), но и в крепком влиянии на него вполне объективного, хотя и метафизического, мировоззрения просвещения XVIII столетия, французского и русского. Пушкин с детства слишком органически воспринял Вольтера, Державина, Фонвизина, чтобы до конца подчиниться Байрону, да и Жуковскому, и декабристскому романтизму (впрочем, и декабристы не были чужды связям с рационализмом XVIII века). Пушкин слишком глубоко воспринял уроки и скепсиса вольтеровского типа, и материализма XVIII столетия, чтобы душа стала для него всем. Оттого и Руссо с его идеализмом и пафосом индивидуальности был ему более чужд, чем Вольтер, и у Парни ему ближе манера его атенстической иронии, чем психологическая эмоциональность его элегического цикла. Оттого и в самую байроническую свою пору он одновременно мог написать вовсе не байроническую «Гавриилиаду»; это была тоже «декабристская», политически бунтарская поэма, и в качестве таковой она, естественно, сближалась с поэзией байронического бунтарства, но в ней принципы романтической субъективности явно оказывались отставленными. И ведь вообще религиозный пафос, субъективно-психологический в своей сути, свойственный поэзии целого ряда декабристов, и Ф. Глинки, и Кюхельбекера, и даже отчасти Рылеева, и Катенина, и даже Грибоедова, был совершенно чужд декабристскому Пушкину, атеисту по основам своей психики.

Таким образом, «Кавказский пленник» оказался поэмой нецельной, двойственной. Байроническая характерология индивидуальности борется в ней с прорывами в объективное. Пушкин и сам почувствовал это. В октябре или ноябре 1822 года он писал В. П. Горчакову: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гоюсь в герои романтического стихотворения...». Несмотря на шутливость — это очень глубокое замечание, обнаруживающее именно кризис субъективизма как метода творчества у Пушкина. Далее Пушкин пишет в том же письме: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный *hors d'oeuvre*» (X, 49—50). Еще раньше,

29 апреля того же года, Пушкин писал Гнедичу (черновое) о «Кавказском пленнике»: «Описание нравов черкесских, самое сносное место во всей поэме, не связано ни с каким происшествием и есть не что иное, как географическая статья или отчет путешественника... Местные краски верны, но понравятся ли читателям, избалованным поэтическими панорамами Байрона и Вальтера Скотта...» (X, 647). Наконец в предисловии ко второму изданию «Кавказского пленника» (1828), состоящем всего из двух фраз, Пушкин говорит: «Сия повесть, снисходительно принятая публикою, обязана своим успехом верному, хотя слегка означенному изображению Кавказа и горских нравов. Автор также соглашается с общим голосом критиков, справедливо осудивших характер пленника...» Видимо, из двух борющихся в поэме начал, представленных лирическим раскрытием характера героя и «географической статьей», «ни с чем не связанной», победила, и именно в сознании самого Пушкина, географическая статья.

Пушкин ищет путей объективизации субъективного путем объяснения, внеиндивидуального истолкования психики человека, склада понятий и характера индивидуальной личности. Эти поиски идут по линии романтического национального колорита. Через байронические поэмы, через освоение подлинной Греции в стихах, написанных в духе Шенье, через углубление в восточный стиль, через усвоение, в частности, библейского стиля и колорита Пушкин приходит к реформе декабристского понимания народности и национального колорита. Эта реформа осуществлена в «Подражаниях Корану» (1824 года). Зависимость человека в его внутреннем мире от объективного для него склада не только уже психики, но и *бытия* его народа как нации, уяснена и завоевана в этом цикле. Одновременно с этим создаются «Цыганы», где человек, личность, судим законом общества, коллектива, где ниспровергнуто понятие свободы как абсолютной свободы личности, где индивидуализм осужден в самом сюжете поэмы, и осужден голосом *народной* мудрости. Наконец, в «Цыганах» человек обречен закону своего *бытия*: Пушкин заявляет, что индивидуальность не может выскочить из своего общественного предопределения никуда (а ведь именно этот прыжок из общества в самую полную и безграничную свободу личности и был органическим заданием романтизма); «Ты не рожден для дикой доли», — этот тезис столь же важен здесь, как и другой: «Ты для себя лишь хочешь воли», и тот же смысл имеет концовка: «И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет». Пушкину несвойственно было мистическое понимание судьбы; скорей она

для него — объективный и внеположный для личности закон реальности, бытия, общества в самом широком смысле. И не случайное совпадение — одновременность работы над «Цыганами» и над «Подражаниями Корану» (поэма закончена 10 октября 1824 года, цикл написан в ноябре того же года). Оба произведения связаны с той же проблематикой преодоления индивидуализма и романтизма и — еще глубже — преодоления ограниченности декабристского мировоззрения, выхода к объективной идее народа как основы исторического бытия и творчества.

Между тем, этнографическое, так сказать, обоснование личности еще не решало проблему само по себе, так как допускало толкование отношения субъективного и объективного как тождества, что и наблюдается в творчестве поэтов-декабристов. Пушкину удалось преодолеть такое понимание дела в 1824 году потому, что, в соответствии с общим движением его мировоззрения, он двигался в сторону *историзма*. Почему данный человек по складу своих понятий, чувств, стремлений и действий такой, а не иной? Потому, что он грек, или араб, или русский. Таков ответ романтической системы национального колорита в искусстве. Но почему грек, или араб, или русский должен быть таким, а не иным? На этот вопрос может ответить только историческое и объективное, и в конечном счете — демократическое мировоззрение: потому, что таким его сделала историческая судьба его народа.

«История народа принадлежит царю», — сказал Карамзин. «История принадлежит народам», — ответил декабрист Никита Муравьев. Но декабристы не реализовали этот принцип, потому что фактически, и в их политической практике, и в их политической теории, и в их художественном творчестве они понимали народ как нацию, а нацию — как конгломерат индивидуальностей. Для них, практически, история принадлежала воле и пафосу личности, принадлежала революционеру. Декабристы и здесь разбудили своих преемников, но не осуществили революцию как факт народной жизни. Ближайшим образом в литературе декабризм создал Пушкина, но Пушкин пошел дальше декабристов. Именно он с полной отчетливостью поставил указанный второй вопрос обоснования человека, вопрос, стоявший смутно перед декабризмом в искусстве и не разрешенный им.

Вопрос этот настоятельно встал перед Пушкиным рано, вскоре после того, как он принялся за разрешение проблемы характерности национального колорита вообще, и раньше, чем он разрешил эту проблему по-своему. Вообще интерес Пуш-

кина к истории, и именно к истории как проблеме общего мировоззрения, вовсе не начинается с Михайловского. Еще из Одессы Пушкин писал Вяземскому об историках, обнаруживая знание Вольтера (как историка), Робертсона, Юма, Рабо де Сент-Этьена, Лемонте (письмо от 5 июля 1824 года, набросок). О размышлениях Пушкина в данном направлении с достаточной ясностью свидетельствует одно из этапных его произведений, «Песнь о вещем Олеге», датированное самим Пушкиным 1 марта 1822 года.

«Песнь о вещем Олеге» — баллада, то есть произведение жанра, ставшего уже традиционным для русского романтизма. Из двух типов русских баллад, соответствующих двум течениям русского романтизма, «Песнь», без сомнения, примыкает к балладам Катенина, а не к балладам Жуковского⁹⁴. Между тем, продолжая линию катенинской национальной, «народной» баллады, Пушкин углубляет то, что он получил от Катенина. Народно-национальный колорит балладе Пушкина придан в полной мере. Но этого недостаточно: ей придан и исторический колорит в такой мере, как это было невозможно ни для одного русского поэта до этого времени. Задача «Песни» — не только изобразить *русскую* народную легенду, выражающую сущность русского духа вообще, но именно изобразить русскую культуру IX—X веков. В этом-то все и дело. Пушкин понял, что не только араб отличается от русского, но что русский IX века отличается от русского XIX века: человек определен в своем характере не только нацией, но и историей, и самый характер нации определен историей.

Поэтому в «Песни о вещем Олеге» все — от сюжета до слога — объясняется именно историческим заданием характеристики эпохи в пределах истории народа. Даже название баллады — не обычное; это не «Баллада о том...» и т. д. и не просто «Вещий Олег» или «Олег вещий», как у Рыльева (ср. «Мстислав Храбрый» у Катенина и др. и т. п.). Это «Песнь», то есть уже в названии есть архаический оттенок. Пушкин пишет свое стихотворение не от своего лица, но и не от лица иноплеменника, как это будет в «Подражаниях Корану», а от лица русского певца, но певца X века; при этом он сохраняет и «взгляд европейца», уясняющий взгляды того певца, от лица коего как бы создана вещь. Взгляды же эти определены историческими судьбами народа. Перед нами народ дикий, воинственный, суеверный, но поэтически настроен-

⁹⁴ См. Ю. Н. Тынянов, Архаисты и Пушкин; в книге «Архаисты и новаторы», Л., 1929.

ный; это — народ-наездник, номад; в балладе нигде не описаны дома, постройки; она вся — под небом, и даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег «со двора», а тризна в конце баллады — на холме и у берега. Вот именно у этого народа-номада основой легенды становится конь⁹⁵. Конь — это основа боевой «техники», друг номада; вся жизнь его происходит на коне, и с конем связаны его мысли о победе, о бытие, обо всем в его кругозоре. Поэтому-то Пушкин избирает именно легенду о коне как судьбе, и таким образом самый сюжет своей баллады делает выразителем характера, и бытия, и круга понятий русского воина X века. И это же поддержано самим изложением баллады. Уже в первой строфе появляется конь как заключение строфы. Третья строфа опять заключается темой коня: конь — это высшая ценность, мерило щедрости, мерило стоимости:

Открой мне всю правду, не бойся меня:
В награду любого возьмешь ты коня.

Затем — целая строфа о коне в речи вождя. Затем — конь становится центром изложения; он и «верный друг», и «товарищ», и «верный слуга»; о нем — мысли и заботы Олега. Сам Пушкин, конечно, понимал значение темы коня в его балладе. В январе 1825 года он писал А. Бестужеву: «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического» (X, 122). Культ коня у кочевников — эта тема есть и у Жуковского в «Песне араба над могилою коня» (1810, перевод из Мильвуа), но там нет совсем ни исторического, ни даже этнографического определения темы, а тем более характера; стихотворение Жуковского — в основном лирика «вообще», без задачи воссоздания чуждой Жуковскому культуры. Сравнение обоих произведений только подчеркивает и их различие, и новаторство Пушкина.

Весь текст баллады Пушкина пронизан историческим осмыслением его. набросок характера героя подчинен новаторской попытке объяснить человека его эпохой. Поэтому Олег, воинственный князь, безропотно покорен предсказаниям кудесника; и как бы карой за сомнение в истине слов вещего слути

⁹⁵ Пушкин знал по примечаниям к «Истории государства Российского» (т. I, прим. 332), что легенда о смерти Олега — варяжского происхождения. Но он, явно сознательно, придал ей характер именно русский.

Перуна оказывается смерть Олега. Замечательны в этом же смысле детали изложения. Вот общеизвестная первая строфа:

Как ныне собирается вещей Олег
 Отмстить неразумным хазарам:
 Их села и нивы за буйный набег
 Обрек он мечам и пожарам.
 С дружиной своей, в царградской броне,
 Князь по полю едет на верном коне.

Первые же слова определяют тональность стиха. Это слова — не архаические, но направленные на создание атмосферы старины («Как ныне...»). У Катенина слово, сверх своего «предметного» значения, приобретало оттенок национальной характерности («ракитов куст»). Здесь у Пушкина оно приобретает сверх того еще и оттенок исторической характерности. Правда, здесь — еще только первая наметка будущего развития этого принципа, не овладевшая текстом. Но вот что здесь уже завоевано: представление о древних нравах и древней жизни; «неразумные» хазары — ведь не с точки зрения Пушкина они неразумны. Они совершили такой же буйный набег, как сейчас совершает сам Олег. Или свирепость мести воина-князя: «обрек он мечам и пожарам». Здесь нет речи о сочувствии Пушкина таким международным отношениям; это — в духе диких времен, это буйные чувства и буйная политика народов X века, их понятия. В последних двух строках этой же строфы — едва ли не целая концепция древней истории Руси. Князь и его верный конь, дружина князя, и то, что едут они «полю», то есть не по дороге, которой нет, а по полю (это, может быть, взято из фольклора) — все это характерно; но особенно характерен эпитет «в царградской броне»; он не только эффектен и по звучанию и по семантике; он глубок и предметен. Так вот в чем дело! Суеверные номады, жестокие победители, суровые воины, живущие под открытым небом на коне — эта Древняя Русь — могут обречь мечам и пожарам села и нивы (характерна точность — городов нет), могут пировать, вспоминая битвы, но сковать броню они не могут, не умеют. Броня — это оседлый труд, это культура. Их нет у народа, у которого дело князя — не управленье, а только война (так именно он дан в речи волхва), который воюет, и пирует, и верует в кудесников, и совершает тризны с закланьем коня, могущего служить воину и в битвах на том свете. И вот эту культуру Олег — воин и дикарь — берет с бою в Византии. И ведь вообще культура на Русь идет оттуда, из Царьграда, того самого, на вратах коего — воинский щит Олега. Я не думаю, что Пушкин обдуманно и намеренно

вместил весь этот исторический смысл в слова «в цареградской броне». Но я думаю, что живой образ древней культуры, образ-размышление о ней, естественно воплотился и в этом выражении, одном из ранних случаев пушкинской зрелой лапидарности, поразительной сжатости, вмещающей целые системы мысли и чувства в кратчайшие формулы чрезвычайной точности.

Нет необходимости разбирать дальнейший текст баллады, поскольку здесь важны самые поиски Пушкиным исторического обоснования его мировосприятия, а наличие этих поисков и их новаторская специфика, как мне кажется, очевидны и из сказанного. Не говоря о других поэтах декабристского круга, как до 1822 года, так и после, даже Катенин не ставил и не мог ставить перед собой подобные задачи. В первом томе «Сочинений и переводов» Катенина (1832), содержащем оригинальные произведения, помещены пять баллад на русские темы. Первые две из них — «Убийца» и «Леший», 1815 и 1816 годов (не говорю о «Наташе» 1814 года, не имеющей ничего специфически русского). В обеих — русские крестьяне, обе построены в духе народных легенд. Но исторического истолкования темы или хотя бы приуроченья ее к определенной эпохе в них нет вовсе. Никак невозможно сказать даже, когда происходит действие этих баллад: в древности, в средние века, в XVII веке или же в современности, в XIX веке; это — все равно. Такие баллады определены как «русские» баллады, но самое понятие русского не дифференцировано исторически. Отсюда неизбежна и некая метафизическая условность самого понятия о национальном характере: и в «Убийце» и в «Лешем», в сущности, русского в системе образов мало; «Убийца» — как бы русский извод «Ивиковых журавлей»; «Леший» — распространенный вариант «Лесного царя» Гете, «Русское» по преимуществу заключено в отдельных деталях, не проникая в суть легенды, в ее мировоззрение, в строящий ее круг понятий. «Певец Услад» (1817) — лирическое стихотворение, в котором Катенин отдал дань влиянию Жуковского; это автобиографическая вещь, томная, печальная, в духе романтических томлений и совсем чуждая и этнографизма и историзма; в ней под именем Услада изображается унылый влюбленный романтик начала XIX века:

«Певец Услад, — друзья пеняли,
Или забыть
Не можешь век одной печали,
И счастлив быть?»

Певец Улад им со слезами
 Сказал в ответ:
 «Нет счастья мне под небесами,
 Надежды нет.

Певец Улад лишь за могилой
 Быть может рад:
 Авось там свидится с Всемилой
 Певец Улад».

К 1819 году относится «Мстислав Мстиславич», наиболее зрелое из данного цикла произведение Катенина, в котором проблема национального колорита разрешена отчетливо и ярко; но это именно проблема колорита национального, более чем исторического. Катенин широко пользуется фольклорным стилем и фольклорными образами, внеисторичными и «вечными», не специфическими для XIII века. Самое «Слово о полку Игореве», использованное в IV главе баллады-поэмы, он толкует скорее в контексте фольклора, чем в плане непосредственно историческом. И характерно для декабристской поэзии, что Катенин не выдерживает тона своей баллады даже в фольклорном духе (как уже указывалось выше). Наконец, последняя баллада, «Старая быль», относится уже к декабристскому времени, к 1828 году, и написана под явным влиянием «Песни о вещем Олеге», мало того; является почти прямым подражанием пушкинской вещи. Поэтому в ней есть отзвуки пушкинской исторической манеры. Но Катенин использует ее и здесь как бы механически, по-видимому, не вникая в принципиальность этой манеры. Поэтому-то он и не выдерживает ее и срывается в модернизацию, нарушает исторический колорит: то у него князь Владимир «В венце и со скиптром в деснице» (вроде некоего условного западного короля), то греческий певец — опять романтический поэт, сентиментально настроенный: «Он плакал сначала...» — а затем обширная песнь греческого певца, совсем лишенная исторического колорита, представляющая собою лирику XIX века. Здесь и образ скромного князя, и комплименты кроткому царю, благодетелю народов, и культ дамы, неизвестно откуда взявшийся, и такие, например, места, всем складом противоречащие древности:

Велик предмет, а глас мой слаб;
 Страхусь... нет, бросим страх напрасный:
 Почерпнет силу верный раб
 В глазах владычицы прекрасной...

О если бы сии пернаты
 Свой жребий чувствовать могли,
 Они б воспели: «Мы стократы
 Счастливей прочих на земли.
 К трудам их создала природа;
 Что в том, что крылья их легки?»
 Что значит мнимая свобода,
 Когда есть стрелы и силки?..»

и т. д.

И ничего не может изменить в этой «Песне» грека описание фантастического престола царя. А потом — киевский народ аплодирует певцу: «И плеск раздался из народа», и русский певец впадает в романтическую тематику, опять чуть ли не в духе Жуковского:

Певал я о витязях смелых в боях —
 Давно их зарыли в могилы;
 Певал о любви и о радостных днях —
 Теперь не разбудишь Всемилы..

Так же обстоит дело и с переводами-подражаниями Катенина, помещенными во втором томе его сборника. Он переводит «Певца» Гете, перенося действие на Русь, в чертоги князя Владимира (1814); тут и использование былин, и деталь из «Слова о полку», — и мотив явно не русского и тем более не исторического происхождения, а общеромантического, — и все в целом строит облик некой условной «русской» поэзии, мало конкретизированной и специфической. В еще большей степени это относится к двум рондо (переделкам с французского, 1830) и к «Песне» (1832), переделанной из песенки Мольерова Мизантропа, в которых ничего, кроме имен, специфического для русского склада, — не говоря уж об историзме, — нет. Совсем не ставит себе задачу воссоздания колорита, какого бы то ни было, превосходная, впрочем, поэма-сказка Катенина «Княжна Милуша» (1832—1833; издана отдельно в 1834 году); это — поэма в традиции Ариосто, подновленная традицией Байрона и Мюссе («Намуна», 1833) и отчасти самого Пушкина, в которой сюжет переплетается с беседой автора с читателем и с лирическими отступлениями.

Путь Пушкина от «Песни о вещем Олеге» лежал, в сущности, мимо декабристского романтизма, хотя сама «Песнь» и выросла из этого именно течения русского романтизма. Не даром «в декабристских и околодекабристских кругах пушкинская баллада, будучи опубликована, была встречена с полуосуждением. Не нравилась историческая конкретность «Песни»; в ней не было романтического пафоса, которым отличались произве-

дения поэтов-декабристов, но который Пушкиным преодолелся»⁹⁶. Мы видели выше, что Бестужеву она не понравилась, как можно заключить из письма к нему Пушкина. Журнал декабристского круга «Сын отечества» (статья, вероятно, Н. И. Греча) писал о «Песне», что в ней «видна какая-то холодность, совершенно противоположная тем порывам чувства и воображения, которые нас восхищают и, так сказать, увлекают в мир, всегда удачно создаваемый поэтом»⁹⁷; Пушкин уже не мог принять этой критики. Он двигался неуклонно вперед по пути, завершённому «Борисом Годуновым».

7.

Движение Пушкина к разрешению противоречий романтического метода, движение, исходившее из проблем самого романтизма, но приведшее к созданию новых принципов искусства, названных самим Пушкиным «истинным романтизмом», а нами с полным правом именуемых реализмом, протекало несколько не в отвлеченно эстетической сфере, не было только логическим развитием проблематики искусства. Оно было эстетическим осознанием глубоких процессов, определивших изменение мировоззрения Пушкина в первой половине 1820-х годов, и прежде всего его социально-политического мировоззрения. Путь Пушкина от романтического субъективизма к объективному истолкованию действительности опирался на политическую эволюцию поэта, на его сомнения, размышления и идейные открытия, близкие к тем, которые обусловили особое место в декабристской литературе Грибоедова и его идейно-художественные поиски. Впрочем, пушкинские решения тех же проблем были последовательнее, радикальнее, и они дали более глубокие и смелые результаты в самой реорганизации искусства.

Пушкин уехал на юг России, в ссылку, полный декабристских идей. В 1820 году он, без сомнения, был еще вполне учеником декабристов; он был им в 1821—1822 и даже в последующие годы. Но в то же время уже с 1822—1823 годов обильные впечатления русской действительности и евро-

⁹⁶ Н. И. Мордовченко, Комментарии к стихотворениям Пушкина 1821—1825 гг. А. С. Пушкин, Стихотворения, т. I, 1940, «Библиотека поэта», стр. 570.

⁹⁷ Там же.

пейской политической истории этих лет заставили Пушкина усиленно и иной раз мучительно думать о судьбах освободительной мысли и освободительного движения. По-видимому, здесь играли преобладающую роль два обстоятельства, влиявшие на Пушкина. Во-первых, это была волна восстаний, революционных вспышек на Западе. Б. В. Томашевский, убедительно выдвинувший эту проблему идейной биографии Пушкина, собрал в своих работах немало материала, удостоверяющего, что для Пушкина судьбы революционного движения во всей Европе были чрезвычайно близки (как и для других людей декабристского круга). В 1819—1821 годах это движение шло на подъем и, казалось, вот-вот охватит всю Европу; казалось, что близятся великие события и, может быть, великие победы революции. Германия волновалась; в Испании революция, возглавленная Риго, победила; в Италии революционные вспышки также не встретили сильного сопротивления; во Франции правительству реставрации угрожали заговоры, действия революционеров и смелая пропаганда либерализма, захватившая уже парламентскую трибуну и часть прессы; в Португалии правительство также принуждено было бороться с попытками восстания; наконец, в начале 1821 года началось восстание в Молдавии и Греции; это было уже рядом с Россией и рядом с Пушкиным, жившим в Кишиневе и лично знавшим Ипсиланти. Еще раньше произошел бунт Семеновского полка в Петербурге. Между тем Пушкина окружали и в Петербурге, и потом на юге декабристы, атмосфера политического заговора и энтузиазма свободы. Все это создавало оптимистический тонус революционных надежд, ослепляло, укрепляло веру в возможность успешного исхода революционного движения и в России.

Но уже с того же 1821 года начались явные поражения. Не говоря уже о том, что вспышки во Франции, Португалии, Германии не разрослись в революцию, в Италии восстание было подавлено; интервенция подавила революцию в Испании, и Риго был казнен; греческое восстание, не поддержанное извне и, в частности, не поддержанное Россией, потерпело ряд значительных неудач, а руководство его оказалось неспособным ни возглавить народ, ни стойко бороться против врага. В России реакция душила всякие попытки открытого протеста. Священный союз, Меттерних, Александр I мобилизовали силы реакции во всей Европе и явно были победителями. Неизбежно наступало разочарование, похмелье. Мечты о близком взрыве начинали казаться фантастическими, и пылкий ум Пушкина мучительно искал объяснения неудачи революции и

силы реакции. Романтический пафос становился помехой в этих поисках ужасной правды, как и романтический субъективизм; выяснилось, что бурные стремления благородных личностей разбиваются о каменную стену какой-то железной необходимости, трезво объективной и более могучей, чем все мечты и вся героика Риго, Ипсиланти, Занда, Лувеля и, конечно, Николая Тургенева, Владимира Раевского, арестованного в начале 1822 года, да и самого Пушкина.

В то же время вступила в силу другая серия впечатлений: это были результаты наблюдений над Россией, впервые широко и обильно столпившихся в сознании Пушкина. Только теперь, в ссылке, в поездках по России, он узнал жизнь народа не по теориям Николая Тургенева, не по мечтам романтиков, не по книгам французских просветителей XVIII столетия. Эти впечатления сказались не сразу, тем более что они сталкивались и боролись с впечатлениями новых декабристских связей и бесед, с впечатлениями подъема революционной волны в Европе, с влияниями Раевских, Пестеля, Каменки, одесской интеллигенции. А все же эти впечатления накапливались и подтачивали привычку мыслить теориями более, чем фактами народной жизни. Пушкин *видел* теперь различные слои населения Российской империи. Он увидел и косную консервативность дворянской обывательщины. Он увидел, — и это было самое главное, — и народ — и не мог не убедиться в том, что есть непреходимая пропасть между декабристскими кружками и народной массой.

Из всего этого положения вещей выяснилось, что крепостнической деспотии в России противостояли две силы, различные, не ставшие союзниками, хотя декабристы и стремились искренне и благородно к освобождению народа. Отсюда и два пути — либо бороться, пусть во имя народа, но без него; либо понять, что без народа борьба безнадежна. Пушкин, в отличие от многих своих друзей и учителей, постепенно и мучительно открывал для себя второй путь.

Этому учила его действительность: и судьба Ипсиланти, разошедшегося с народным движением, и гибель Риго, и разгром других вспышек революции, и равнодушие, — как ему казалось, — русского народа к декабристскому пафосу, и косная сила российской старозаветной жизни, подавлявшая мечту и смеявшаяся над ней.

Это не значит, несколько не значит, что в эти годы Пушкин отходил от радикализма, от революционной идеологии. Наоборот, именно в годы южной ссылки пушкинский якобинизм углублялся, становился более непримиримым, более про-

думанным и отчетливым. В нем мало-помалу проступали все более черты демократизма, по мере того, как в поле зрения Пушкина попадали впечатления народной жизни, по мере того, как он все более думал о судьбах свободы не отвлеченно-теоретически, а в связи с судьбами и настроениями народа. Именно на юге Пушкин сблизился с наиболее последовательными, глубокими и радикальными декабристами; достаточно напомнить имя Пестеля. К 1822 году относится запись П. И. Долгорукова о том, как Пушкин говорил о дворянах русских, что «их надобно всех повесить, а если б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли».

Эти ноты робеспьеровских увлечений не противоречат глубокому процессу распада декабристского мышления в сознании Пушкина. Не противоречит ему и то обстоятельство, что в Каменке Пушкин открыто попытался стать членом тайного общества и был очень опечален неудачей этой попытки. Никакой враждебности к декабристам и декабристскому делу у Пушкина не было и не могло быть ни на юге, ни позднее, до самого конца его жизни. Пушкин навсегда остался декабристом, человеком, воспитанным декабристским подъемом и верным идеям, воплощенным в декабристском движении. Но внутри этого движения и его идеологии Пушкин на протяжении нескольких лет, вплоть до 1825 года, искал своих собственных позиций, и постепенно эти позиции определялись как выходящие за пределы типично декабристского метода мысли. Не в идеалах, не в программе-максимум расходился Пушкин, начиная с 1824—1825 годов, с декабристами, а в методологии, и отсюда — в тактике. И это было чрезвычайно важно. Это определило и выход Пушкина на новые творческие позиции как поэта, и выход Пушкина на позиции демократизма, недоступные «ортодоксальным» декабристам, и отказ Пушкина от непосредственной ставки на революцию в России.

Те поиски Пушкина в области понимания национального стиля, о которых шла речь выше, были уже проявлением самостоятельности социально-политического сознания Пушкина. Дело шло об отказе от индивидуализма в истолковании понятия народа. Для декабристов народ, нация полностью выражены в личности, и личность, раскрывая себя, раскрывает «дух народа». Так и политические вопросы декабристы решали, исходя из своих личных мнений и вкусов, недостаточно мысля о реальном характере условий народной жизни и об исторической закономерности ее. Смысл пушкинских исканий в этой области заключается именно в стремлении понять «душу» народа, массы как объективное бытие, а не как образ, возник-

щий в сознании поэта, и не как образ, суггестивно будящий представления декабризма, и в то же время понять «душу» народа как результат его исторического бытия и опыта. Все сводилось, таким образом, к все более обострявшейся в сознании Пушкина проблеме народа, а отсюда и к проблеме возможности реализовать мечты декабристов, поскольку они остаются мечтами, планами, мыслями отдельных людей, группы людей, но может быть, не народной массы.

Так определяется самыми глубокими переживаниями Пушкина цикл его стихов южной поры, заключающий трагические сомнения в возможности, в реальности декабристских мечтаний:

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты, —

писал Пушкин в 1821 году, и, хотя нет оснований видеть в этих «мечтах» именно политические мечты, все же общий эмоциональный смысл этих стихов говорит именно о приступах разочарования в мечтах, в пафосе мечты, — а ведь и политические мечты включены сюда же. Конечно, и в 1821 году и позднее Пушкин писал и декабристские стихи. В его творчестве переплетаются мотивы декабристских субъективных свободолюбивых порывов и мотивы разочарования в них. К тому же 1821 году относится и «Кинжал», и послание к Дельвигу с характерным стихом: «Одна свобода мой кумир», и декабристское стихотворение, вставленное в письмо к Н. И. Гнедичу, и декабристское послание к Чаадаеву со стихами вроде: «Вольнолюбивые надежды оживи...» и др. Но вот в открыто декабристском послании того же года к В. Л. Давыдову даны в сочетании и смелые остроумные намеки на революционные беседы в кругу декабристов, и — в заключение — оптимистическая надежда на революцию, и мысли о нежелании революции европейскими народами.

Вот эвхаристия [другая],
Когда и ты, и милый брат,
Перед камином надевая
Демократический халат,
Спасенья чашу наполняли
Беспенной, мерзлою струей,
И за здоровье *тех* и *той*
До дна, до капли выпивали!
Но *те* в Неаполе шалят,
А *та* едва ли там воскреснет...
Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?

Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чашей причастимся —
И я скажу: «Христос воскрес».

Здесь эти мысли о народах, которые «тишины хотят», побеждены «лучом надежды» на кровавое причастие революции. В 1822—1823 годы — опять ряд стихотворений, связанных с декабристским пафосом и оптимизмом: «Я. Н. Толстому», «Послание цензору», «Ф. Глинке», «Гречанка верная, не плачь, — он пал героем» и др. Но к 1823 году относится и «притча» о сеятеле. Это — свидетельство тяжких раздумий Пушкина; это — уже разочарование в декабризме как методе мысли и действий.

Изыде сеятель сеяти семена своя.

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В поработанные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Конечно, было бы неосторожно относить обращение «мирные народы» именно к русскому народу, то есть к крестьянской массе. Пушкин в эти годы, по-видимому, еще не дифференцирует сознательно и отчетливо народ в социальном плане, и в косности он обвиняет как демократическую массу, так и обывательщину, в том числе и из своего собственного социального круга. Но общий смысл этого серьезного и, для Пушкина, без сомнения, мучительного стихотворения — именно в том, что индивидуальные усилия благородных людей не могут изменить ход истории; а ведь ход истории для него все более становится фактом жизни народа в целом.

Следует оговорить, что в том же 1823 году, когда Пушкин так резко выразил утрату надежд на революцию, не поддержанную народом, то есть на декабристскую революцию, он начал писать стихотворение об Александре I и явлении ему тени Наполеона; в этом стихотворении намечалась скорее обратная мысль. Александр и реакция торжествуют:

От тибровых валов до Вислы и Невы,
 От царскосельских лип до башен Гибралтара:
 Все молча ждет удара,
 Все пало — под ярем склонились все главы.

Свершилось! — молвил он. Давно ль народы мира
 Паденье славили великого кумира...

Все революционные движения и порывы подавлены; в своем самоупоении Александр смеется над попытками восстаний; он думает:

Давно ли ветхая Европа свирепела?
 Надеждой новою Германия кипела,
 Шаталась Австрия, Неаполь восставал,
 За Пиренеями давно ль судьбой народа
 Уж правила свобода,
 И самовластие лишь север укрывал?

Давно ль — и где же вы, зиждители свободы?
 Ну что ж? витийствуйте, ищите прав природы,
 Волнуйте, мудрецы, безумную толпу —
 Вот Кесарь — где же Брут? О грозные витии,
 Целуйте жезл России
 И вас поправшую железную стопу.

Но рано возвеселился царь о своей победе. Жив еще дух Бонапарта — не столько императора, сколько еще полководца войск, испровергавших троны. Он является Александру как символ непобежденного духа восстаний и битв народов. Невозможно сказать, как должно было развернуться это потрясающее стихотворение дальше, но, по-видимому, смысл его в том, что победа реакции — мнимая и ненадолго. Мысль о Наполеоне, именно как мысль о судьбах революций, тревожила Пушкина. К следующему, 1824 году относится изумительный по глубине и блеску набросок Пушкина о Наполеоне:

Зачем ты послан был, и кто тебя послал?
 Чего — добра иль зла ты верный был свершитель?
 Зачем потух, зачем блистал,
 Земли чудесный [посетитель]?
 Вещали книжники, тревожились цари,
 Толпа пред ними волновалась,
 Разоблаченные пустели алтари,
 Свободы буря подымалась
 И вдруг нагрянула... Упали в прах и в кровь,
 Разбились ветхие скрижали.
 Явился муж судеб, рабы затихли вновь,
 Мечи, доспехи зазвучали,
 И гордо меч прошел [и] [стал] разврат,
 Порочные сердца застыли.

Отечество [рабы] в отчаянье забыли,
 За золото продал брата брат.
 Рекли безумцы: нет Свободы,
 И им поверили народы,
 Добро и зло — все стало тенью,
 Все было предано презренью,
 Как ветру предан дольний прах ⁹⁸.

Здесь нет решения вопроса. Пушкин колеблется в оценке судьбы революции в Европе. С одной стороны, революция погибла под пятой Наполеона и на ее месте воцарились разврат и рабство и самый патриотизм удушен. Но с другой стороны — только *безумцы* делают из происшедшего вывод: нет Свободы; а все же народы поверили этим безумцам. Так выражаются сомнения Пушкина. Результат этих сомнений в творчестве Пушкина двойной. С одной стороны — это усиление романтического индивидуализма, байронического отстранения от мира и людей, это «Разговор книгопродавца с поэтом»; это и стихотворение «К морю» с его пессимизмом, с его мыслями о Байроне и Наполеоне, с признанием безнадежности порывов в мире, где повсюду «на страже иль просвещенье, иль тиран», это и «Демон» («Не верил он любви, свободе...»). С другой стороны, это — «Подражания Корану» 1824 года, выход из субъективизма в широкий мир реального бытия народов, путь, который приведет к «Борису Годунову», к пре-

⁹⁸ Эти два стихотворения о Наполеоне (особенно первое из них) могут быть связаны с шестой «Messénienne» Делавиня «A Napoléon». Здесь образ Наполеона и понимание его близки пушкинскому.

Если принять, что Пушкин взял мотив Делавиня и, так сказать, перевернул его, применив к Александру, то мы сможем полагать, что и в пушкинском стихотворении власть Александра (реакции) должна была оказаться эфемерной. Отмечу еще, что, осуждая Наполеона за убийство свободы, Делавинь говорит, что Ватерлоо перенесло цепи, сковывавшие при Наполеоне царей, на народы, сражавшиеся за этих царей.

Эта мысль также была, без сомнения, близка Пушкину.

Пушкин знал, и в середине 1820-х годов даже ценил творчество Делавиня, хотя и не любил его, считал связанным с традициями классицизма: «La Vigne [подражатель] школьник Вольтера — и бьется [все] в старых сетях Аристотеля» — (черновик письма к Вяземскому 4 ноября 1823). «Ты, кажется, любишь Казимира, а я так нет. Конечно, он поэт, но все не Вольтер, не Гете». (Ему же, 25 мая 1825). Стихотворение Делавиня «К Наполеону» ходило по рукам (и в списках) в кругу пушкинских друзей. Вяземский писал 10 мая 1824 года А. И. Тургеневу: «Я имею Наполеона La Vigne. Итак, не присылай списка, а разве печатаного, если найдешь». И ему же 20 марта 1824 года: «Найди мне в Петербурге новые Messéniennes, в которых Le voyageur, Napoléon и прочее». 11 июля 1823 года Н.Н. Раевский писал своему брату А.Н. из Петербурга: «Voici les dernières Poésies de Casimir Delavigne pour Pouskin, je n'ai le temps de lui écrire».

одолению декабристской замкнутости, к проблеме народности, уже не как национальности, а как демократизма.

Характерным образом выразились искания Пушкина, его сомнения в революционном движении, истолкованном в декабристском духе, — в его отношении к греческому восстанию. В 1821 году, когда восстание началось, Пушкин полон пафоса и надежды. Он воспринимает восстание в романтическом плане, он полон героических мечтаний и еще не думает о необходимости анализировать исторические и социальные силы, определяющие ход вещей. Для него греки — потомки древних греков, и он не размышляет о двух тысячах лет истории, изменившей и облик и судьбу народа. Он пишет В. Л. Давыдову:

«Уведомляю тебя о происшествиях, которые будут иметь следствия, важные не только для нашего края, но и для всей Европы... Я видел письмо одного инсургента: с жаром описывает он обряд освящения знамен и меча князя Ипсиланти, восторг духовенства и народа и прекрасные минуты Надежды и Свободы...

Восторг умов дошел до высочайшей степени, все мысли устремлены к одному предмету — к независимости древнего отечества. В Одессах я уже не застал любопытного зрелища: в лавках, на улицах, в трактирах — везде собирались толпы греков, все продавали за ничто свое имущество, покупали сабли, ружья, пистолеты, все говорили об Леониде, об Фемистокле, все шли в войско счастливица Ипсиланти» (X, 22—23).

Пушкин не дифференцирует еще «вождей», их индивидуальные стремления, и народ, его характер и желания. Пафос для него важнее всего. Античные воспоминания ослепляют его и кажутся ему реальностью его времени. Ипсиланти для него — герой, решающий судьбы родины, а восстание — начало общеевропейских событий. Еще осенью 1822 года Пушкин ждал переворота и в России; декабристская патетика заслоняла для него подлинное положение вещей. 1 сентября 1822 года он писал Вяземскому: «Люди, которые умеют читать и писать, скоро будут нужны в России, тогда надеюсь с тобою более сблизиться» (X, 42). Но вот менее чем через два года все изменилось. Наступило разочарование. Народу чужды мечтания и надежды декабристов. То же относится к грекам. Народ и там идет своим путем, гораздо менее эффектным, чем Ипсиланти; то, что этот менее эффектный путь и более героичен и более революционен, Пушкин поймет позднее; теперь он увидел реальность, и она поразила его своим несоответствием декабристскому идеалу гомеровской героини. 24—25 июня

1824 года Пушкин писал Вяземскому: «Греция мне огадила. О судьбе греков позволено рассуждать, как о судьбе моей братья негров, можно тем и другим желать освобождения от рабства нестерпимого. Но чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией — это непростительное ребячество. Иезуиты натолковали нам о Фемистокле и Перикле, а мы вообразили, что пакостный народ, состоящий из разбойников и лавочников, есть законнорожденный их потомок и наследник их школьной славы. Ты скажешь, что я переменял свое мнение. Приехал бы ты к нам в Одессу посмотреть на соотечественников Мильтиада и ты бы со мною согласился» (X, 92—93).

Так развеялась мечта о греках как всегда пребывающей неизменной нации античных героев; Фемистокл, Перикл, Мильтиад — их нет в подлинной действительности греков XIX века, и греки эти показались Пушкину ужасны, будучи лишены античных декораций. Это был горький опыт и тяжелая мысль, — но она была необходима, ибо освобождала сознание Пушкина от иллюзий индивидуалистической замкнутости. Пушкин настолько не скрывал своего нового отношения к грекам, что это могло производить впечатление его отхода от освободительной идеологии, чего на самом деле вовсе не было. Отсюда — его письмо к В. Л. Давыдову от июня 1823 — июля 1824 года (черновое): «С удивлением слышу я, что ты считаешь меня врагом освобождающейся Греции и поборником турецкого рабства. Видно, слова мои были тебе странно перетолкованы. Но что бы тебе ни говорили, ты не должен был верить, чтобы когда-нибудь сердце мое недоброжелательствовало благородным усилиям возрождающегося народа. Жалея, что принужден оправдываться перед тобою, повторю и здесь то, что случалось мне говорить касательно греков» (X, 98) — «Мы видели этих новых Леонидов на улицах Одессы и Кишинева — со многими из них лично знакомы, мы можем удостоверить их полное ничтожество — они умудрились быть болванами даже в такую минуту, когда их рассказы должны были интересовать всякого европейца — ни малейшего понятия о военном деле, никакого представления о чести, никакого энтузиазма — французы и русские, которые здесь живут, выказывают им вполне заслуженное презрение; они все сносят, даже палочные удары, с хладнокровием, достойным Фемистокла. Я не варвар и не проповедник Корана, дело Греции вызывает во мне горячее сочувствие, именно поэтому-то я и негодую, видя, что на этих ничтожных людей возложена священная обязанность защищать свободу» (X,

764—765). Пушкин повторяет здесь обвинения против возглавлявшего народ, исходившие от кругов Ипсиланти и вообще верхушки восстания. Пройдет несколько лет, и Пушкин поймет, что дело обстояло наоборот, что предали восстание «вожди», аристократы, не умеющие совершить, ничего, кроме произнесения горячих и, конечно, искренних речей. В своем «Кирджали» (1834) Пушкин писал об этом так: «Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли, за которую взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать. Они не имели к нему ни уважения, ни доверенности. После несчастного сражения, где погиб цвет греческого юношества, Йордаки Олимбиоти присоветовал ему удалиться и сам заступил его место. Ипсиланти усакал к границам Австрии и оттуда послал свое проклятие людям, которых называл ослушниками, трусами и негодьями. Эти трусы и негодяи большею частью погибли в стенах монастыря Секу или на берегах Прута, отчаянно защищаясь противу неприятеля, вдесятеро сильнейшего».

Можно сказать коротко, что в 1830-х годах Пушкин полностью стоял на почве народности в самом глубоком и уже демократическом смысле, оценивая греческое восстание. В 1824 году он только стоял в преддверии этой проблематики и быстро двигался к ее положительному разрешению. Во всяком случае, уже летом 1824 года мысль о народе и его участии в истории, и в частности в революции, стояла перед ним как важнейший вопрос, требующий разрешения. И в то же время наступало явное разочарование в патетике революции, вынесенной из интеллигентских, дворянских кружков. Массы народа, живущие своей особой «объективной» жизнью, недоучтенные декабристами, настойчиво требовали от Пушкина ответа на свои вопросы. Кучка благородных революционеров, людей книги, людей пафоса и индивидуально, субъективно убедительных идей, предстала ему как малый островок в безбрежном море народной жизни и косной государственности Российской империи. Где их сила? Ее нет. Это были мучительные размышления Грибоедова о сотне прапорщиков. Это была страшная в своей ясности мысль о бессилии даже самых лучших людей и самых лучших идей, — перед чем? Перед непобедимой силой истории. А ведь история — это история народа, массы, миллионов.

Неизбежно Пушкин двигался к историзму, к погружению в проблему закономерностей народной жизни. Разочарование в революции интеллигентов и в субъективном пафосе не отбро-

сило его ни в пессимизм, ни в консервативность. Он не сближался с Карамзиным или даже Жуковским, а отдалялся от них. Он искал ответа на субъективные сомнения в объективном бытии народа, и здесь он увидел реальную силу, ту самую, которая творит историю. Так возникло страстное стремление понять *объективную* душу чужого народа и путь к пониманию ее, обретенный в подлинном бытии его, закрепленном в его творчестве, — «Подражания Корану». Так возник особый интерес к Шекспиру, еще на юге, интерес, сменивший увлечение Байроном. Так рушился романтизм в сознании Пушкина, ибо рушился индивидуализм, отрешавший личность от народа, от психологического и социального подчинения ее коллективу, субъективизм и в миропонимании, и в политике, и в эстетике. Пушкин освобождается от романтического метода мысли и действий декабристов, ибо он начинает понимать, что истинным критерием реальности политической концепции и программы является не субъективная убедительность ее, а обоснованность ее народной судьбой, историей, связь ее со стремлениями народа. Декабристское движение, не возникшее из народа, обречено; за ним не стоит сила настоящего субъекта истории — народа. То же относится и к искусству. Оно эфемерно, если является выражением только индивидуального духа, если сам этот дух не есть эманация духа народа. Отсюда возникающий у Пушкина именно в это время интерес к проблеме народности литературы, стоявшей уже в декабристской литературе, но им разрешаемой по-своему. Отсюда явная тенденция и свое собственное творчество подчинить задаче построения народной поэзии.

Нет сомнения в том, что в 1824 и даже 1825 годах понятие народа у Пушкина не имело еще отчетливой социальной дифференциации, как это было у него позднее, в 1830-е годы. Народ — для него еще и теперь понятие, в сильной степени окрашенное определением духовной культуры, притом не вполне явно определенное в сословном (тем более классовом) смысле. Но тем не менее Пушкин явно преодолевает тенденцию декабристского романтизма понимать народ как нацию и народность как национальное своеобразие. Народ для него — уже демократическая масса, а ненародное — это личное, индивидуальное, оторванное от массы бытие (жизнь и мысли) интеллигента, то есть интеллигента-дворянина по преимуществу. Ненародно для него и все связанное с подавлением народа, правительственное, значит, и дворянское как таковое, а значит, и народ — все же прежде всего именно демократическая стихия. Не достигнув еще в полной мере социально-

дифференцированного истолкования понятия *народ*, Пушкин в 1825 году вполне достиг исторического его истолкования, в общем демократического и прежде всего объективного в принципе. В это время перед Пушкиным стояла проблема в общем виде — проблема двух типов бытия и культуры в стране, в России: типа народного, живого, творческого, мощного, массового, демократического; и типа верхушечного, внутренне пустого, ненародного и антинародного (эта концепция легла в основу «Евгения Онегина»). Связь этой концепции с декабристским мировоззрением очевидна; но не менее очевидно и то, что она выходит за пределы декабристского мировоззрения в силу своей потенциальной демократичности и преодоления замкнутости, индивидуалистической, а в глубине вещей и социальной.

Следует отметить также, что пушкинское мировоззрение, как органическая сущность сознания, выразившаяся в творчестве, опережало его теоретические формулировки, в которых он бывал более подчинен традиции. Пушкин уже создавал «Бориса Годунова», разрешая в нем проблему народа как демократической массы, исторически сложившейся в своем коллективном бытии и в сознании, а в теории он мог еще повторять положения, им творчески преодоленные.

В 1822 году Пушкин, размышляя о русской истории XVIII столетия, писал: «Аристократия после его (Петра I — Г. Г.) неоднократно замышляла ограничить самодержавие: к счастью, хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож, и образ правления остался неприкосновенным. Это спасло нас от чудовищного феодализма и существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян» (VIII, 122).

Пушкин считал в это время, что путь для объединения дворянства и поработенной массы не закрыт, что этот путь, например, в освобождении крестьян и в открытии доступа в дворянство всем сословиям. Но в то же время самая проблема разделения нации стояла перед ним уже ощутительно, хотя еще в декабристском плане. В 1825 году Пушкин мог еще формулировать теоретически понятие о народности литературы в тесной связи с метафизически понятым национальным характером. В статье «О поэзии классической и романтической» он писал:

«Два обстоятельства имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы.

Мавры внушили ей иступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои поня-

тия о героизме и вольность нравов походных станов Годфреда и Ричарда» (VII, 35). Здесь характерным образом переплетаются два принципа: влияние мавров Пушкин толкует как влияние национального характера, метафизически свойственного этому народу. Характер рыцарей (самое понятие это — вне-национально), наоборот, возводится отчасти к условиям их бытия («Походные станы...») ⁹⁹. В 1826 году Пушкин писал в наброске о народности в литературе: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (VII, 39—40).

Здесь, в первой фразе, устанавливается объективное, даже историческое обоснование народного характера, но это обоснование отстает от практики «Бориса Годунова», так как оно не включает реальных условий социального бытия народа и совсем не дифференцирует его, то есть приемлет его как единство нации. Совсем иначе понимал Пушкин народ, народный характер, народность в 1830 году. В заметках о народной драме и о «Марфе Посаднице» Погодина он писал: «Народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество.

Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, насильственного принорования всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия...?» (VII, 216—217).

Здесь, конечно, мышление Пушкина уже демократично. Оно было, в сущности, таким еще в 1825 году, в «Борисе Годунове», — но тогда социальные уточнения не были в такой мере доступны рациональному прояснению пушкинской мысли.

Постановка проблемы народа как носителя истории и ее делателя и народа как коллективного субъекта поэзии, твор-

⁹⁹ Конечно, Пушкин не был оригинален в приведенной цитате; но это не меняет дела, так как она выражает его теоретические мнения, хотя бы и навеянные книгами.

чества поэта, окончательно определилась у Пушкина в Михайловском. Было бы неверно игнорировать здесь биографические условия, осложнившие и подчеркнувшие впечатления от крушения революционных попыток в Западной Европе, пополнившие смысл чтений Шекспира, историков, углубившие собственные размышления. Русская деревня, нищая, неподвижная — по первому впечатлению сразу же переносящая наблюдателя в глубь веков, живущая так, как будто бы не было никогда не только Французской революции и Байрона, но даже Петра I, старинные монастыри, воспоминания истории на каждом шагу, — все это плотно обступило Пушкина в Михайловском. В то же время за внешностью застоя, за древним обликом внимательному взгляду открывалась своя живая, полноценная жизнь, традиционная, глубоко народная, свое творчество, целый мир, «тьма обычаев, поверий и привычек», свойственных народу и раскрывающих его своеобразную культуру. Пушкину в Михайловском раскрылись богатства фольклора и в сказках Арины Родионовны, и в песнях, и в живой речи, и в традициях быта крестьян. Конечно, самый путь идейного развития Пушкина подвел его к восприятию этих богатств. Не потому Пушкин обратился к народности, что Арина Родионовна сказывала ему сказки в уединении деревенской ссылки, а наоборот, потому он стал слушать эти сказки, потому вник в них и восхитился ими, потому стал собирать песни и слушать речь народную на ярмарочных сборищах, что перед ним встала проблема народа и народности в силу кризиса декабристских методов мышления и романтического субъективизма. Ведь и раньше, еще в детстве, слышал Пушкин сказки Арины Родионовны, но они не «дошли» до его сознания как целая культура мысли и творчества, и даже не отразились в сказочной поэме его молодости, в «Руслане и Людмиле»; тогда они не воспринимались глубоко, ибо не было для них идеологической апперцепции в самом Пушкине, ибо мысль Пушкина не нуждалась тогда в опоре на чуждую ее книжности народную стихию. Теперь — иное дело. Впечатления Михайловского оказали, однако, свое благотворное влияние. И может быть, самое главное в этом было то, что народ был понят Пушкиным как стихия «мятежей».

Народ имеет свой собственный склад и характер понимания жизни и действия. Об этом характере Пушкин и будет писать в «Борисе Годунове». Это — характер бунтарский и реальный в своей мощи. Это и есть суть русской истории. Отсюда и резкая формулировка в письме к брату: «Вот тебе задача: историческое, сухое известие о Сеньке Разине, един-

ственном поэтическом лице русской истории» (ноябрь 1824 года) (X, 108). Отсюда и создание Пушкиным его песен о Разине. Пушкин погружается в народное сознание, хочет добиться творческого понимания народной жизни и психики изнутри ее, хочет писать «голосом народа», — и он создает песни не о чем-либо другом, а именно о Разине. Именно поэзию восстания нашел Пушкин, обратившись к разработке фольклора. Продолжая работать над русской балладой, уже теперь не только исторической, а народной по заданию, он обращается к «разбойной» теме «Жениха». Переход от овладения объективностью экзотической народной культуры Востока к овладению объективностью народной жизни отечества, России, обернулся углублением бунтарской проблематики. Это не значит, конечно, что Пушкин становится в Михайловском крестьянским революционером; он склонен считать крестьянский бунт бесперспективным. Но это значит, что самый вопрос о дворянском бунте личностей, кружка он решает теперь исходя из мысли о народной истории и народном бунте. Творческое разрешение вопроса восстания он найдет не в оде, не в патетической лирике, а в трагедии, в объективном изображении «судьбы народной», и именно трагическом изображении ее, ибо судьба народная — для него трагедия. Но возврата к индивидуализму нет. Именно в Михайловском были в основном написаны «Цыганы», в которых глубоко и принципиально осужден и байронизм, и поиски путей индивидуального протеста вообще; в которых противоречие между «необразованным» народом и индивидуальностью, интеллигентом, человеком не из народа разрешено в пользу здорового чувства морали и общественного инстинкта народа. В Михайловском завершился пушкинский романтизм и был создан русский реализм; первой завершенной победой его был «Борис Годунов», поскольку «Евгений Онегин» в эти годы не был еще закончен.

*Несколько слов
о Григории Александровиче Гуковском
и его книге.*

Исполнилось сорок пять лет со дня гибели выдающегося ученого, попавшего в сталинские жернова уже на исходе сталинской эпохи. Печально и несправедливо, что его имя, несмотря на высокий авторитет в научной среде, звучит как-то глухо. Достаточно сказать, что за тридцать последних лет не вышло ни одной его книги. Предпринятое переиздание, может быть, лучшей работы Гуковского призвано хоть немного исправить эту несправедливость, тем более что потребность в этой книге очень велика.

Труд Гуковского, как всякое классическое произведение, интересен и нужен сегодня, хотя написан он и впервые опубликован пятьдесят лет назад, в тяжелой для свободной научной мысли обстановке, вынуждавшей автора на страницах своей книги оправдываться перед "марксистскими" литературоведческими ортодоксами. При этом сам Гуковский тяготел к историко-социологическому изучению литературы, к широким теоретическим обобщениям, но широта и смелость этих обобщений всегда сочеталась, а точнее, исходила из кропотливого исследования литературных фактов, увлекательного погружения в глубину слова и стиля. Эта замечательная способность — погружаясь, парить — придает его работам неповторимый характер, в то же время заставляя вспомнить, что он начинал свою научную деятельность в Институте истории искусств, рядом с Ю. Н. Тыняновым и Б. М. Эйхенбаумом, и прошел школу "формального метода".

Вызывает уважение и та непреклонная последовательность, с которой Гуковский продвигался в своих научных трудах: начав с изучения русской литературы XVIII века,

став одним из лучших ее знатоков и исследователей, он двинулся дальше — в век девятнадцатый. Но и фундаментальные монографии о Пушкине и Гоголе, над которыми он работал в последние годы своей жизни, — лишь главы большого и, к сожалению, неоконченного труда — "Очерков по истории русского реализма".

С Гуковским, конечно, можно спорить и не соглашаться — его работы не монумент, а живое явление культуры, — но и не соглашаясь с ним, берешь у него уроки.

Григорий Александрович Гуковский (1902 — 1950) родился в Петербурге. В 1923 году окончил факультет общественных наук Петроградского университета; работал в Институте истории искусств в Ленинграде, возглавлял группу по изучению русской литературы XVIII века при Пушкинском доме; являлся профессором Ленинградского и Саратовского университетов (в Саратове работал в годы войны). В 1949 году был арестован; погиб в лагерях. Посмертно реабилитирован.

Книги Г. А. Гуковского:

Русская поэзия XVIII века. — Л., 1927.

Очерки по истории русской литературы XVIII века. — М.—Л., 1936.

Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. — Л., 1938.

Русская литература XVIII века. — М., 1939.

Пушкин и русские романтики. — Саратов, 1946.
(второе изд. — М., 1965).

Пушкин и проблемы реалистического стиля. —
М., 1957.

Реализм Гоголя. — М.—Л., 1959.

Изучение литературного произведения в школе. —
М.—Л., 1966.

Настоящее издание воспроизводит издание 1965 г.; при этом учтено и первое издание 1946 г., сопоставление с которым позволило исправить некоторые явные опечатки.

С.В. Путилов

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ.....	3
1.....	4
2.....	12
3.....	18
4.....	25
5.....	33
6.....	73
7.....	90
8.....	114
ГЛАВА ВТОРАЯ.....	149
1.....	150
2.....	161
3.....	196
4.....	227
5.....	258
6.....	286
7.....	300
<i>Несколько слов о Г. А. Гуковском и его книге.....</i>	<i>316</i>

Григорий Александрович Гуковский.
Пушкин и русские романтики.

Подготовка текста С.В. Путилова.

Издание осуществлено совместно с МП "Лабиринт".
Лицензия ЛР № 060256 от 3. 10. 91 г.

Отпечатано в ТОО «Рязоблтипография»
390023, г. Рязань, ул. Новая, 69/12
Заказ 1681, тираж 2000 экз.

