

Д. БЛАГОЙ

*Литература
и
действительность*

Д. БЛАГОЙ



Литература
и
действительность

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ



Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1959

Художник
А. ЩЕРБАКОВ

ОТ АВТОРА

Настоящий сборник включает в себя некоторые работы автора, опубликованные порознь на протяжении последних двадцати с лишним лет. Работы эти довольно разнообразны по своему содержанию, охватывают различные явления русской литературы от XVIII века до наших дней — от Державина до Шолохова. Разнородны они и в жанровом отношении: от проблемно-теоретического исследования, от статей, посвященных анализу целостного творческого пути писателя или отдельных этапов этого пути, изучению литературных связей и взаимодействий, до историко-литературного портрета-характеристики, до научно-критического этюда, посвященного анализу отдельного произведения. Вместе с тем все эти статьи объединяет общая теоретическая позиция автора, его подход к изучению литературных явлений. Автор неизменно стремится изучать художественную литературу не в отрыве от действительности, от общественно-исторической почвы, ее питающей, а, наоборот, в кровной, органической связи с жизнью общества, народа. В то же время автор считает, что историк литературы не может и не должен превращаться в историка общественной мысли, что у науки о литературе есть свой самостоятельный предмет — изучение художественной литературы как литературы *художественной*, как особой эстетической формы общественного сознания, как искусства. Есть у науки о литературе, как у всякой науки, и своя конечная цель — познание специфических закономерностей литературного разви-

тия. Вплотную эту задачу автор ставит в самой последней из его работ, открывающей настоящий сборник и представляющей собой, с одной стороны, итог многолетних раздумий по данному вопросу и отдельных частных в связи с этим разысканий, с другой стороны,—попытку (пока именно попытку) приступить к систематической — на конкретно-историческом материале новой русской литературы — разработке одной из важнейших литературоведческих проблем, до сих пор недостаточно привлекавшей к себе внимание исследователей и вместе с тем имеющей существенно важное значение для правильного понимания не только прошлого, но и современного нам литературного развития.

Особое внимание, в связи со сказанным выше, автор уделяет и вопросам художественного мастерства писателя.

Все статьи заново пересмотрены автором. Даты под статьями указывают время их опубликования. Статьи о Державине и Тютчеве даны в итоговой редакции; двойные даты обозначают время их первой и последней публикации.

Январь 1959

ЗАКОНОМЕРНОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Все, что ни есть в природе и в обществе, развивается, и притом развивается в соответствии, с одной стороны, с общими, с другой — со специфическими, присущими именно данному кругу явлений, закономерностями. Установить общие законы бытия — дело философии. Установить специфические закономерности данного круга явлений природы или общественной жизни и тем самым получить возможность, осознанно и активно следуя им, использовать их для человека, для прогрессивного развития общества — задача отдельных научных дисциплин.

Как и все проявления материальной и духовной жизни общества, закономерно развивается и художественная литература. Вопрос о специфических закономерностях развития художественной литературы является основной и центральной литературоведческой проблемой, без постановки и попыток решения которой утрачивается представление о наличии у науки о литературе своего особого предмета исследования, и тем самым может оспариваться право ее считаться самостоятельной научной дисциплиной. Между тем специфические закономерности развития литературы пока изучены еще далеко не достаточно. Поэтому естественно, что данная проблема за последнее время привлекает к себе все большее внимание со стороны советских литературоведов¹.

¹ См. посвященную этой проблеме специальную записку «Закономерности развития художественной литературы», составленную группой ученых под руководством Д. Д. Благого и Р. М. Самарина и опубликованную в «Известиях Академии наук. Отделение литературы и языка», 1957, № 6. Отдельным изданием и в более полном виде вышла в серии «Вопросы советской науки». Изд. АН СССР, 1958.

Эта сама по себе в высшей степени насущная для всего дальнейшего развития науки о литературе задача в наши дни тем актуальнее, что в реакционном западном литературоведении проявляются явные тенденции отвергнуть самую идею закономерного поступательного движения литературы или по меньшей мере объявить ее весьма сомнительной¹.

* * *

Прежде чем приступить к исследованию закономерностей развития художественной литературы, надо, конечно, установить, что следует понимать под такими закономерностями. Иные литературоведы и вообще сомневаются, можно ли ставить вопрос о закономерностях по отношению к тому, что является продуктом человеческого сознания, плодом свободной творческой деятельности писателя, тем более писателя гениального. Но, подобно всякому другому человеку, писатель, сколь бы гениален он ни был, живет в обществе и потому не может быть свободен от общества, не может не находиться в сфере, управляемой законами общественного развития. Свободы же творчества это не исключает совершенно в такой же мере, в какой историческая необходимость не исключает индивидуальной свободы человеческих действий и поступков, в которых она как раз и реализуется.

Мы с полным основанием особенно ценим в писателе индивидуальное своеобразие его творчества, новизну и свежесть восприятия им действительности, умение ярко и «посвоему» выразить это и донести до других. Свообразие писателя, его особый, индивидуальный творческий «почерк» зависят от степени дарования и его характера (сатирический талант Кантемира и Фонвизина, Крылова и Грибоедова, Сухова-Кобылина и Салтыкова-Щедрина, эпический по преимуществу характер дарования Гончарова и Льва Толстого, лиризм Тютчева и Фета и т. д.), от силы творческого воображения, зоркости и остроты восприятия действительности, глубины проникновения в нее. Последнее, в свою очередь, определяется мировоззрением писателя, уровнем его развития, его общественно-политической позицией, его мес-

¹ См. книгу швейцарского ученого Макса Верли «Allgemeine Literaturwissenschaft», Bern, 1951 (в переводе на русский язык «Общее литературоведение», М. 1957), автор которой дает обзор новейших литературоведческих исследований, вышедших за первое послевоенное пятилетие в ряде стран Западной Европы и в Америке, и на основании этого прямо заявляет: «Разумеется, такие понятия, как «прогресс или развитие», стали для истории литературы весьма проблематичными» (стр. 33, русск. перев.).

том в общеисторическом и собственно литературном процессе в целом.

Но своеобразие писателя проявляется не вопреки общим закономерностям литературного развития данного периода, а в соответствии с ними и благодаря им.

Поэтому чем менее деятельность писателя соответствует основным закономерностям поступательного движения литературы в данный период, тем бледнее и ничтожнее его историко-литературное значение. Чтобы это стало очевиднее, стоит лишь поставить рядом имена Крылова, Грибоедова, Пушкина и некоторых их современников, скажем Ширинского-Шихматова, двигавшегося не вперед, к нарождающемуся, новому — романтизму, реализму, — а далеко назад, к явно отжившему, давно исчерпавшему свое первоначально прогрессивное значение, риторическому классицизму XVIII века, или Бенедиктова — эпигона стихотворного периода русской литературы 20-х годов XIX века, стихи которого взамен высокой художественной простоты, достигнутой русской поэзией в результате творческих открытий Пушкина, били на внешний эффект, на вычурную нарядность формы при пустоте внутреннего содержания, на стремление ошеломить читателя «неслыханными звуками», «неведомым языком». И дело тут не только в степени личной одаренности. Того же Ширинского-Шихматова Кюхельбекер, многие критические суждения которого Пушкин весьма ценил, всерьез считал гениальным поэтом. Стихотворения Бенедиктова, также, несомненно, не лишённого поэтического таланта, в пору своего появления, как известно, имели самый шумный успех, в частности были восторженно встречены такими представителями тогдашних литературных «стариков» и литературной молодежи, как Жуковский и И. С. Тургенев, успех, который напоминает нам имевший место на глазах многих из нас успех «громокипящего» литературного дебюта Игоря Северянина. Отличалось творчество Ширинского-Шихматова, Бенедиктова и достаточно ярко выраженным индивидуальным своеобразием. Суть в том, что творчество Крылова, Грибоедова, Пушкина, как в наше время поэзия Маяковского, развертывалось в направлении прогрессивного общественного и, соответственно, литературного развития, а литературная деятельность Ширинского-Шихматова, Бенедиктова, Игоря Северянина, по существу, была обращена назад или в сторону.

Наоборот, место и роль писателя в истории литературы тем значительнее, тем крупнее, чем его творчество не только более оригинально, носит более новаторский характер, но и чем в большей степени своим новаторством, своеобразием отвечает оно назревшим общественно-историческим потребностям, чем в большей мере личный творческий путь писателя

отражает собой, даже, точнее, несет в себе, осуществляет основные закономерности всего движения литературы на данном историческом этапе.

Иллюстрирую это наглядным примером. Как известно, характерной чертой русской литературы конца 20-х — первой половины 30-х годов XIX века, чертой, связанной со все усиливающимся движением ее к реализму, является весьма существенное, сразу же бросающееся в глаза изменение ее словесно-художественной формы: резкое снижение удельного веса стихотворных жанров, до того игравших преобладающую роль, и, наоборот, столь же резкое усиление удельного веса повествовательной прозы. Поворотным моментом в глазах современников явился здесь 1829 год — год выхода в свет и шумного успеха романов «Иван Выжигин» Булгарина и «Юрий Милославский» Загоскина. Роман Загоскина имеет некоторое художественное значение; роман Булгарина и во все его не имеет; поэтому успех последнего был хотя очень бурным, но столь же непродолжительным. Однако именно с этого времени проза начинает все заметнее выходить в русской литературе на первый план. Лишь два года спустя, в 1831 году, появляется в печати высокохудожественное создание русской повествовательной прозы — пушкинские «Повести Белкина», не имевшие в то время почти никакого успеха, но получившие громадное историко-литературное значение, заложившие основы русской реалистической прозы.

На первый взгляд может показаться (и именно так это и казалось некоторым исследователям), что Пушкин, который до тех пор был известен как крупнейший поэт-стихотворец современности, попросту присоединился к новому «прозаическому» направлению в литературе, начатому Загоскиным и Булгариным, и лишь благодаря своему неизмеримому, по сравнению с ними, таланту добился несравненно больших успехов на открытом ими пути. Разными исследователями указывались разные причины такого «присоединения», иногда довольно вульгарного свойства. Однако на самом деле мы знаем, что стремление к творчеству в прозе возникло в Пушкине-поэте чрезвычайно рано, почти с первых его литературных шагов. Уже в начальных главах «Евгения Онегина» — стихотворного романа, явившегося как бы жанровым переходом от стихов к прозе, он предвидел, что в него «вселится новый бес» и он в дальнейшем станет прозаиком. Примерно с того же времени житейская «проза» начинает все настойчивее проникать в его стихи и оборачиваться прозой уже в буквальном смысле этого слова (прозаическая реплика в стихотворном «Разговоре книгопродавца с поэтом»; написанные прозой отдельные сцены или части их в «Борисе Годунове»; большой прозаический кусок в стихотворении «Череп»). В 1827 году, то есть за два года до появле-

ния первого романа Загоскина «Юрий Милославский», Пушкин принимается за работу над своим «Арапом Петра Великого», который на самом деле и является первым, по существу, опытом русского исторического романа. В последующие годы, непосредственно предшествовавшие созданию «Повестей Белкина», автор «Арапа» ведет работу над целым рядом задуманных им повествовательно-прозаических произведений из современной ему русской действительности. Все это показывает, что Пушкин отнюдь не «механически», не «присоединительно» вступил в число писателей-прозаиков, что проза издавна и исподволь подготавливалась, органически вызревала в его творчестве, что к созданию прозаических произведений его вела внутренняя логика его собственного творческого развития. Вместе с тем, как видим, эта внутренняя логика полностью соответствовала общему движению современной Пушкину русской литературы. И соответствие это отнюдь не имело характера исторической «принудительности», тем более некоей «предустановленной гармонии», а явилось органическим результатом свободного творческого развития одного из величайших писателей мира. Объясняется же данное соответствие тем, что писатель, живя в обществе, развивается вместе с поступательным движением всей жизни общества и, если он поступает для своего времени прогрессивный, — в том же направлении. Это, понятно, несколько не мешает прозе Пушкина быть явлением в высшей степени своеобразным. «Капитанская дочка» (как и вообще любое из прозаических произведений Пушкина) могла быть написана лишь им и не кем другим. Однако не только само обращение Пушкина к жанру исторического романа, но постановка в той же «Капитанской дочке» темы крестьянского восстания и участия в нем дворянина ни в какой мере не являются только его индивидуальным достоянием, тем более творческим произволом, а подсказаны общим ходом современного ему литературного и общественного развития. Вспомним одновременную и совершенно не зависимую от Пушкина работу над историческим романом «Вадим» молодого Лермонтова, тематически и даже сюжетно во многом совпадающим с «Дубровским» и «Капитанской дочкой». Вместе с тем то, что являлось своеобразным индивидуальным достоянием, художественным открытием Пушкина (создание эстетической нормы языка русской художественно-реалистической прозы), в дальнейшем, так сказать, обобществляется, становится традицией, закономерно входит как важнейший элемент в процесс последующего развития русской реалистической литературы.

Мало того, основные этапы творческой эволюции Пушкина (лирические стихи, романтические поэмы, драматургия, повествовательно-прозаические жанры) во многих существен-

ных чертах соответствуют намечавшейся, хотя по разным причинам не осуществившейся, эволюции его непосредственного предшественника — Батюшкова. Подобные же этапы, в основных чертах, были пройдены непосредственным преемником Пушкина — Лермонтовым. Это еще больше подтверждает, что творчество Пушкина развивалось в рамках общих закономерностей литературного развития того времени.

* * *

Но если признать зависимость творческой деятельности писателя от закономерностей общественного развития, — а не признать этого, оставаясь на почве марксистско-ленинского мировоззрения, нельзя, — может возникнуть вопрос: не ограничивается ли здесь дело именно только этими закономерностями, следует ли говорить о каких-то еще собственно литературных закономерностях? И такая точка зрения, игнорирующая специфику искусства слова как особой формы общественного сознания, бытует среди многих наших литературоведов, в особенности среди историков общественной мысли, вполне законно привлекающих к своим изучениям материал художественной литературы. Тем необходимее отдать себе ясный отчет: в чем же эти собственно литературные закономерности заключаются и в каком отношении находятся они к закономерностям историческим, общественным?

Художественная литература — не саморазвивающийся ряд явлений, а одна из важнейших сторон духовной жизни общества, народа.

При этом, по сравнению с другими видами искусства, прямая связь литературы с общественной деятельностью человека, а значит и с жизнью общества, особенно явственна и значительна. Материал, из которого создаются литературно-художественные произведения, не краски, мрамор, звуки, а слово, язык, то есть то, что связано с повседневной человеческой практикой, — основное средство общения людей между собой и тем самым необходимое условие существования человеческого общества. В произведениях художественной литературы язык приобретает новое — эстетическое — качество. К коммуникативной функции здесь присоединяется выразительная и даже своего рода изобразительная функция. По известному выражению Горького, писатель-художник «рисует словами». Не воспроизводя предмета непосредственно, он с большей или меньшей степенью силы и яркости вызывает в сознании представление о нем, его образ. В поэзии, в стихах, само звучание слов обретает новое, эстетическое качество. Одной из характерных черт стихотворной речи является ее «слышимость уху» — гармоничность, музыкальность.

Но в то же время слова-образы, слова-звуки, конечно, никак не утрачивают в произведениях художественной литературы того основного, что составляет самое существо языка, — неразрывной связи его с мышлением. Так называемый «заумный язык» представляет собой самое крайнее проявление литературного декаданса.

Говоря о писателях, которые сосредоточивают свое преимущественное внимание на формальной стороне словесного искусства, Пушкин подчеркивал неизбежную недолговечность их произведений. «Такова, — добавлял он, — участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его...» Именно эта «истинная жизнь» слова и делает художественную литературу (хотя она отнюдь не сводится к чему-то только «головному», обладая, как и всякое искусство, громадной силой эмоционального воздействия) наиболее интеллектуальным, а значит, и наиболее идеологичным из всех других видов искусств. Вместе с тем вследствие присущего художественной литературе, как и большинству других видов искусств, специфического способа познания действительности — мышления в образах, она является самой конкретной, самой «чувственной» (в философском смысле) из всех форм идеологии, выраженных в слове, с которыми, опять-таки по природе своего материала, она соотносится теснее и непосредственнее, чем любой другой вид искусства.

Пользуясь таким почти всеобъемлющим материалом, как язык, литература имеет возможность с максимальной шириной охвата художественно воссоздать жизнь общества. Вместе с тем она наиболее непосредственно связана с интеллектуальной ее стороной — с движением научной, философской и особенно общественной мысли, каждая из которых по своему оплодотворяет ее. Развитие литературы определяется поэтому не какими-то особыми — «имманентными», то есть не зависящими от жизни общества законами, а тесно связано с жизнью общества, в конечном счете прямо обусловлено закономерностями общественно-исторического развития в целом. Но в соответствии со специфической природой художественной литературы (образное отражение и познание действительности средствами языка и приемами искусства) — природой, именно ей и только ей присущей, эти общеисторические закономерности проявляются также специфически, как бы проникая внутрь литературы, реализуясь в процессе ее собственного развития.

Каждое литературное произведение — и тем в большей степени, чем оно значительнее, — представляет собой нечто замкнутое в себе, самостоятельное, некий целостный художественный организм. В то же время оно является звеном в общей цепи индивидуального (данного писателя), нацио-

нального, наконец мирового литературно-художественного развития. Отражая действительность, оно, в силу своего специфического характера, включается как бы в некую «вторую природу» (слова Горького) — мир художественных образов, то есть особое отражение реальности, при котором бытие (внешняя, объективная действительность) и сознание (личность писателя-творца) сочетаются (хотя типы этих сочетаний и весьма различны) в нечто новое, слитное и единое. Эта «вторая природа», которую и представляет собой художественная литература, складывается и развивается в процессе постепенного и длительного—многовекового—накопления специфически-литературного опыта, все более совершенного овладения художниками слова своим оружием и своим материалом: средствами и приемами образного мышления, формами языка. Вместе с тем это накопление, движение литературы по пути все новых и новых художественных открытий, происходит в непрерывной борьбе прогрессивного — литературной «новизны» — с литературной «старинной» — отжившим, отмирающим, реакционным; борьбе, которая соотносена с борьбой аналогичных начал в жизни общества, но носит опять-таки специфически литературный характер.

Взаимоотношения нового со старым в литературе (и это дает себя знать во всех составных частях ее: в сюжетах, фабульных ситуациях, образах-типах, наконец в элементах формы в узком смысле этого слова — в языке, стихе и т. п.) выражаются в различных видах литературной преемственности и литературной борьбы — в усвоении и новаторском развитии живых и действенных литературных традиций, в отбрасывании традиций, хотя бы и имевших в прошлом прогрессивное значение, но к данному времени его утерявших, окостеневших, мешающих дальнейшему развитию. Причем и усвоение и отталкивание осуществляются собственно литературными средствами и приемами — то варьирования и развития ранее открытых способов изображения действительности, образов, типов и т. д., то, наоборот, своеобразной художественной полемики, принимающей подчас форму противопоставления, сатирического осмеяния, порой прямого пародирования.

Словом, общеисторические закономерности реализуются в литературе, дают себя знать в движении и развитии самих литературных явлений и тем самым приобретают специфический характер — закономерностей собственно литературных.

* * *

Художественной литературе, как уже было сказано, в отличие от литературы философской, научной, публицистической и т. п., присущ специфический способ отражения и по-

знания действительности — мышление в словесно оформленных образах. Художественное, образное мышление имеет свои особенности, отличающие его от научного мышления. У него свои специфические законы, если угодно — своя «логика», не противостоящая понятийной логике, но и не во всем с ней совпадающая.

Изучить специфические особенности образного мышления, связанные с природой художественного образа (его конкретностью и одновременно емкостью, богатством содержания, возможностью непосредственного эмоционального воздействия), уяснить его своеобразную «логику», основанную не только на обычных логических, а в очень сильной степени и на ассоциативных связях, является одним из необходимых условий для познания закономерностей литературного развития.

Вместе с тем художественная литература — искусство, то есть, употребляя известную формулу Маркса, творчество по законам красоты. Изучение законов красоты в применении к искусству слова также входит необходимой и важнейшей составной частью в изучение закономерностей развития литературы, и хотя разработано больше, чем изучение законов образного мышления, но тоже далеко не достаточно.

Однако и до решения этих задач можно с полным правом утверждать следующее. Во-первых, развитие литературы, как таковое, непосредственно связано с развитием художественного мышления, а художественное мышление, хотя оно и носит специфический характер, связано с процессом развития мышления вообще. Во-вторых, поскольку литература — мышление в словесно-оформленных образах, она в своем движении тесно связана с развитием языка данного народа и с законами, это последнее определяющими. Другими словами, художественная литература есть одновременное развитие «идей времени» (ведущее начало!) и соответствующих им «форм времени», развитие, протекающее как диалектически сложный процесс творческого овладения писателями материалом своего искусства — словом, языком, — преодоления его инерции, его сопротивления, его ограниченности, отставания формы (отсюда неизбежные не только радости, но и муки творчества), опирающееся на уже достигнутое, на накопленный художественно-мыслительный опыт и все расширяющее свои возможности и границы.

* * *

Немаловажным фактором развития литературы являются и потребности читателей. Ведь индивидуальное по своему происхождению, литературное произведение в дальнейшем приобретает своего рода «коллективное» бытие: порожденное

отдельным писателем, оно продолжает свое существование «в читателях», в их восприятии. Больше того, вне читателей литература вообще объективно не существует: книга, которая не читается, представляет собой всего лишь набор черных знаков на белой бумаге.

И, создавая любые художественные произведения — от небольших лирических стихотворений, больше чем что-либо другое возникающих из потребностей самораскрытия, до громадных эпических полотен, — писатель непременно обращает их, осознанно или подсознательно, к читателю. Адрес того или иного произведения может быть более широким или более узким (вспомним почти демонстративное название Жуковским сборничков своих стихов «Für Wenige» — «Для немногих»), но произведений вовсе «без адреса» не бывает.

Убедительное тому доказательство, скажем, поэзия Тютчева. Романтик-идеалист, Тютчев призывает поэта уединиться, замкнуться в свой внутренний мир, «жить в себе самом», наложить на себя обет молчания, скрываться и таить от всех людей свои думы, чувства, мечты. Долгое время существовала, казалось бы, вполне соответствовавшая этому его призыву легенда о полнейшем безразличии, равнодушии Тютчева к дальнейшей судьбе созданных им стихов. В то же время, в явном противоречии с такой легендой, многие и многие, часто сугубо лирические его стихотворения, не говоря уже о так называемых «политических» стихах, носят своего рода ораторский характер, написаны в форме живых непосредственных обращений не только к некоему собеседнику, но подчас и к целой аудитории — единомышленников, противников. Поэт в них показывает, убеждает, спорит, призывает: «Смотри, как облаком живым...», «Смотри, как на речном просторе...», «Не то, что мните вы, природа...», «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно» и т. д., и т. п. С другой стороны, мы знаем, как обрадовался Тютчев, когда ему сообщили, что его стихотворения были восторженно встречены П. А. Вяземским, Жуковским, что Пушкин намерен напечатать большое число их в своем журнале «Современник». Но поскольку эта публикация прошла едва замеченной, в частности не вызвала в печати ни одного специального критического отзыва, Тютчев в течение всего следующего десятилетия почти вовсе перестал писать стихи. Наоборот, когда в 1850 году Тютчев был наконец-то «открыт» и высоко оценен критикой (появилась восторженная статья об его стихах Некрасова), это вызвало у поэта новый мощный прилив творческой энергии, не иссякавшей почти до самой его смерти. Этот особенно разительный пример наглядно показывает, что наличие читательской среды является одним из необходимых условий для развития литературы, складывающейся не толь-

ко в результате творческой деятельности писателей, но и в результате сложных отношений и взаимодействий между писателями и читателями.

В этих отношениях писатель, тем более писатель крупный, естественно, является активным, ведущим началом. Он формирует, создает свою аудиторию, оказывает на нее большее или меньшее идейно-эстетическое воздействие; если он писатель-новатор, то, преодолевая инерцию установившихся вкусов, окостеневших традиций, он завоевывает своих читателей, подчиняет их себе, увлекает их за собой. Порой писатель вступает в острую борьбу с отдельными группами своих читателей, а иной раз и с современными ему читателями вообще, доходящую до прямого и резкого конфликта: через головы читателей-современников он обращает свое творчество к будущему (вспомним цикл пушкинских стихов о поэте и черни). Но, повторяю, вне обращенности к какому-то читателю нельзя себе представить литературно-художественного творчества. В свою очередь, потребности, запросы, интересы читателей также оказывают несомненное воздействие на писателя. Тот же Пушкин, гневно бросивший в лицо «черни» свое: «Подите прочь — какое дело // Поэту мирному до вас!» («Поэт и толпа»), примерно в то же самое время — внешне с некоторым оттенком иронии, но по существу вполне серьезно — замечал: «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени» («Письмо к издателю «Московского вестника», 1828). И это, конечно, не имеет ничего общего с внешним и ловким приспособлением к читательскому спросу, так явно проявившемуся в уже упомянутом «Иване Выжигине», который был быстро изготовлен Булгариным не в соответствии с внутренней творческой потребностью, столь издавна и исподволь вызревавшей в Пушкине, а просто в качестве наиболее ходкого литературного товара. «Угождать» читателям тогда, когда в их стремлениях отражался «дух времени», — прогрессивные тенденции данного этапа общественно-исторического развития — как видим, не вступало в противоречие с гордым требованием Пушкина к себе и вообще к поэту, выдвинутому в ответ на посягательства на его «перо» со стороны реакционных кругов: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум».

В частности, одной из несомненных причин обращения Пушкина к прозе также был учет им потребностей читателей, связанный с его собственной потребностью в максимально широкой читательской аудитории. «...Поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде?» — замечал он в конце своего творческого пути, в 1836 году, по существу в

значительной степени повторяя то, что писал в самом его начале: «...век наш не век поэтов... скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо» (Письмо П. А. Вяземскому от 21 апреля 1820 г.).

Читатели, в запросах которых выражается «дух времени», это не просто пассивные «потребители», а в своем роде участники литературного процесса, существенный и по мере развития литературы все усиливающийся в своем значении фактор, активно на это развитие воздействующий. Поэтому потенциальное «общение», «встреча» в процессе творческой работы со своими будущими читателями — носителями «духа времени» — является своеобразной формой связи писателя с жизнью общества, народа и тем самым есть, помимо непосредственной, как у каждого человека — члена общества, особая *специфическая* форма общественного бытия писателя.

* * *

Вопрос о закономерностях развития художественной литературы имеет общетеоретическое и методологическое значение, но должен решаться, конечно, не умозрительно, а с привлечением самого широкого конкретно-исторического материала. Именно за исследования такого рода и назрело время приняться.

Задача данной статьи — попытаться, пусть хотя бы предварительно, лишь в общих чертах, наметить некоторые основные специфические закономерности становления новой русской литературы, формировавшейся в русских национальных условиях все нараставшего развития капиталистических отношений в стране, постепенного перехода от феодализма к новому буржуазному обществу, образования и утверждения русской нации. Этим определяются хронологические рамки статьи, охватывающей развитие новой русской литературы на протяжении столетия — от 30-х годов XVIII века, когда возникают первые ее образцы, до Пушкина, который *заканчивает процесс становления* новой русской литературы как великой литературы великой нации и закладывает основы ее дальнейшего развития.

При этом нетрудно заметить, что основные этапы в развитии новой русской литературы, как и самая их последовательность, соответствуют основным этапам в развитии других новых европейских литератур. Немалую роль в этих соответствиях играют межнациональные литературные связи и взаимодействия, обмен творческим опытом, влияние более развитых литератур на литературы менее развитые. Но это не имеет определяющего значения.

Возникновение и развитие европейских наций происходило в общественно-исторических условиях становления капитализма и буржуазных общественных отношений. Этим объясняются и многие аналогичные черты, которыми характеризуется процесс развития европейских наций: создание национальных абсолютистских монархий, борьба со «средневековьем» в различных областях государственной, общественной жизни и культуры, освободительная борьба против абсолютизма, классовая борьба крестьян против помещиков, буржуазии против дворянства, рабочего класса против буржуазии, революционное ниспровержение «старого режима» и т. д. Но, будучи обусловлен в своем развитии общим характером данной исторической эпохи, каждый народ в соответствии со своими национально-историческими особенностями развивается на свой, особый лад. То же самое относится и к развитию каждой национальной литературы. Литература каждого европейского народа имеет свои черты и особенности, свое национальное своеобразие; но вместе с тем в своем развитии она определяется некоторыми основными закономерностями, общими для всех остальных европейских литератур.

Поэтому попытка наметить закономерности литературного развития на конкретно-историческом материале одной — в данном случае русской — литературы, не может не иметь и общетеоретического интереса и значения.

2

Если попытаться определить одним словом основную тенденцию развития прогрессивной новой русской литературы, можно сказать, что эта основная, ведущая тенденция заключается во все большем развитии степени ее *народности*.

Уже Пушкин в своем известном суждении о Крылове, как о писателе, наиболее народном из всех существовавших до него русских писателей вообще, замечал, что народность Крылова складывается из двух элементов: популярности его произведений среди широких читательских кругов и отражения в них русской национальной жизни, национального склада ума, национального характера.

Именно в этом двуедином направлении развивается и народность прогрессивной русской литературы в целом. С одной стороны, все увеличивается читательская орбита художественной литературы. С другой стороны, и в прямом соответствии с этим, происходит внутренняя *демократизация* литературы. Развиваются демократические идеи; расширяется предмет литературы, ее тематика, сфера охвата ею все более и более широких сторон социальной действитель-

ности, круга литературных персонажей — «героев». В связи с развитием сознания общества развивается художественное мышление — от метафизики к диалектике, — что проявляется в различных методах художественного обобщения, типизации. В борьбе и смене разных литературных направлений возникает и утверждается реалистический метод — способы и приемы художественно-реалистического воспроизведения действительности. Соответственно всему этому происходит развитие и изменение родов и видов литературы, ее жанрового репертуара; демократизация языка и средств художественной выразительности: изменение речевого строя — от преимущественно стихотворной (литература XVIII — первой трети XIX века) к преимущественно прозаической (остальные две трети XIX века) речи.

В связи с только что сказанным, общие принципы поступательного движения новой русской литературы могут быть сформулированы следующим образом: от кастовости и сословности — к общенародности, национальности; от следования зарубежным литературным образцам — к самобытности; от мышления рассудочными образами-схемами, образами-аллегориями — к мышлению художественными образами самой действительности; от «книжности» — к «натуральности», от рационалистического способа конструирования некоего условно-литературного мирка — к художественному отображению и воссозданию жизни во всей ее полноте, широте и глубине, а тем самым к реализму как творческому методу, этому наиболее отвечающему.

* * *

Процесс возникновения и развития новой русской художественной литературы находится в непосредственном непрерывном и сложном взаимодействии с другим процессом, более общим, — процессом формирования русской нации и русской национальной культуры.

Под влиянием мало-помалу складывавшихся новых капиталистических отношений примерно с XVII века создаются необходимые предпосылки для развития великорусской народности в русскую нацию, образовывается русское национально-государственное единство, развиваются все более оживленные торговые, а затем и культурные отношения с западными странами, усложняются и дифференцируются общественные отношения внутри страны, обостряется классовая борьба, растет культурный уровень в стране. Создаются необходимые материальные условия и для все большего развития художественной литературы: начинающееся печатание литературных произведений, расширение читательской аудитории, постепенное возникновение книжного рынка, дающее

возможность профессионального занятия литературой, и т. д. Но, в свою очередь, это связано со все увеличивающимся общественным весом и значением самой художественной литературы.

Действительно, художественная литература последовательно и неуклонно начинает занимать все более и более видное место в жизни русского общества, в формировании национальной культуры, а на определенном этапе в силу особенностей русского исторического развития и прямо становится, наряду с вызванной ею же к жизни литературной критикой, наиболее влиятельной идеологической силой в стране.

Осознание и четкое выделение художественной литературы именно как таковой, то есть как особой сферы человеческой деятельности, как специфической формы отражения и познания действительности, имеет место в результате длительного исторического процесса — развития народно-национальной жизни, становления национальной культуры. В то же время чем больше художественная литература утверждается в своей специфике, тем более сильное обратное действие оказывает она на самый этот процесс, своими средствами, на своих путях мощно ему способствуя.

Общественное значение средневековой русской литературы, литературы великорусской народности (примерно XIV — XVI вв.) относительно еще очень невелико. Состав ее весьма ограничен (малая развитость жанров, в частности отсутствие стихотворства; сравнительно небольшое число произведений). Грани между собственно художественной литературой и деловой письменностью почти не существует. Литература носит по преимуществу прикладной характер. Круг обращения литературных произведений, доступных лишь весьма небольшому числу владеющих грамотой людей, принадлежавших в основном к классу феодалов, крайне узок — распространяются они только рукописным путем. Литературный, книжный язык, как правило, настолько обособлен, далек от разговорного языка, что это давало основание некоторым иностранцам утверждать — пусть с долей преувеличения, — что у русских существуют два языка: один, на котором они говорят, и другой, на котором пишут.

В литературе второй половины XVII века под воздействием вышеуказанных исторических перемен появляются симптомы надлома средневекового клерикального мировоззрения. Возникают, главным образом в относительно демократических кругах тогдашнего общества, многочисленные образцы противоцерковной и антифеодальной сатиры. В письменную литературу усиленно проникают элементы устного народного творчества, просторечие. Намечаются, сколь бы ни были еще они ограничены ортодоксально-церковным миро-

воззрением, просветительские тенденции (литературная деятельность придворного поэта царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича Симеона Полоцкого — первое, еще достаточно отдаленное, предварение классицизма XVIII века). Художественная литература начинает отделяться от деловой письменности: получают все большее распространение литературно-светские, условно говоря, беллетристические жанры — переводной и оригинальной рукописной повести, драматургии; развивается виршевое стихотворство.

В различных литературных видах — в повествовательной литературе, в драматургии — возникает настойчиво повторяющийся сюжет — уход сына из отчего дома («Комидия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, «Повесть о Горе Злочастии», «Повесть о Савве Грудцыне»), — сюжет, который подсказан самой жизнью, в котором отражается характерный конфликт эпохи: все резче дающая себя знать борьба старого с новым, нарождающимся, «старины» и «новизны». Закономерно, что этот же сюжет получает преобладающее значение и в повествовательной литературе первых десятилетий XVIII века («Гистория о российском матросе Василии Кориотском (Кириацком)», «История об Александре, российском дворянине», «История о российском купце Иоанне» и др.), приобретая вместе с тем новое и весьма знаменательное разрешение. В финалах повестей XVII века — еще торжество «старины»; в повестях петровского времени, например в самой характерной из них, «Гистории о Василии Кориотском», — безусловная и полная победа новых начал, «новизны».

Но в связи с преобразованиями начала XVIII века общественная жизнь так резко изменяется, ломая веками сложившиеся традиции, так стремительно движется вперед, что художественная литература на первых порах еще не в состоянии поспеть за этим. Новое содержание, вносимое жизнью в литературу, еще не имеет соответствующих способов художественно-словесного выражения: литература еще не успевает выработать необходимые новые формы языка, стиха, новые стилистические средства и приемы. Поэтому и общественное значение в эту пору приобретают не столько трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир», вся пронизанная пафосом победоносной борьбы нового со старым, или повесть о Василии Кориотском, сколько публичные речи-проповеди того же Феофана или «Рассуждение о причинах Шведской войны» одного из ближайших помощников Петра, Шафирова, то есть публицистика как таковая. «Рассуждение» Шафирова не только печатается, но и выдерживает за короткое время два издания. Немногочисленные произведения художественной литературы распространяются по старинке — рукописным путем. Если у художественной

литературы в силу этого еще очень мало читателей, то в эту пору, собственно говоря, почти еще нет и писателей: все известные нам образцы беллетристики петровского времени — повествовательной литературы, любовной лирики, как правило, анонимны. Однако стремительно развивающаяся народно-национальная жизнь все больше вовлекает в свой поток и такое могущественное орудие общественного воздействия и общественной борьбы, каким может быть художественная литература. Именно с осознанием художественной литературы как влиятельной общественной силы связано появление первых русских писателей XVIII века.

* * *

«Новая словесность — плод новообразованного общества», — замечал Пушкин. Новая русская литература действительно возникает в конце первой трети XVIII века, в результате крутого перелома русской исторической жизни, острой борьбы между средневековьем во всех ее областях и новыми просветительными началами.

Закрыв собой, как щитом, Западную Европу от нашествия кочевников, приняв на себя всю тяжесть татарского ига, Россия в своем историческом движении отстала от передовых европейских государств на несколько столетий. Необходимым условием для развития русского народа в великую нацию было преодоление этой отсталости. В значительной степени именно поэтому лозунгом русской исторической жизни, начиная с этой поры и очень надолго, вплоть до Пушкина, является требование «в Просвещении стать с веком наравне» — сравняться с передовыми западными странами.

Те же задачи возникают и перед формирующейся новой русской литературой. Для того чтобы развиться в литературу великой нации, способную занять достойное место в кругу других ушедших далеко вперед европейских литератур, новая русская литература должна была усвоить их достижения, достигнуть их уровня. Резко отталкиваясь в своей борьбе за «Просвещение», с одной стороны, от старой средневековой, феодально-церковной традиции литературы правящей верхушки Московской Руси (схоластическое стихотворство, школьная драматургия), с другой — от литературных традиций «непросвещенных» демократических низов (сатирическая и повествовательная литература, народные «игрища» и т. п.), первые русские писатели закономерно стремятся как можно скорее овладеть западным литературным опытом. Создавая произведения совсем нового жанрового типа — классические оды, сатиры, трагедии и т. п., — они учатся у своих западных предшественников, примерно так же, как

Петр и его помощники учились у голландских мастеров строить корабли.

В то же время «новая словесность», новая национальная литература в главном и основном неизбежно строится из отечественных материалов. Несмотря на, казалось бы, полный внешний разрыв между нею и литературной «стариной», она продолжает быть связана с последней органической внутренней связью, развивает в духе новых «идей времени» и в соответствующих этому новых «формах времени» коренные начала средневековой русской литературы — ее публицистический пафос, ее патриотический дух.

Наверстывая отставание, двигаясь быстрее, русская историческая жизнь не только стремительнее, чем это было в свое время на Западе, проходила соответствующие стадии развития, но и переживала их в иной общеевропейской исторической обстановке. Так, свой очень запоздалый Ренессанс, в западноевропейских странах длившийся около двух, а в иных (Италия) даже трех веков, Россия пережила в основном не только в течение всего двух-трех начальных десятилетий XVIII века, но и переживала его тогда, когда в Западной Европе начался век Просвещения. Некоторые явления русской литературы этого и даже более позднего времени окрашены в явно ренессансные тона. Таковы, например, выступления против духовенства и монахов Феофана Прокоповича, перекликающиеся с памфлетами гуманистов; таковы непосредственно продолжающие линию Феофана резкие антиклерикальные выпады сатир Кантемира, таковы замечательные образцы научной поэзии в творчестве Ломоносова и примыкающие к ним его же антицерковные сатиры, вроде знаменитого «Гимна бороде». Но большой художественной литературы ренессансного типа у нас не успело возникнуть: не было времени для того, чтобы она могла развиться.

Абсолютная монархия, созданная при Петре, — Российская империя — существенно отличалась по своей национальной структуре от абсолютных монархий на Западе, была государством, состоявшим из нескольких национальностей. Но для русского народа, поскольку ему принадлежала здесь ведущая роль, «роль объединителя», она имела такое же значение, какое, по словам Маркса, имели в период своего образования западные абсолютные монархии: выступала «в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»¹. Поэтому «дело Петра» — реформы первой четверти XVIII века — было исторически прогрессивным делом и очень важным моментом в процессе формирования великорусской народности в нацию, притом

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. X, стр. 721.

не просто в нацию, а в нацию великую; создавало условия, необходимые именно для такого развития (победа над Швецией, выход к Балтийскому морю); давало основополагающую государственно-политическую форму национального единства.

Исторически прогрессивной, способствовавшей сплочению и упрочению национального единства, была и поддержка в это время «абсолютной монархии» в ее борьбе против всяческих попыток со стороны феодальных группировок ограничить ее в свою пользу и тем подорвать, расшатать политическую основу формирования нации (реакционные потуги при сыне царевича Алексея, Петре II; позднейшая «затейка» верховников). И в течение 30—50-х годов XVIII века эта поддержка формирующейся русской национальной литературой полностью оказывается. Не считая некоторых (отнюдь не всех!) направленных против Петра произведений народного творчества, в которых отражаются непомерные страдания закрепощенного и эксплуатируемого крестьянства, антипетровская литература того времени исходила из реакционных кругов общества. Наоборот, вся прогрессивная молодая русская литература отстаивала дело и прославляла личность Петра.

В связи со всем этим первые русские писатели сразу же закономерно обратились к наиболее влиятельной и авторитетной в то время в общеевропейском масштабе литературе французского классицизма XVII—XVIII веков, возникшей в аналогичных во многом исторических условиях (утверждение французской абсолютной монархии самого классического образца западных абсолютных монархий) и потому наиболее отвечавшей задачам и тенденциям русского литературного развития. И тут перед писателями XVIII века, создававшими предпосылки для расцвета новой русской литературы, столь же закономерно вставала задача, используя полезный опыт зарубежных литератур, не только не утратить самостоятельности, а, наоборот, утвердить, укрепить, развить свою национальную самобытность. При этом им приходилось бороться, с одной стороны, против механического подражания Западу, с другой — против националистически высокомерного огульного отрицания всей, в том числе и передовой, западной культуры. Более или менее осознанно эту двойную борьбу вели все прогрессивные деятели литературы XVIII века от первого ее представителя, страстного русского патриота Феофана Прокоповича, который, вместе с тем, призывал отказываться от «худого», хотя бы и «своего», и «принимать», «доброе», хотя бы «чужое», до одного из самых самобытных писателей конца века, по слову Пушкина — «из перерусских русского», Фонвизина, который прямо ставил вопрос о необходимости «истребить два сопотивные и оба вреднейшие пред-

рассудки: первый, будто у нас все дурно, а в чужих краях все хорошо, второй — будто в чужих краях все дурно, а у нас все хорошо». И именно в процессе такой борьбы на два фронта строилась прогрессивная русская литература XVIII века, настойчиво, с большей или меньшей степенью критичности осваивавшая достижения западных литератур и сделавшая одновременно одним из самых основных объектов своих сатирических бичеваний всякого рода «русских парижанцев» — презиравшие свое и рабски преклонявшиеся перед чужим круги столичного дворянства.

В соответствии с только что сказанным, усвоение теории и практики европейского и, прежде всего, французского классицизма с самого начала осуществлялось отнюдь не в порядке простого литературного перенимания, а в связи с запрдами и потребностями русской действительности. Это нагляднее всего подтверждается тем, что первыми образцами новой русской литературы явились сатиры Кантемира, который образно и точно сформулировал именно такой характер зарождения и дальнейшего развития прогрессивной новой русской литературы на основе использования опыта западных литератур: «взял по-гальски, заплатил по-русски».

* * *

В системе художественных средств искусства особое и очень важное место принадлежит категории жанра. Жанр представляет собой непосредственную форму связи и взаимоотношений между темой произведения и его стилем, между «идеей» и ее художественным воплощением. Поэтому в последовательном возникновении, развитии, господстве тех или иных жанров, в их смене, борьбе наглядно раскрывается, с одной стороны, картина движения литературы как таковой, с другой стороны — тесная связь литературного процесса с движением и развитием жизни общества.

Для молодого Белинского то, что Кантемир начал формировать новую русскую литературу «с *сатир* — плода осеннего, а не с *од* — плода весеннего», было проявлением исторической случайности: чужеродности его творчества русской жизни. «Он был иностранец, — писал Белинский, — следовательно, не мог сочувствовать народу и разделять его надежд и опасений; ему было сполна смеяться»¹. На самом деле, появление в качестве первых образцов новой русской литературы именно сатир было теснейшим образом связано с конкретной исторической русской обстановкой и потому никак не произвольно, а вполне закономерно.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. I, 1953, стр. 41. Все цитаты приводятся в дальнейшем по этому изданию.

Кантемир стал писать сатиры после смерти Петра I, в период боярско-церковной реакции, когда у власти оказались ее представители. По ним-то Кантемир и ударил своими сатирами, вскоре приняв непосредственное участие в политической борьбе против своеобразного варианта феодально-боярской реакции — «верховников» — во имя защиты тех национально-прогрессивных преобразовательных начал, носителем которых была новая государственность — абсолютная монархия, созданная Петром. Третьяков, учившийся в эти годы «в чужих краях», в Париже, и потому находившийся в стороне от политической жизни России, вернулся на родину с характерной литературной новинкой, непосредственно усвоенной им на Западе и явно противостоящей традиционной средневеково-церковной идеологии, — со своими любовными стихами на французском и русском языках и с переводом галантно-аллегорического любовного романа Тальмана «Езда в остров любви». Кантемир, до этого также писавший любовные стихи, оказавшись в самой гуще этой борьбы и занимая в ней прогрессивную позицию, выступает именно теперь с сатирами, притом особого, по сравнению с каноническим западным образцом, — сатирами Буало — резко выраженного общественно-политического характера. Вместе с тем то, что новая русская литература в лице Кантемира-сатирика родилась в политической колыбели, было в высшей степени знаменательно, свидетельствовало об ее боевом, наступательном духе, общественном, гражданском пафосе. Только что начинающаяся складываться новая русская литература, как видим, сразу же не только оказывается в прогрессивном общественном лагере, но и выходит на самые передовые позиции идеологической жизни страны. И именно такое передовое, идеологически ведущее место последующая новая русская литература, в лице ее прогрессивных представителей, сохранит на протяжении всего своего развития.

Конспективно набрасывая общий ход дальнейшего движения русской литературы XVIII века, Пушкин записал: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым». Формула эта, хотя она и не совсем точна, соответствует фактическому положению вещей. Появление, больше того, на некоторое время выдвижение на первый план новой и одной из самых основных жанровых форм русского классицизма, оды — «плода весеннего» — так же непосредственно связано с конкретной русской общественно-политической обстановкой, как и создание лет за десять до того сатир Кантемира. Сатиры Кантемира возникли в период реакции петровским преобразованием и были направлены против врагов «дела Петра» — перифрастическая формула, означавшая для русских просветителей преодоление отставания России

от других европейских стран, рост национальной государственности, развитие промышленности, торговли, просвещения, культуры. Одопись Ломоносова разворачивается в один из периодов так называемого «просвещенного абсолютизма», когда у власти стала «дщерь Петрова» Елизавета, торжественно провозгласившая свое намерение идти путями отца. Поэтическая пропаганда — прославление «дела Петра» — и поэтическая агитация — призывы к очередным монархам следовать петровским путем, воспевание их в качестве тех, в ком оживает «дух Петров», составляют основное содержание ломоносовских од.

Органичность на длительное время этого содержания для процесса русской исторической жизни лучше всего подтверждается тем, что с подобным же прославлением «дней Петра» и аналогичным призывом («во всем будь пращуру подобен») мы встретимся почти сто лет спустя в стихотворении Пушкина 1826 года — «В надежде славы и добра», обращенном к новому царю, Николаю I; однако в связи с существенно иным этапом развития русского общества с пушкинского стихотворения снята хвалебно-одическая интонация, и, соответственно этому, оно облечено в иную, чуждую какой-либо официальности, окрашенную в личные лирические тона жанровую форму — стансы.

По своему содержанию и направленности сатира и ода диаметрально противоположны друг другу, в особенности в поэтике классицизма с ее строжайшей жанровой дифференциацией. Но по своей литературно-общественной функции оды Ломоносова и сатиры Кантемира очень близки между собой, выполняя одну и ту же задачу — апологию новых преобразовательных начал. Только Ломоносов осуществляет это прямо, а Кантемир, так сказать, «от противного».

Качественно новыми произведениями русской литературы делала как сатиры Кантемира, так и оды Ломоносова не только их новая — «европейская» — жанровая форма, но прежде всего их новый, просветительный дух. «Все должно было оправдать свое существование перед судилищем разума или же от своего существования отказаться. Мыслящий ум был признан единственным мерилom всех вещей»¹, — писал Энгельс о веке Просвещения. Не случайно поэтому первое же произведение новой русской литературы — первая сатира Кантемира — получила знаменательное название «К уму своему» и, в соответствии с духом века, была полностью направлена на защиту «науки», новых просветительных идей и начал против их многочисленных реакционных недоброжелателей. Кантемировская тема горестного положения носителя «ума», просвещения среди грубого и невеже-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 357.

ственного общества начинает ту типичную для русской самодержавно-крепостнической действительности коллизию, которая тоже почти сто лет спустя повторится в «Горе от ума» (или по первоначальному, более близкому к Кантемиру, названию «Горе уму») Грибоедова.

Воинствующе-просветительский характер литературной деятельности первых представителей новой русской литературы ярко подчеркивается Феофаном Прокоповичем, который в приветственных стихах Кантемиру — автору первой сатиры — придает современным борцам за просвещение выразительное название «ученая дружина». В ряды «ученой дружины» становится и Третьяковский, почти сразу же по возвращении из «чужих краев» примкнувший к кружку Феофана. К «ученой дружине» может быть полностью сопричислен и Ломоносов, одной из основных тем поэзии которого прямо является прославление знания, наук.

Меткость этого названия удостоверяется тем, что именно его опять-таки сто с лишним лет спустя употребляет для обозначения основной функции литературы Пушкин, образно развивая заложенный в нем боевой, воинствующий смысл: «...дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности».

Впереди — на приступах образованности, в набегах просвещения — находятся и все первые представители новой русской литературы. Число их поначалу крайне невелико, хотя, поскольку их всех на данной исторической стадии в большей или меньшей степени побуждают к писательской деятельности общие задачи — борьба за новые прогрессивные начала, за просвещение, — среди них находим выходцев из всех основных сословий тогдашнего общества — аристократ Кантемир, разночинец (попович) Третьяковский, крестьянин Ломоносов, дворянин Сумароков. Заниматься писательской работой им приходится в обществе, в котором значение литературы и роль писателя не только не понижаются, но, как правило, и совершенно не признаются. Поощрением, а подчас и необходимым условием для их деятельности является не одобрение и успех у сколько-нибудь значительных читательских кругов, поскольку таких кругов вообще пока еще нет, а покровительство монархов и немногих высокопоставленных «любителей муз» — европеизированных вельмож — вроде фаворита Елизаветы II. И. Шувалова. Все это создавало весьма мало благоприятные условия для литературной работы, ставило писателей в зависимость от их «меценатов», вынуждало в той или иной мере угождать, «льстить» им.

В свою очередь, «меценаты» относились к покровительствуемым ими «пиитам» с большим или меньшим пренебрежением («высочайшие оплеушины» Анны Иоанновны Тредиаковскому; жестокое избиение его же Волинским; натравливание Шуваловым друг на друга Ломоносова и Сумарокова, подобно тому как монархи и вельможи стравливали в ту пору своих шутов). Но, несмотря на ожесточенные личные стычки, на несогласия по ряду существенных литературных вопросов, за которыми порой стоит классовый антагонизм (такова внутренняя причина многих резких литературных столкновений типично дворянского идеолога Сумарокова с «плебеем» Ломоносовым), первых деятелей новой литературы объединяет подсказываемый «духом времени» — условиями русской исторической жизни — пафос служения обществу, просветительская программа, общая политическая платформа — концепция «просвещенного абсолютизма», как «цивилизирующего центра, основоположника национального единства». Сатирик Кантемир, подчеркивая воинствующую общественно-просветительную направленность своих сатир, заявляет: «Пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может»; многообразная, в том числе и литературная деятельность одописца Ломоносова определяется выдвинутой им формулой: «Для пользы общества коль радостно трудиться!»

Осознание первыми русскими писателями XVIII века художественной литературы как определенной и большой общественной силы, вовлечение ее в общественно-политическую борьбу обусловило и существенные изменения в ее месте и положении в общей системе формирующейся национальной культуры страны.

Чтобы воздействовать на общество, на «сограждан», произведения художественной литературы должны прежде всего доходить до них, иметь достаточно широкий читательский круг. Способ прежнего рукописного распространения оказывается явно недостаточным. «Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых // Где вы лет тоскуете в тени за ключами! // Жадно воли просите», — жалуетесь лишенный возможности напечатать свои сатиры Кантемир. И мы присутствуем при трудном процессе постепенного завоевания художественной литературой печатного станка. Одной из самых первых и еще совсем робкой попыткой в этом направлении было появление в 1730 году в печати небольшого собрания стихотворений Тредиаковского, который осуществляет это почти контрабандным путем: стихи напечатаны в качестве приложения к переведенному им роману «Езда в остров любви». Инициатива Тредиаковского пробила брешь. Если до 1730 года произведения художественной ли-

тературы, да и то чаще всего переводной, печатались лишь в порядке совершенно единичных исключений, — с 1730 года художественные произведения русских писателей начинают постепенно, но неуклонно увеличиваясь в числе, печататься систематически.

* * *

Как ни выразительны сами по себе программные заявления Кантемира и Ломоносова о сугубо общественной направленности их творчества, еще важнее с точки зрения интересующей нас темы, что они находят специфически литературное воплощение в творческой практике всех первых представителей классицизма XVIII века.

Основное идейное содержание эпохи — борьба нового, просветительных идей с церковно-феодалной реакцией, центростремительных и центробежных сил, государственных и личных интересов — выражается в выдвижении в литературе на первый план гражданской тематики и жанров ей соответствующих, и в сознательном оттеснении, отодвигании далеко на задний план тем и жанров любовных.

Кантемир, несмотря на все невзгоды и осложнения в его личной жизни, связанные с сатирической направленностью его творчества, демонстративно отказывается от своих ранних любовных стихов (они даже до нас не дошли) и заявляет, что и впредь будет выступать в качестве писателя-сатирика — «пущать кровь» обществу¹. Третьяковский по возвращении в Россию от перевода галантно-любовного романа переходит к переводам политических, просветительских романов: «Аргенида» и «Тилемахида».

Особенно решительно провозглашает примат общественного — государственного — над личным Ломоносов. В своем «Разговоре с Анакреоном», стелющаяся непосредственно, «в лоб», две тематические линии — частную и общую, любовную и героическую, — Ломоносов отдает решительное предпочтение второй. Причем необходимо подчеркнуть, что отношение Ломоносова к разработке в литературе тем и мотивов любви, земных радостей, наслаждений лишено какого бы то ни было ригоризма, религиозно-аскетической окраски, свойственной литературе русского средневековья. И это тоже является одной из характерных особенностей

¹ Образ писателя-врача, целителя общественных недугов, кстати, прочно войдет в последующую сатирическую традицию русской литературы. Встретимся с ним и у Новикова (сатирические «рецепты») и у Фонвизина и у Радищева. О «врачующей» функции сатирического смеха будет говорить и Гоголь, автор «Ревизора» и «Мертвых душ».

новой русской литературы — «плода новообразованного общества». В этом смысле, как уже сказано, принципиально-новаторским, противостоящим церковному мировоззрению явился для русской литературы и перевод Третьяковским любовного романа Тальмана. Это была первая появившаяся у нас в печати книга с подобной тематикой — «книга мирская», «книга сладкия любви» (определения самого Третьяковского), именно поэтому весьма понравившаяся представителям «новоманирного шляхетства» — европеизированным «придворным», и, наоборот, встреченная резким осуждением и даже прямыми угрозами со стороны «тартюфов» — реакционного духовенства. Кантемир, направленный за свою деятельность писателя-сатирика в своего рода почетную ссылку — на высокие дипломатические посты сперва во Францию, затем в Англию, переводит там знаменитый античный сборник «Анакреонтовых песен», приписывавшихся «певцу любви и вина» Анакреону, заявляя, что «общее о Анакреонте доброе мнение побудило меня сообщить его и нашему народу чрез русской перевод». Анакреонтические стихотворения переводит (и в «Разговоре с Анакреоном», и отдельно) и сам Ломоносов, называя в том же «Разговоре» их автора «великим филозофом». Но в первом же стихотворном ответе «Анакреону» Ломоносов, во имя общественного служения, «пользы общества», говоря позднейшими энергичными словами Маяковского, самоотверженно «наступает на горло собственной песне»: отказывается от личной лирики ради лирики гражданской, анакреонтике предпочитает героике: «Хоть нежности сердечной // В стихах я не лишен, // Героев славой вечной // Я больше восхищен».

«Разговор с Анакреоном» является наиболее принципиальным, можно сказать программным произведением русского классицизма. В противовес жанровому однообразию Ломоносова (по преимуществу — ода), обусловленному патристическим пафосом и основной героической тематикой его творчества, преследовавшего задачи и цели широкого, общенационального значения, Сумароков, в сознании которого польза общества равнялась интересам дворянства, в своем теоретическом кодексе классицизма — эпистоле «О стихотворстве» — выдвигает принцип жанрового равноправия: «Все хвально — драма ли, эклога или ода, // Слагай к чему тебя влечет твоя природа». В соответствии с этим, он действительно пишет в самых разнообразных жанрах, в том числе слагает и эклоги и любовные стихи. Но последние он пишет явно для домашнего употребления и не только не отдает их в печать, но и приходит в крайнее возмущение, когда без его ведома Чулков публикует их в своем песеннике. В то же время коллизия, кото-

рая лежит в основе «Разговора с Анакреоном», определяет собой характер конфликта всех трагедий Сумарокова, основанных на коллизии частного и общего, личного и гражданского начал, с неизменной победой второго над первым. Этой сумароковской традиции следуют и все русские классические трагедии XVIII века. Преобладание гражданского, общественного сказывается и в резкой сатирической окрашенности многих других жанров в творчестве Сумарокова — его сатир, басен, комедий. В прямом соответствии с пафосом «Разговора с Анакреоном» возникает и такое национально-своеобразное явление русской драматургии, как особый жанр «общественной комедии» (термин, предложенный Гоголем) типа фонвизинского «Недоросля». В комедиях этого типа любовная интрига не является основной пружиной действия, а играет вспомогательную роль и, во всяком случае, отступает на второй план перед главной целью — раскрыть зрителям «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние». Именно к такому типу общественной комедии принадлежат и «Ябеда Капниста, и «Горе от ума» Грибоедова, и, конечно, «Ревизор» самого Гоголя.

«Идеи времени» — культ разума, политическим олицетворением которого считается абсолютный монарх, борьба за национальную государственность, за просвещение — определяют не только торжество в литературе гражданской общественной темы над темой личной, любовной, но и соответствующий этому основной и наиболее характерный жанровый репертуар русского классицизма: героические, восхваляющие, «высокие» жанры (ода, эпопея, трагедия) и жанры обличающие, сатирические (сатира, комедия, басня). И опять-таки, при всей противоположности друг другу «высоких» и сатирических жанров, их объединяет, подобно сатирам Кантемира и одам Ломоносова, одинаковая общественная направленность. Высокие жанры воспевают общественные «добродетели», воспитывая «любовь» к ним в читателях и зрителях; сатирические жанры оружием насмешки, бичом сатиры сокрушают общественные «пороки», уча презирать и ненавидеть их. В то же время из жанрового репертуара классицизма решительно изгоняется роман, поскольку любовная фабула играет в нем, как правило, ведущую роль. Исключение делается только для дидактического, воспитывающего добродетель в монархах, государственно-политического романа типа «Приключений Телемака» Фенелона. Да и то Тредиаковский в своем переводе, опираясь на условно-античное содержание романа Фенелона, преобразует его в «пийму» — классическую эпопею.

В 40—50-е годы в новой русской литературе — литературе классицизма — не только преобладают, но по существу почти исключительно господствуют «высокие» жанры. И это столь удивлявшее молодого Белинского словно бы парадоксальное движение литературы от «сатиры» к «оде» также определено конкретно-историческими русскими условиями. Сатирические начала Кантемира не имели в это время развития не столько потому, что его влияние уничтожилось Ломоносовым, сколько в силу обстоятельств внелитературного характера. Ода — воспевающий, восхваляющий жанр, — естественно, была одобряема и покровительствуема свыше. Наоборот, сатиры Кантемира, нападающие на врагов «просвещения», били и по тем, во имя кого он вел борьбу. Ибо «просвещенный абсолютизм» на деле весьма часто оборачивался отнюдь не просвещенным деспотизмом, поскольку цивилизующий центр и основоположник национального единства — российская абсолютная монархия сама была построена на таких общественных отношениях (ничем не ограниченный произвол самодержцев, безудержная эксплуатация помещиками-крепостниками поработанного крестьянства), которые менее всего соответствовали идеям просветителей. В сатирах Кантемира явлена целая галерея сатирических образов, типичных для русской самодержавно-крепостнической действительности и в то же время составлявших плоть от плоти и кровь от крови ее, начиная с ничтожных временщиков, с одетых в золото вельмож, грубых крепостников-помещиков, «европеизированных» щеголей и щеголих и до алчных и невежественных церковников всех рангов, до наглых взяточников-подьячих. Потому-то его сатиры, одной из которых недаром он придал весьма красноречивое заглавие «О опасности сатирических сочинений», при жизни автора и не смогли появиться в печати. Причем их опубликование не было разрешено не только Анной Иоанновной, за абсолютную власть которой Кантемир боролся с «верховниками» и которая оказалась носительницей самого грубого и невежественного деспотизма, но и Елизаветой Петровной, слывшей представительницей «просвещенного абсолютизма» и весьма покровительствовавшей творчеству Ломоносова.

В то же время как раз этот характер русской самодержавно-крепостнической государственности закономерно и настойчиво толкал к развитию в литературе именно сатирических жанров. Это обнаружилось сразу же, когда внешние преграды были на некоторое время сняты в первую, «либеральную», пору царствования Екатерины II, которая объ-

явила себя верной ученицей французских философов-просветителей и демагогически ознаменовала свои коронационные торжества устройством в Москве уличного сатирического маскарада «Торжествующая Минерва», посвященного осмеянию «пороков» периода весьма краткого царствования свергнутого ею Петра III. В связи с этим в том же 1762 году оказалось возможным наконец-то, через восемнадцать лет после смерти Кантемира, издать его сатиры в России (до этого они вышли за границы в переводах на французский и немецкий языки). С выходом в свет сатир Кантемира (в 1762 году были напечатаны и две книги сатирических басен-«притч» Сумарокова) насильственно сдерживаемая потребность в сатирических обличениях бурно прорывается наружу. Через несколько лет — по неосторожному почину самой Екатерины II — возникает специально сатирическая журналистика (появление в одном 1769 году целых семи сатирических «листочков»). Мало того, сатирическое обличение в последующие десятилетия становится преобладающим началом в литературе почти до самого конца века.

Таким образом, в ходе развития общественной жизни и борьбы и соответствовавшем ему ходе развития литературы не «влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым», а как раз наоборот, влияние Ломоносова уничтожается Кантемиром. О силе и действенности именно кантемировской традиции наглядно свидетельствует то, что писатели-сатирики последней трети XVIII века настойчиво, порой в порядке явной реминисценции, повторяют, развивая, варьируя, художественно совершенствуя, основные сатирические темы, образы, мотивы первооткрывателя Кантемира, и не потому, чтобы они подражали ему, а потому, что подобный же материал все время подбрасывала им окружавшая их российская действительность.

* * *

Утверждение, теоретическое обоснование, наибольший расцвет и наивысшая литературная значимость классицизма падает на 40—50-е годы, то есть на период почти безраздельного господства в нем «высоких» жанров. И это вполне закономерно, ибо именно на таком литературном материале рационалистический метод типизации действительности и соответствующая этому рационалистическая поэтика классицизма могли проявиться с полной силой и наибольшей чистотой.

Основной чертой «высоких» жанров классицизма является абстрагирование от конкретного — единичного, индивидуального, частного; построение по рационалистическим

нормам «должного» некоей умпостигаемой, «разумной» действительности, приподнятой над реально существующим — «непросвещенной» живой жизнью, «пестрой» и беспорядочной повседневностью. В связи с рационалистичностью классицизма, с тем, что в основе его творческого метода, несмотря на теоретическое требование «подражать природе», лежит не конкретное образное мышление, а мышление преимущественно отвлеченными логическими категориями, находится и характерное приравнивание русскими классиками XVIII века художественной литературы к науке. Отсюда и терминологическое название ими литературы «словесными науками», «словесными знаниями» — название, также окрашенное в просветительские тона.

Рационалистичность классицизма особенно отчетливо сказывается в принципах типизации — построения человеческих образов, характеров. Высшим воплощением героического в поэзии Ломоносова является образ Петра I. Образ этот отражает некоторые черты исторического облика Петра, из которого поэтом-описцем отобрано именно то, что наиболее соответствует идеалу просветителей: пафос созидания новой, «просвещенной» государственности, «открытие» для России наук, неукротимая энергия, неутомимое трудолюбие, окрашенное даже в подчеркнута демократические, народные тона. Недаром ломоносовское изображение Петра, который «в пыли и в поте» «с простыми людьми, как простой работник трудился», будет воспринято и развито (порой в порядке почти дословных реминисценций) Пушкиным в знаменитом образе царя-«плотника», «вечного работника» на троне. Но в то же время Ломоносов, в соответствии с дидактическим стремлением сделать образ Петра поучительным примером царя-просветителя и с основным характером «воспевающих», «высоких» жанров (хвалебная ода, героическая поэма), сверх всякой меры приподымает, гиперболизирует Петра в качестве не только «человека, каков во всех странах не слыхан был от века», но и прямо земного божества («Он бог, он бог твой был, Россия»). Причем подобное приравнивание не только не заключало в себе ничего традиционно церковного, но по существу носило прямо антицерковный, то есть просветительский характер. Старобрядцы объявляли Петра антихристом. Наоборот, согласно ортодоксальным верованиям единственным воплощением бога на земле был Христос. Ломоносов же прямо заявляет: «Ежели человека, богу подобного, по нашему понятию, найти надобно, кроме Петра Великого не обретаю». Поэтому не случайно в одной из од он обращается к матери Петра со словами, с которыми, по евангелию, архангел Гавриил обратился к деве Марии: «Благословенна ты в женах». Здесь опять ода и сатира (вспомним не очень много-

численные, но по-кантемировски резкие сатиры Ломоносова, направленные против церкви, вроде «Гимна бороде») идут к одной цели, но разными путями.

Вместе с тем до предела идеализированный образ Петра, согласно специально выдвинутой Ломоносовым формуле («Похваляя Петра, похвалим Елисавету»), почти автоматически прилагается к каждому из очередных монархов, воспевавшихся Ломоносовым в качестве преемников и продолжателей «дела Петра», тех, в ком якобы продолжает жить «дух Петров». Все это лишает «героев» и «героинь» од Ломоносова (а ими являются, как правило, только земные «боги» и «богини» — императоры и императрицы) какой-либо индивидуальной окраски, делает все их на одно абстрактно-героическое лицо «премудрого учителя и просветителя», то есть по существу обезличенными. В связи с этим и вообще все хвалебные оды Ломоносова, поскольку к тому же своей образностью, «штилем», композицией они строго соответствуют раз навсегда принятым правилам этого жанра, оказываются удивительно похожими друг на друга. Если снять почти у любой из его од заглавие, указывающее кому и в связи с чем она адресована, и устранить из ее текста имена и злободневные намеки — трудно будет догадаться, к какому из монархов она обращена, какую российскую «героиню» или «героя» он в ней воспекает. Да это и не важно Ломоносову, поскольку ода для него — агитационный жанр, своего рода стихотворная «проповедь» (отсюда и стилистическая связь его одописи с традициями древнерусского витийства), но проповедь обмирщенная, просветительская; осуществляемая в формах апологии абсолютной монархии, которая олицетворяется в образах Петра и царствующего монарха — очередного носителя «духа Петрова».

Если в основе героических образов од Ломоносова все же имеется некий, хотя и чрезвычайно трансформированный исторический прообраз, — герои трагедий Сумарокова, несмотря на то, что, вопреки традициям западного классицизма, они подчас наделены именами, заимствованными из русской летописной древности, не содержат в себе решительно ничего ни исторического, ни национального.

Среди действующих лиц сумароковских трагедий нет, как это имело место у их русских предшественников, — школьных драм начала XVIII века, чисто условных персонажей, олицетворяющих те или иные добродетели и пороки, под именами-названиями которых они прямо и фигурируют: Истина, Премудрость, Храбрость, Благочестие, Зависть, Гордость, Гнев, Роскошь светская и т. п. Все персонажи Сумарокова наделены человеческими именами и выступают в качестве реальных людей. Но по методу типизации Сумароков не так уж далеко ушел от авторов школьных драм.

В соответствии с определяющим эстетикой и поэтикой классицизма рационалистическим расщеплением действительности по двум резко различным категориям — высокого и низкого, просвещенного и непросвещенного, добродетельного и порочного — все персонажи трагедий делятся на образцы добродетели и порока — героев и злодеев. Поскольку трагедия «высокий» жанр, в ней согласно аристотелической эстетике классицизма могут фигурировать лишь «высокие» герои — представители правящей верхушки (цари, князья, бояре). Поэтому к этой же верхушке должны принадлежать и трагические «злодеи», самые пороки которых, хотя они и решительно осуждаются, попадая в общую сферу «высокого», возвышаются над обычными человеческими недостатками. Так даже много позднее лицейские учителя Пушкина приводили сумароковского Дмитрия Самозванца именно в качестве образца «высокого порочных чувствований». Вместе с тем, подобно героям од Ломоносова, персонажи сумароковских трагедий также совершенно лишены индивидуального своеобразия. Все это, пользуясь метким выражением Белинского, «образы без лиц»¹ и даже не образы, а рационалистические типы-схемы: монарха — отца своих подданных и монарха — тирана; добродетельного царского «наперсника», подающего царю мудрые советы, и «наперсника» злого. Причем этот достаточно узкий и весьма однообразный набор персонажей — схем добродетели и порока — неизменно повторяется из трагедии в трагедию. В каждой из них непременно фигурирует и добродетельная героиня, хотя и наделяемая, как все остальные персонажи, разными именами (Оснельда, Семира, Артистона, Димиза), но, как и они, по существу все одна и та же.

Пренебрежение к отдельному, особенному, индивидуальному сказывается и на чрезвычайном сюжетном однообразии сумароковских трагедий, в сущности, в подавляющем большинстве своем написанных почти на один и тот же сюжет: борьба стихийного начала — любовной страсти — и начала разумного — строгого веления долга, с обязательным торжеством разума-долга над неразумной стихией чувств. Все это делает трагедии Сумарокова, при их почти полном композиционном единообразии, также заранее определенными правилами жанра, столь же похожими одна на другую, как и оды Ломоносова. Примерно то же можно сказать и об эклогах Сумарокова. И все это представляет собой определенную закономерность, вытекающую из рационалистического, государственного, подавляющего во имя «общего» «частное», мировоззрения писателей — классиков XVIII века.

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 126.

В литературе «высокого» классицизма находим произведения более или менее идейно значительные, более или менее удавшиеся в художественном отношении, но все они представляют собой не столько индивидуальные самостоятельные художественные организмы, сколько весьма близкие друг другу варианты той или иной жанровой категории.

Это выступает особенно рельефно, если сравнить литературу «высокого» классицизма с последующей реалистической литературой XIX столетия. В последней мы также встречаемся и со сходными между собой сюжетными коллизиями и с похожими друг на друга образами-типами, и с более или менее устойчивыми жанровыми категориями. Так уже Грибоедову в «Горе от ума» и одновременно Пушкину в «Евгении Онегине» удалось уловить характерную коллизию, отражающую основной «конфликт времени» — типические обстоятельства русской общественно-политической действительности на протяжении всего первого этапа русского освободительного движения — периода дворянской революционности. Герой-одиночка, носитель «ума», передовых идей эпохи, противостоит «свету» — «патриархальной» старине — грубому, непросвещенному, зараженному предрассудками феодально-крепостническому обществу. Вместе с тем он чужд народу, далек от него, отстал от одного берега и не пристал к другому и потому обречен на пустую, бесплодную деятельность или бездеятельную тоску; он «лишний» в окружающей его общественной среде. И именно потому, что данные обстоятельства в самом деле были типическими, подобная сюжетная коллизия, как и образ героя — «лишнего человека» повторяются снова и снова в «Герое нашего времени» Лермонтова, в «Кто виноват?» Герцена, в «Рудине» и «Дворянском гнезде» Тургенева и т. д.

Но, в противоположность классицизму XVIII века, схожие во всех этих произведениях сюжетная коллизия и образ героя представляют собой не заранее заданные неподвижные рационалистические схемы, а художественно воспроизводят явления самой действительности в ее непрерывном изменении. Движение и развитие образа-типа «лишнего человека» в литературе первой половины XIX столетия непосредственно связано с движением и развитием его жизненных прототипов и потому отличается таким богатством индивидуальной разработки, что отнесение образов Онегина, Печорина, Рудина, Лаврецкого, Обломова в категорию «лишних людей» имеет место, в сущности говоря, лишь в теоретическом сознании критиков и литературоведов. Для читателей же каждый из них существует как образ с резко выраженным «своим» лицом, как живая богатая индивидуальность.

Существенно меняются в реалистической литературе

XIX века и соотношения между жанром и произведением. Так, читая «Отцов и детей» Тургенева, «Обрыв» Гончарова, «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина, «Преступление и наказание» Достоевского, «Анну Каренину» Льва Толстого, забываешь, точнее не думаешь, что все это произведения одного жанра — жанра романа. Наоборот, воспринимаешь каждое из них как неповторимо индивидуальное, и притом не только в силу проявляющегося в каждом авторского своеобразия данного великого писателя, его особой художественной манеры, а и в силу их глубочайшей жизненной конкретности. Потому неповторимо индивидуальными являются и разные произведения одного и того же автора (сравним «Рудина» и «Отцов и детей», «Преступление и наказание» и «Братьев Карамазовых»). Как произведения одного жанра все они также в значительной степени существуют только в теоретическом сознании литературоведов. Для читателей же важна не их жанровая общность, а их идейно-художественная индивидуальность.

В классицизме XVIII века общее доминирует над отдельным, индивидуальным: жанр — над произведением; в реализме XIX века произведение не подавляется жанром, с которым оно соотносено автором, сохраняя всю «четкость индивидуализации» (Энгельс), всю полноту и богатство индивидуального выражения.

* * *

Способы и приемы типизации в сатирических жанрах классицизма также носят рационалистический характер. В сатирах и комедиях классиков XVIII века перед нами выступает, как правило, не человек, наделенный тем или иным пороком, а, пользуясь выражением Пушкина, «тип такой-то страсти, такого-то порока». Но для того чтобы сатирическое осмеяние и обличение являлось наиболее общественно действенным, было необходимо, чтобы оно бичевало не отвлеченный порок вообще, а чтобы читатели могли узнавать в представляющих перед ними сатирических изображениях и конкретных носителей зла. Тем самым сатирические жанры не могут не включать в себя элементы живой жизни, действительности, неизбежно подрывающие рационалистические устои классицизма, открывающие дорогу совсем иному методу и направлению. Именно потому зачинатель русского классицизма XVIII века, сатирик Кантемир, первым же начал сближение литературы с жизнью, давшее в конечном своем результате литературу русского критического реализма XIX века.

В этой связи чрезвычайно характерна полемика, которая возникла между двумя литературно-общественными лагеря-

ми: правительственным (Екатериной II и ее окружением) и некоторыми издателями сатирических листков 1769 года, прежде всего и больше всего Новиковым. Стремясь общественно обескровить сатиру, отвлечь ее от конкретной критики русской самодержавно-крепостнической действительности, направить на шутливо-снисходительное (в духе «кротости и человеколюбия») посмеивание над общечеловеческими «слабостями», Екатерина решительно возражала против сатиры «на лица». Новиков, наоборот, настаивал на том, что сатира, заслуживающая этого названия, должна носить сугубо конкретный характер, быть «критикой на лицо», а не «на общий порок», что сатирические портреты должны быть списываемы с живых «подлинников». Действительно, именно так и были созданы многие сатирические образы и в сатирах Каптемира, и в комедиях Сумарокова. Ссылаясь как раз на опыт Сумарокова (списанный с живого лица образ скупца — Кашея в комедии «Лихоимец»), Новиков возводит это в теоретический принцип всякой действенной сатирической типизации: «Меня никто не уверит и в том, чтобы Молиеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок, осмеянный по справедливости... Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, но так, чтобы не всем была открыта, больше может исправить порочного».

При всей примитивности такого способа литературно-художественной типизации, как непосредственное списывание с «подлинников», он принципиально противоположен отвлеченно-рационалистическому построению образов в «высоких» жанрах классицизма и является первым шагом по пути, ведущему к методу реалистического обобщения и к художественно реалистическому воспроизведению в литературе реальной русской действительности.

В самом деле, образы трагедий Сумарокова носят совершенно абстрактный «интернациональный» характер, весьма напоминая аналогичные образы западноевропейской и больше всего французской трагедии. Образы даже ранних комедий Сумарокова, хотя они тоже еще тесно связаны с образами-масками западноевропейской драматургии, все же заключают в себе, даже когда они наделены условно-литературными нерусскими именами, элементы и черты реальной русской действительности. Сумароков в первой же своей комедии «Тресотиниус» взял для высмеянного в ней образа педанта в качестве «подлинника» ТрEDIAKовского, с которым расходился по ряду литературных вопросов. Обиженный ТрEDIAKовский в критической статье о творчестве Сумарокова заявил, что вся его комедия является простым заимствованием из Гольберга. В ответ Сумароков имел право саркастически возразить: «Каким же образом под именем Тресотиниуса

находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга». Позднее, в 60-е годы XVIII века, представитель нового этапа в развитии русской комедии Лукин справедливо упрекал Сумарокова за то, что в его ранних комедиях причудливо смешаны и перепутаны черты русской жизни с чертами, явно ей не соответствовавшими и механически заимствованными из западноевропейской драматургии. Но уже то, что в этих пьесах Сумарокова, явившихся первыми опытами создания новой русской комедии, присутствовали отечественные черты, составляло их несомненно прогрессивную особенность, в трагедиях того же Сумарокова по существу почти полностью отсутствовавшую.

Следующим закономерным шагом явилась драматургическая деятельность самого Лукина, стремившегося избегать подобного смешения, «склонять» западноевропейские пьесы, подражать которым он еще считал необходимым, «на русские нравы» и «обыкновении». По этому пути пошел в своей первой комедии «Корион» и Фонвизин. Но в своих зрелых комедиях — «Бригадир» и в особенности «Недоросль» — Фонвизин уже сумел сделать следующий и решающий шаг: дал первые и яркие образцы национально-самобытной драматургии — «комедии народной», — как назвал «Недоросля» Пушкин.

Причем по мере все большего и большего усиления в сатирических жанрах классицизма элементов и черт русской действительности, начинает видоизменяться и развиваться по направлению к реализму самый метод типизации. Поэтому уже в рамках русской классической сатиры и комедии XVIII века («Письма к Фалалею» Новикова, «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина), не только в отличие, но и в противоположность «образам без лиц» высокого классицизма, смогли появиться образы «с лицами». Еще крайне сатирически заостренные, эти образы уже заключали в себе — пусть в начальной стадии развития — оба основных признака будущего реализма: типические характеры в типических обстоятельствах и сочетание типического и индивидуального (такой образ Бригадирши и вообще отрицательные персонажи комедий и сатир Фонвизина). Подобных, непосредственно предреалистических образов в «высоких» жанрах классицизма, принципиально абстрагировавшихся от действительности, снимавших индивидуальное, естественно, не могло возникнуть.

С появлением и все большим накоплением в «сатирическом направлении» русского классицизма элементов жизни действительной и, соответственно этому, с постепенным усилением в нем реалистических тенденций, закономерно связана совсем иная, по сравнению с «высокими» жанрами, языковая их структура.

Для од, поэм, трагедий, с их абстрагированной от реальной жизни, отвлеченно «высокой» действительностью, с ари-

стократическим принципом отбора героев, требовались и соответствующие средства художественного выражения. «Высоким» жанрам, «высоким» героям подобает возвышенный, патетический «стиль». Особенно наглядно это выступает в наиболее художественно совершенных произведениях «высокого» классицизма 30—60-х годов, одах Ломоносова с их приподнятой образностью, «высокопарностью» (слово, которое в ту пору имело значение не осуждения, а похвалы) языка, изукрашенного всякого рода тропами, фигурами речи, «громозвучностью» стиха.

Закономерно, что и вообще все произведения русского «высокого» классицизма написаны стихами, то есть литературно-речевой структурой, наиболее отделяющейся от обычной живой разговорной речи. Недаром стихи (и не только в ту пору, но и значительно позднее, даже во время Пушкина) именовали «языком богов». Наоборот, художественно-прозаические литературные жанры в репертуаре «высокого» классицизма принципиально отсутствуют. Как известно, Тредиаковский перелагает стихами и роман Фенелона о Телемаке. Для сатирических жанров, не пребывающих в отвлеченной сфере «возвышенного», «разумного», оперирующих не абстрактными рационалистическими обобщениями, а конкретным материалом, заимствованным из самой действительности, — «подлинниками», требовался язык не «богов», а людей, близкий к обычной разговорной человеческой речи, — не стихи, а проза.

Правда, в соответствии с античной традицией и опиравшейся на нее традицией французского классицизма, Кантемир еще облачает свои сатиры в стихотворную форму. Но написаны они силлабическими стихами — заимствованным из Польши монахами-книжниками XVII века стихотворным строем, не соответствующим ритмико-интонационной структуре русского языка с его свободным ударением и потому заключающим в себе в отличие от языков с постоянным ударением — польского, французского — по существу очень мало собственно стихотворного. Недаром современники воспринимали силлабические стихи как «странные некакие прозаические строчки», которые «никак не ласкают ухо», «не состоят стихами, выключая рифм» (Тредиаковский). Именно этим и вызваны попытки Тредиаковского преобразить русский силлабический «эксаметр», которым как раз и написаны сатиры Кантемира, постараться сделать его более ритмичным, «ласкающим ухо» — его тонизировать. Однако самого Кантемира прозаический склад русского силлабического стиха, видимо, как раз устраивал. Во всяком случае, он отнесся отрицательно к «новому» способу «сложения российских стихов», предложенному Тредиаковским, ограничившись лишь легкой реформой силлабики — введением в каждую стихотворную строку

еще одного добавочного (помимо имеющегося в рифме) постоянного ударения. Мало того, Кантемир с самого начала ослабил в своих сатирах ритмическое значение и того, что одно, по мнению Тредиаковского, отличало силлабический стих от прозы, — значение рифмы: весьма часто и охотно, причем в явное нарушение запрета Буало и следовавшего здесь за ним Тредиаковского, он применял так называемые «переносы» — «enjambements». Допущение «переносов» придавало стихам более непринужденную разговорную интонацию, чего Кантемир вполне сознательно как раз и добивался. Перенос «...весьма нужен в сатирах... чтоб речь могла приближаться к простому разговору», — замечал он.

Совершенно та же тенденция к сближению с обычной разговорной речью отчетливо проявляется и на решении, которое дается в сатирах Кантемира, одной из важнейших проблем, связанных с созданием и развитием новой русской литературы, — проблеме «образования» соответствующего ей нового литературного языка. Теоретически Кантемир, совсем в духе представителей «высокого» классицизма, признавал необходимость особого, существенно отличающегося от обычной речи «возвышенного» «стихотворного наречия», которое «изрядно от славенского занимает отменные слова, чтобы отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога». Но свои сатиры, ссылаясь на то, что, по самой жанровой их природе, они должны быть «просты», он, по его собственным словам, всегда писал «простым и народным почти стилем». И это на самом деле так: по своей лексике сатиры Кантемира вне всякого сравнения не только проще, но и действительно «народнее», демократичнее их непосредственного западного образца — сатир Буало.

Мало того, в сатирах Кантемира уже намечается одна из существенных закономерностей дальнейшего развития литературы, установленная позднее главным образом на материале русской литературы XIX века Белинским: чем ближе данное произведение к жизни, тем оно национальнее, народнее. В соответствии с аристократической эстетикой классицизма Кантемир пренебрежительно отзывался о «непросвещенном» народном творчестве — песнях «простолюдного нашего народа», народных театральных представлениях — интермедиях. В то же время в ряде случаев имеется несомненное сходство сатир Кантемира с некоторыми из этих народных «игрищ». Равным образом «народна» не только лексика сатир, но и весь их стиль. Так, если характерную черту стиля, скажем, ломоносовских од составляют, с одной стороны, библизмы, с другой — условные античные перифразы (мифологические имена и т. п.), то столь же характерной чертой кантемировских сатир является насыщенность их народными пословицами, поговорками и т. п., дававшая право Белинскому ска-

зять, что они писаны «не только русским языком, но и русским умом»¹.

В этом отношении Кантемир также зачинает одну из устойчивых традиций, с которой мы будем постоянно сталкиваться в дальнейшем развитии сатирических жанров классицизма — от комедий и притч Сумарокова, сатирической прозы Новикова и до преемственно связанных с теми же сумароковскими притчами, но обладающих совсем новым — реалистическим — качеством басен Крылова.

В последующей литературе русского классицизма мы также не раз встретим сатиры, традиционно написанные в стихах, и уже не силлабическим, как у Кантемира, а преобразованным Ломоносовым и вслед за ним Сумароковым силлабо-тоническим стихом.

Но, как правило, сатирические жанры XVIII века явно тяготеют к прозе. Так, прозой, вопреки прочно установившейся для данного жанра традиции французского классицизма, написаны все комедии Сумарокова, которыми он преследует аналогичную сатирам Кантемира дидактическую цель исправления пороков: «Свойство комедии издевкой править нрав». Фонвизин, который свои ранние сатиры пишет стихами, в дальнейшей своей деятельности писателя-сатирика решительно переходит к прозе. Особенно рельефно проступает это — и именно как определенная закономерность — в драматургии Фонвизина. Так, уже не говоря о переведенной им трагедии Вольтера «Альзира», свою первую комедию «Корион», представляющую собой, совсем в духе теории, сформулированной Лукиным, «склонение на русские нравы» иностранного подлинника, довольно внешне приспособленного к отечественной действительности, он пишет стихами. Все же последующие свои комедии, материал для которых взят из самой гущи русской жизни, он пишет прозой. Правда, его современник Княжнин, «переимчивый», по меткому слову Пушкина, не только в своих трагедиях, но и свои комедии составлявший главным образом путем «склонения на русские нравы» иностранных образцов, «перенимает» для них и французскую стихотворную традицию. Однако, не в пример трагедиям Княжнина, его комедии все же насыщены многими живыми чертами реальной русской действительности, русского быта. В несомненной связи с этим стихотворные комедии Княжнина (хотя они и написаны каноническим размером трагедии русского классицизма — «александрийским» стихом) отличаются, также не в пример его трагедиям, почти разговорной живостью и непринужденностью речи. Именно эта неслучайная литературная удача Княжнина была причиной того, что, наряду с основной прозаической традицией в русской комедиографии

¹ В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 632

складывается на некоторое время и традиция стихотворная. Так, В. В. Капнист, прямо опираясь на эту удачу Княжнина, который, по его словам, «доказал на опыте возможность писать комедии в стихах простым, разговорным наречием», с еще большим в этом отношении успехом, чем сам Княжнин, пишет свою «Ябеду» также стихами.

Устойчивость стихотворной традиции Княжнина — Капниста лучше всего доказывается тем, что даже в 20-е годы XIX века, почти накануне восстания декабристов, Грибоедов пишет стихами свое «Горе от ума». Благодаря отказу от традиционных «александрійцев» и применению «вольного» бабасенного стиха, который уже стал к этому времени под руками Крылова гибким и послушным орудием реалистического искусства слова, Грибоедов достиг величайшего успеха на начатом Княжнинным пути сближения языка комедии в стихах с языком жизни — «простым разговорным наречием». И все же весьма характерно, что на грибоедовском «Горе от ума» традиция русской стихотворной комедии оборвалась. Комедия Грибоедова заложила прочные основы русской реалистической комедиографии. Однако в отношении речевой структуры в последней окончательно возобладала не грибоедовская, а фонвизинская традиция: не только связанные с именами Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Л. Н. Толстого, но и вообще все сколько-нибудь значительные русские реалистические комедии XIX века написаны прозой.

Прозаическая форма оказалась наиболее подходящей не только для русской комедии XVIII века, но и вообще для сатирических жанров. Прозой написаны все сатирические произведения Новикова, подавляющая часть сатирических произведений Крылова бабасенного периода. Прозой написано и то произведение, которое по силе и безоговорочной резкости изобличения русского самодержавно-крепостнического строя не имело себе равных в предшествовавшей и современной ему литературе и в этом отношении явилось венцом всего «сатирического направления» XVIII века, — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.

* * *

Рационалистически сближая литературу и науку, классики-просветители понимали, конечно, что «словесные науки» отличаются, помимо всего прочего, от собственно наук особыми присущими им эстетическими свойствами. Однако эти эстетические свойства они истолковывали опять-таки в духе рационалистического дидактизма и потому механически упрощенно. Для классиков-просветителей, превыше всего ставивших «пользу общества», понимаемую как апология просве-

щенной абсолютной монархии, «полезным» в литературе было ее идейное содержание, заключенные в литературных произведениях просветительские взгляды их автора. Но для того, чтобы «полезное» было наиболее действенным, надо было согласно известной формуле Горация облечь его в «приятную», привлекательную форму: «...тот пиит удостоится токмо от всех обще похвалы, — переводил соответственное место из «Эпистолы к Пизонам» Горация Тредиаковский, — который соединяет полезное с приятным, услаждая читателя и совокупно преподавая ему наставление».

Формулу Горация, ставшую одним из краеугольных камней поэтики классицизма, теоретически принимали все его представители, независимо от того, в каких жанрах — «высоких» или сатирических — они писали. Так, одним из недостатков своих сатир Кантемир считал отсутствие в них необходимой «украсы», особенно заметное при сопоставлении с их непосредственным жанровым образцом — сатирами Буало, у которого, как и у античных сатириков, «слова гладко текут, как река, природным током». Однако с точки зрения поставленной перед собой Кантемиром задачи — вызвать ненависть и презрение к порокам и их носителям, — он не считал этот недостаток решающим, ставя во главу угла критерий не красоты, а правды. Заявляя, что в его сатирах читатель найдет «голой правды силу», он выражал надежду, что «умным людям» именно эта правда и придется по вкусу, «хотя она гола, сиречь не украшена слогом красивым»¹. Упорно работая над своими сатирами, многие из которых имеют по несколько редакций, Кантемир стремился не столько придать им «красивый слог», который и не очень подходил к воспроизведению общественных уродств и недугов, сколько добивался наибольшей правды в изображении отрицательных сторон общественного быта, наибольшего «оголения» зла, а тем самым и наибольшей силы ударов по нему своей «лозой» писателя-сатирика. И эта традиция зачинателя русского сатирического направления XVIII века в большей или меньшей степени была воспринята всеми его представителями, до Радищева включительно.

¹ Таких «умных людей» пашлось действительно немало среди будущих читателей кантемировских сатир. В числе их оказался и Белинский, который, словно бы прямо откликаясь на эти слова Кантемира, замечал: «По языку, неточному, неопределенному по конструкции, часто запутанной, не говоря уже о страшной устарелости в наше время того и другого, по стихосложению, столь не свойственному русской просодии, сатиры Кантемира нельзя читать без некоторого напряжения, тем более нельзя их читать много и долго. Но, несмотря на то, в них столько оригинальности, столько ума и остроумия, такие яркие и верные картины тогдашнего общества... что развернуть изредка старика Кантемира и прочесть которую-нибудь из его сатир есть истинное наслаждение» (т. VIII, стр. 633—634).

Наоборот, наиболее выдающийся представитель «высоких» жанров классицизма, Ломоносов, поставивший своей целью не бичевать пороки, а воспевать и славить добродетели и геройство, естественно стремился своими стихами не «разодрать» слух, а «ласкать ухо», всячески украсить свои оды «слогом красивым». В то же время это стремление входило органической составной частью в задачу еще более важную и обширную.

Процесс складывания русской нации был непосредственно связан с процессом формирования и развития такого важнейшего ее элемента, как национальный язык, являвшийся, вместе с тем, необходимым условием для создания и становления литературы «подымающейся нации». Поэтому формирование национального языка становится и одной из самых основных специфически *литературных* задач, над которой, в той или иной мере, трудятся все сколько-нибудь значительные русские писатели на протяжении целого столетия — от Кантемира до Пушкина. В то же время, поскольку под руками писателей — художников слова — язык может достичь наивысшего совершенства, эта собственно литературная задача является, вместе с тем, задачей величайшего значения для всего национально-самобытного развития страны и народа.

Задача эта была тем насущнее и актуальней, что верхушечные круги русского дворянства, представлявшие наиболее образованную часть русского общества, в своем аристократическом пренебрежении к простому народу все более приучались и говорить и думать по-французски. Языком науки и преподавания в высшей школе была латынь. С другой стороны, в процессе овладения западноевропейским опытом — «европеизации» — в русскую речь уже с первых десятилетий XVIII века нахлынуло большое количество варваризмов, угрожавшее не только засорить ее, но и нанести серьезный ущерб ее национальной природе. Поэтому формирование писателями-классиками XVIII века языка новой русской художественной литературы является одновременно энергичной и настойчивой борьбой за утверждение как национальной самобытности русского языка, так и его полного равноправия в кругу других значительнейших европейских языков современности и античности. Слагая в своих трудах по риторике и грамматике восторженные дифирамбы русскому языку, Ломоносов заявляет, что по «природному изобилию, красоте и силе» он «ни единому европейскому языку не уступает». Примерно теми же словами говорит о «природном» для русских языке Тредиаковский. «Прекрасный наш язык способен ко всему», — вторит Ломоносову Сумароков, гневно клеймя тех, кто предпочитает русскому языку французский, «золото» родной речи «французской медью медит». Характерно, как видим, что и Ломоносов и Сумароков специально подчерки-

вают *эстетические* качества русского языка («красота», «прекрасный»).

Доказать все эти утверждения можно было только на опыте, путем реализации заложенных в русском языке «природных» возможностей — создания действительно прекрасных литературно-художественных произведений. На это и направлены упорные усилия всех деятелей русского «высокого» классицизма 30—50-х годов.

Причем именно в создании художественной формы языка и стиха закономерно и с наибольшей силой проявляется национальная самобытность творчества представителей «высокого» классицизма. Ведь идейное содержание произведений, поскольку оно должно было соответствовать нормам разума, одинаковым для всех народов, можно было без всякого, с их точки зрения, ущерба брать из других литератур. В связи с той же рационалистической отвлеченностью от живой жизни можно было заимствовать сюжеты, схематические характеры героев — «образы без лиц». Наконец в соответствии с рационалистической поэтикой классицизма можно было усвоить его жанровую систему с «правилами», строго установленными для каждого жанра. Именно поэтому «Поэтическое искусство» Буало Тредиаковский прямо переводит на русский язык в качестве основного теоретического руководства — «Науки о стихотворении и поэзии»; Сумароков трактат Буало кладет в основу одного из наиболее влиятельных программно-теоретических произведений русского классицизма — своей эпистолы «О стихотворстве». Но тот же Тредиаковский прекрасно понимает, что основной материал и орудие литературы — язык у каждого народа должен быть свой и что поэтому никак нельзя создать национальную художественную форму, которая должна находиться в соответствии с особенностями, присущими именно данному языку, путем заимствования.

Именно это и побуждает Тредиаковского, взамен механически перенятой у поляков силлабической системы стихосложения, в рамках которой, поскольку она находится в противоречии с особенностями отечественного языка, нельзя создать (как это показало творчество русских поэтов-силлабиков, включая и Кантемира) «ласкающих ухо» — гармонических, музыкальных — русских стихов, а лишь «некакие прозаические строчки» — «рубленную» прозу, искать «нового способа» к их сложению.

И тут мы сталкиваемся с той же закономерностью, с какой встретились и в отношении «слога» сатир Кантемира. В поисках «природного» источника, на котором можно было бы основать этот «новый способ», Тредиаковский, вопреки аристократической теории классицизма, вынужден, по его собственным извиняющимся признаниям, от противоречившей «природным» началам книжной традиции обратиться к устно-

му народному творчеству — «поэзии нашего простого народа», «мужицким песням», в которых он обретает образцы для предлагаемого им в 1735 году нового, основанного на ритмическом чередовании ударных и безударных слогов, «тонического» способа «сложения российских стихов».

При всей ограниченности, половинчатости первоначально предложенного Тредиаковским «нового способа» русского стихосложения, путь, на который он ступил, оказался совершенно правильным. Именно идя по этому пути, но, вместе с тем доводя половинчатое преобразование Тредиаковского до последовательного и полного завершения, Ломоносов всего четыре года спустя, в 1739 году, сумел в своей «Оде на взятие Хотина» дать первый *прекрасный* образец русской художественной стихотворной речи: образовал русский стих, находящийся в соответствии с «природными» свойствами языка и вместе с тем действительно построенный «по законам красоты». Недаром созданный Ломоносовым мажорный, звучный, динамический четырехстопный ямб, получивший дальнейшее замечательное развитие в творчестве Державина, стал основным стихотворным размером Пушкина. Причем и тут «природные» свойства языка оказались сильнее теории — внесли поправку в не соответствовавшее им требование Ломоносова не допускать пиррихий, сделанное, видимо, не без оглядки на немецкую одопись и продиктованное стремлением к приданию стиху хвалебно-героической оды наибольшей звучности — полноударности — а тем самым и максимальной «высоты». Однако, при наличии в русском языке очень большого числа многосложных слов, это теоретическое требование не смогло удержаться на практике. Неоднократно нарушать его пришлось и самому Ломоносову.

Создав прекрасный — с точки зрения языковой и звуковой гармонии — русский стих, Ломоносов занял правильную позицию и в отношении формирования национального литературного языка. Начало этому также положил Тредиаковский. Сразу же по возвращении на родину с «берегов Сенских», где он непосредственно соприкоснулся с европейским просвещением, в предисловии к своему переводу «книги сладкия любви», встреченной резкими нападками и прямыми угрозами со стороны врагов «ученой дружины» — реакционного духовенства, — Тредиаковский выступил с призывом к полному «обмирщению» литературного языка.

Заявляя о своем решительном отказе от того языка, в котором сам он был вначале воспитан, — «славянского» языка средневековой письменности — «глубокословныя славенщизны», — как, с одной стороны, не соответствующего новому, высвободившемуся из оков клерикальности «мирскому» содержанию, с другой — непонятого многим «европеизированным» читателям («очюнь темен, и многие его наши, читая, не разу-

меют»), Тредиаковский указывает, что предлагаемую им книгу он «перевел почти самым простым русским словом, — то есть каковым мы меж собой говорим». Пять лет спустя, в 1735 году, в год опубликования своего «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», на первом же заседании организованного, видимо, по его инициативе, при Академии наук «Российского собрания» переводчиков, Тредиаковский снова повторил свой призыв к образованию нового «совершеннейшего языка».

Стремление взамен средневекового книжного «славенского» языка начать писать языком русским, разговорным было вполне закономерно.

Чтобы произведения художественной литературы могли оказывать действительное воздействие на общество, они должны не только попасть в руки к возможно большему числу читателей, но и должны быть ими прочитаны; а для того чтобы быть прочитанными, они должны быть написаны на доступном, понятном этому более или менее широкому читательскому кругу языке. Но Тредиаковский впадал в явную крайность, полностью отказываясь от многовековой книжной традиции и противопоставляя ей языковую практику «европеизированной» природно-дворянской верхушки, — «легкость и щеголеватость речений изрядной компании», то есть тех социальных слоев, речевое употребление которых в данный исторический момент было особенно неупорядочено, засорено варваризмами и наиболее далеко от народной речевой стихии. Поэтому из прогрессивных по существу намерений Тредиаковского ничего не получилось. Это сказалось уже и в его переводе «Езды в остров любви», в котором он, как и сам это сознавал, «в свойство нашего природного языка не уметил». Когда же от первоначальной любовной тематики Тредиаковский перешел к «высоким» героическим жанрам (оды, «ироической пиимы»), он снова впал в «глубокословную славенщизну», беспорядочно смешивая ее с просторечием. В результате, вместо прокламированного им «совершеннейшего языка», его произведения являют собой чаще всего хаотическое смешение самых разнообразных языковых элементов и поэтому уже современниками стали восприниматься в качестве своего рода «классических» образцов косноязычия, невразумительности и какофонии.

Наоборот, Ломоносов в своих настойчивых, систематических стремлениях к упорядочению литературного языка с самого начала стал на путь языкового синтеза. Также отказываясь от «глубокословных славенщизн» — «неупотребительных» в настоящее время «и весьма обветшалых» слов церковнославянского языка, — Ломоносов никак не отказывается от книжной «славенской» традиции — «языка книг церковных», «всем грамотным людям» вразумительных, считая, что на

протяжении веков он способствовал языковому единству русских людей, воспрепятствовал возникновению резко отличающихся между собой наречий, а сейчас может служить надежной защитой от натиска варваризмов. Вместе с тем, опять-таки в противоположность Тредиаковскому, он принципиально выходит за узкоограниченные в социальном отношении рамки языковой практики придворно-дворянской верхушки, стремится использовать для образования нового литературного языка все источники живой русской речи — «слова, употребляемые при дворе, между духовенством и простым народом». В соответствии с рационалистической поэтикой классицизма Ломоносов развивает учение о «трех штилях» со строгим прикреплением к каждому из них определенных литературных жанров. Но для того времени эти внутриязыковые «штилевые» перегородки, связанные с жанровой иерархией классицизма и ставшие через некоторое время помехой к созданию общенародного литературного языка, имели важное историческое значение; способствовали, так сказать, разделению языковых «стихий», внесению стройности и порядка в тот языковой хаос, отражением которого является творчество Тредиаковского. В соответствии с господствовавшими в творчестве Ломоносова «высокими» стихотворными жанрами сам он разрабатывал по преимуществу ту сферу литературного языка, которую Кантемир называл «поэтическим наречием». В этом заключалась существенная ограниченность литературно-языковой практики Ломоносова. Но в этой ограниченной сфере он добился замечательных для своего времени результатов.

В соответствии с рационалистической эстетикой классицизма и гражданско-дидактической направленностью своего творчества Ломоносов приравнивал поэзию к красноречию — риторике, рассматривая ее не как органическое единство, химическое взаимопроникновение содержания и формы, а как содержание, полезное для общества, и вместе с тем, дабы быть более впечатляющим, способным «ударить в чувство», «украшенное» «красивым слогом». Но путем тщательной разработки «природных» свойств и эстетических средств русского стиха, его метрической выразительности, правил эвфонии, звукописи и т. п., он впервые смог осуществить то, чего не было в стихах Кантемира, что никак не удавалось Тредиаковскому, — создать форму стихотворной речи, построенную по законам красоты. Мало того, в ряде своих произведений он сумел привести в гармоническое соответствие «высокое» содержание с «высокими» формами, то есть добиться — пусть только в рамках «высокого штиля» — подлинной художественности. Недаром Пушкин считал его так называемые «духовные оды», представляющие собой по существу замечательные образцы «научной поэзии», «вечными памятниками русской словес-

ности», добавляя, что «по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему».

Поэтому в ответ на нападки Тредиаковского, критиковавшего ломоносовские оды с позиции своего «Нового и краткого способа» 1735 года, автор их имел полное право ответить, что в его стихах русская поэзия впервые предстала «красавицей»: «...ныне вся уверена Россия, //Что я красавица — Российска поэзия». Потому же и Белинский, никак не одобрявший риторического характера од Ломоносова, несмотря на это, именно его назвал «Петром Великим русской литературы», считая началом ее ломоносовскую оду «На взятие Хотина».

«Красавица» — стихотворная речь Ломоносова — прямо противостояла в этом отношении лишенным «украсы» стихам Кантемира. Но в существе своем кантемировская традиция «голой правды» — сближения литературы с жизнью, критического отношения к существующим общественным непорядкам — и ломоносовская традиция художественности, «красоты», будучи не только в эту пору, но и много позднее, вплоть до Пушкина, разъединенными, взаимно дополняли друг друга, являясь — каждая по-своему — основными и необходимыми предпосылками для дальнейшего развития русской художественной литературы по путям самобытности, с одной стороны — содержания, с другой — формы.

«Правда» Кантемира и «красота» Ломоносова были самым значительным из того, что дал русский классицизм в пору своего стремительного — в течение всего, примерно, двух-трех десятилетий — возникновения и утверждения в русской литературе. В то же время, в связи с особой стремительностью вообще всего русского исторического процесса, русский классицизм, едва успев утвердиться, заметно, уже с 60-х годов XVIII века, начинает изживать себя, явно клониться к ущербу.

* * *

Абсолютная монархия, созданная при Петре, в определенный исторический период являлась цивилизующим центром, носителем национального единства, то есть способствовала формированию нации, но в то же время она имела феодально-абсолютистский характер, была основана на крепостническом строе и поэтому оказывалась помехой тому же процессу формирования, развития нации, требующему, поскольку нация — категория поднимающегося капитализма, ликвидации феодально-крепостнического строя. И противоречие это все усиливалось. Тем самым Российская империя, бывшая в период формирования русского государства, России как великой державы, национально-прогрессивным фактором, в дальнейшем, не давая надлежащего простора развитию новых, эконо-

мически прогрессивных производственных отношений, становилась все сильнее и ощутимее уже не только помехой, но и прямой преградой, тормозом на пути русского национального развития.

В последнюю треть XVIII века происходят весьма серьезные изменения в жизни страны. В результате внешнеполитических успехов, блестящих военных побед, развития промышленности и торговли, Российская империя властно вступает в круг сильнейших и влиятельнейших мировых держав. Значительно развивается просвещение, культура. Вместе с тем нарастает деспотическая власть российского самодержавия, начинающего — под искусно надетой на себя Екатериной II маской ученицы французских философов-просветителей — становиться все более реакционным. Все резче проявляется и корыстно классовый характер русского государственного строя, в котором ведущую роль играло «первое сословие» — класс дворян-помещиков. Все усиливаются социальные противоречия, классовый антагонизм, прежде всего между дворянством и крестьянством, в меньшей степени между дворянством и все заметнее складывающимся третьим сословием. После так называемого «манифеста о вольности дворянства» (1761) стала совершенно очевидна неприкрыто эксплуататорская, тунеядствующая сущность «первого сословия». Вспомним выразительное название самого боевого сатирического журнала 1769 года — «Трутень», сопровождаемое еще более недвусмысленным эпиграфом: «Они работают, а вы их труд ядите». Дворяне, доселе имевшие не только права (из них главное — право владеть крепостными душами), но и обязанности перед государством (прежде всего — обязательная военная служба), от последних были освобождены. В то же время права их были полностью сохранены: за вольностью дворянства, казалось бы, логически связанная с этим «вольность» крестьян — освобождение их от крепостной зависимости — отнюдь не последовала. Наоборот, в связи с усилением товарно-денежного оборота, резко усилился крепостнический гнет. Это вызывало все более грозное брожение и недовольство среди крестьян. О том, какого накала достигли настроения крестьян после манифеста о дворянской вольности, свидетельствует хотя и проникнутый верой в «доброе царя», но замечательный по точности и проницательности в характеристике сложившихся классовых отношений между помещиками и их крепостными и по решительности вытекающего отсюда вывода народно-литературный памятник этих лет — «Плач холопов», в котором традиции устного народного творчества сочетаются с традициями рукописной демократической сатиры XVII века. Автор «Плача», — несомненно, крестьянин-самоучка — негодует, что «тиранам-помещикам» дали власть на то, чтобы они «просвещали Россию», а теперь из них «царю послужить ни один не хочет.

Лишь только у нас последнее точит». Заканчивается «Плач» призывом к «братцам»-крестьянам сделать «между собой дружбу» с тем, чтобы «выводить» неправду и «злых господ корень переводить». Что в «Плаче» действительно отразились настроения крестьянских масс, наглядно показывают происходившие в это время непрерывные волнения и «бунты» крестьян, вылившиеся несколько лет спустя в грандиозное восстание под предводительством «добрého царя» Пугачева, исполненное непримиримой ненависти к дворянам-помещикам.

«Мятеж» Пугачева, по словам его первого историка Пушкина, «поколебавший государство от Сибири до Москвы и от Кубани до Муромских лесов», произвел немалое «колебание» и в умах просвещенных представителей господствовавшего класса — дворянской интеллигенции. Еще до этого некоторым из них стал ясен лицемерный характер «просветительства» Екатерины II. Огненная вспышка классовой борьбы — восстание Пугачева — осветила еще ярче произвол, насилия, деспотизм самой Екатерины и наглое самоуправство ее многочисленных «любимцев», царившие в «просвещенной» российской монархии и не только не уменьшившиеся после подавления восстания, в период диктатуры Потемкина, а, наоборот, еще более усилившиеся. У одних это способствовало радикализации их общественно-политических взглядов, все более демократической окраске их просветительных идей, — толкало на путь активной общественной борьбы. Других это заставило усомниться в самих просветительных идеях, в силе и возможностях разума, который до этого казался всемогущим началом, двигателем исторического прогресса; способствовало развитию мистических настроений, толкало в масонские организации с их призывами к погружению в себя, к самосовершенствованию.

Преобразования первой четверти XVIII века — петровского времени — дали свои плоды. Стремительный рост внешней мощи России, обострение социальных противоречий, наглядные и жестокие уроки классовой борьбы, бурное развитие общественного сознания; рост влияния самого значительного направления в европейской мысли того времени, французской просветительной философии — «революции в умах», которая явилась идейной подготовкой революции политической, — с одной стороны, кризис рационалистического мировоззрения, с другой, — все это определяло и дальнейшее, также весьма стремительное, сложное, во многом противоречивое развитие русской литературы.

Если передовая литература 30—50-х годов не только в лице одописца Ломоносова, но и в лице сатирика Кантемира сотрудничала с российским самодержавием, ратовала за него, теперь она все чаще начинает становиться к нему в более или

менее открытую оппозицию. В литературе происходит резкая дифференциация, образуются два противостоящих друг другу лагеря — лагерь прогрессивных писателей, представителей самой передовой национальной идеологии того времени — русского Просвещения, и лагерь правительственный, реакционный. В то же время чем больше нарастала оппозиционность прогрессивной русской литературы, тем больше отвечала она интересам широких слоев народа, тем все расширялся круг ее читателей, все усиливалось ее значение в качестве все более и более влиятельного фактора развития общественного сознания, фактора общественной борьбы.

В связи с этим литература последней трети века стала занимать гораздо более видное место в общей системе культуры.

Прежде всего чрезвычайно увеличилось число писателей. Среди них мы не только находим, как и в предыдущий период, представителей разных классов, но, в связи с ростом третьего сословия, состав их еще более демократизируется. Так, например, развивает оживленную литературную деятельность бывший «придворный лакей» М. Д. Чулков, не без вызова именованный сам себя «мелкотравчатым сочинителем». О широте социального состава литературных деятелей данного периода свидетельствует то, что на одном краю литературы мы находим крепостных крестьян (драматурга и композитора Михаила Матинского, Матвея Комарова), на другом — главу государства, саму императрицу Екатерину II, которая становится «литератором на троне», занимается активной литературной деятельностью в разных областях, стремясь подчинить литературу своему влиянию и посредством нее — тоже симптом возросшего значения литературы — воздействовать в своих интересах на общественное мнение. Но, в соответствии с классовой структурой русского общества того времени, ведущее место в литературе — и в количественном отношении и по существу — занимают писатели-дворяне, хотя состав их также в сильной степени демократизируется. Кантемир, Сумароков принадлежали к более или менее аристократическим кругам. Один из наиболее значительных представителей литературы конца XVIII века, дальнейшее творчество которого далеко вышло за ее пределы, став первым образцом русской классики XIX века, И. А. Крылов, был, в сущности, дворянином только «по паспорту» (отец его вышел в офицеры «из солдатских детей»). Крупнейший поэт XVIII века Державин пришел в литературу из дворянского мелкопоместья.

Параллельно с увеличением числа писателей и в силу тех же причин существенно растет и число читателей. Благодаря значительному расширению читательских кругов складываются и несколько более благоприятные условия для писательского труда. Возникают многочисленные периодические орга-

ны, до того, в сущности, почти вовсе отсутствовавшие; значительно увеличивается издание произведений художественной литературы и книготорговля.

Однако журналы, как правило, еще крайне малотиражны; литературный гонорар не существует (оплачиваются обычно только переводы). Поэтому сделать литературу своим главным жизненным делом — профессией, жить на свой литературный труд еще почти невозможно (драматически заканчивается подобная попытка у Сумарокова, умершего в совершенной нищете; в конечном счете отказывается от этого и Карамзин). Все еще приходится ориентироваться на меценатов. По-прежнему даже наиболее передовые писатели, которые также проникнуты в своей литературной деятельности высоким патриотическим пафосом и вместе с тем еще яснее, чем Кантемир и Ломоносов, видят большие общественные возможности литературы, вынуждены в духе господствующих взглядов рассматривать свои литературные занятия как нечто дополнительное к основному и главному — государственной деятельности, нечто такое, чему можно предаваться только на досуге, «от должности в часы свободны» (Державин). Происходит это потому, что читательские круги, хотя и значительно увеличившиеся, все же еще очень узки. Вместе с тем весьма своеобразен, на первый взгляд даже парадоксален, социальный состав читательской аудитории того времени. Если большинство писателей в эту пору — дворяне, то подавляющее большинство их читателей не принадлежит к дворянскому сословию, наиболее образованные круги которого, все более отрываясь от национальной почвы, все более превращаясь в «русских парижанцев» (сатирический термин того времени), не читают русских книг, предпочитая им книги на французском языке (причиной чему, кстати, является не только низкопоклонство перед Западом, но и относительно еще слабое, отстающее развитие русской литературы). Мелкопоместное же дворянство, вроде Викула и Хавроньи (персонажи самой значительной из комедий Сумарокова «Рогоносец по воображению») или Простаковых и Скотининых фонвизинского «Недоросля», не читает вовсе или довольствуется лубочной и даже рукописной литературой. Основные ряды читателей состоят из представителей третьего сословия («людей третьего рода»), или, как его тогда называли, мещанства. Н. И. Новиков, неутомимейшая книгоиздательская и книготорговая деятельность которого, лишенная каких-либо корыстных расчетов, движимая ломоносовским стремлением к «пользе общества», в высшей степени способствовала расширению читательской аудитории, на основании своего большого опыта прямо утверждал: «У нас те только книги четвертым и пятым изданием печатаются», которые приходится «во вкус мещан».

Относительно демократический состав читательской аудитории (примерно таким же был и состав зрителей русского театра) определял и ее «вкус». Ему не соответствовали «высокие», аристократические, рационалистически отвлеченные, оторванные от конкретной русской действительности жанры классицизма. Недаром Сумароков возмущался явно непочтительным поведением зрителей во время представления его трагедий. По свидетельству драматурга В. И. Лукина, «великое неудовольствие» и даже «негодование» зрителей вызывали и комедия Сумарокова с их пестрым смешением русской и нерусской действительности.

«Вкус» читателей, зрителей начинает оказывать несомненное воздействие и на писателей. Прямо ориентируясь на него, стремится, пусть еще достаточно внешним образом, приближать в своих пьесах иностранные подлинники к русской жизни и быту сам Лукин. Первый образец театральной пьесы нового, противоречащего драматургической системе классицизма, «смешанного» рода — «Мот, любовью исправленный» Лукина также, по признанию автора, написан им с целью «угодить», пойти навстречу потребностям и вкусам самих зрителей. «Одна и весьма малая часть партера, — замечает он в связи с этим, — любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, веселые комедии... угождая первым, включил я... места, к состраданию побуждающие, а достальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введенными комическими лицами».

Лукин не принадлежал ни к крупным, ни к передовым писателям. Его стремление «угодить» и большинству и меньшинству зрителей, «потрафить» и тем и другим носит по существу беспринципный характер. Крайне примитивен и тот механический способ создания пьесы, сочетающей в себе «плачевное» и смешное, к которому прибегнул он в своем «Моте». Но новые тенденции, нашедшие свое выражение в потребностях большинства зрителей, не удовлетворенных рационалистическими трагедиями классицизма, потребностях, также истолковываемых Лукиным достаточно наивно, были уловлены им по существу правильно. Это показывает последующая история русской драматургии, в которой пьесы «смешанного» рода, сочетающего в себе трагическое и комическое, начинают играть все большую и большую роль.

Еще очевиднее и определеннее «вкус» демократического большинства дал себя знать в реакции читателей на знаменательнейшую во всех отношениях полемику по вопросу о характере и назначении сатиры, вспыхнувшую в «сатирический» 1769 год между новиковским «Трутнем», к которому присоединилось большинство других сатирических листков, и журналом Екатерины II «Всякая всячина». Обе полемизирующие

стороны знаменательно отдали свой спор на «суд публики». Катастрофическое падение тиража «Всякой всячины» и столь же бурный рост тиража «Трутня» наглядно показали, на чьей стороне оказалась публика, по словам Новикова «судья справедливый». Мало того, когда Екатерина II, потерпев литературное поражение, прибегла к мерам воздействия нелитературного, заговорила «языком, самовластиею свойственным», и Новиков оказался вынужденным изменить направление и резко ослабить характер своей сатиры — изгнать со страниц «Трутня» главного противника «Всякой всячины» «Правдолюбова», — стал стремительно падать и тираж новиковского «Трутня». «Господин Трутень! Кой черт! Что тебе сделалось? Ты совсем стал не тот; разве тебе наскучило, что мы тебя хвалили, и захотелось послушать, как станем бранить?.. — гласит одно из опубликованных Новиковым писем читателей. — Мне сказывал твой книгопродавец, что нынешнего года листов не покупают и в десятую долю против прежнего. Пожалуй, послушайся меня и многих со мною; а буде не так, так прощай, «Трутень», навсегда». Если даже допустить, что это письмо, как и другое, подобное же, было составлено самим Новиковым (он указывает, что получил еще несколько таких же писем), — оно, несомненно, отражало мнение большинства читателей. Кривая тиража «Трутня» — прямое тому доказательство. В то же время в мнении этого большинства явно нашло свое выражение основное направление прогрессивного общественного и, соответственно, литературного развития — «дух времени».

Действительно, в связи с усилением гнета самодержавия, опиравшегося на дворян-крепостников и на широко разветвленный, охвативший своими щупальцами всю страну продажный снизу доверху бюрократический аппарат; в связи с резким обострением социальных отношений, нарастанием классовой борьбы — потребность в критическом отношении к существующим безобразиям и непорядкам, в сатирическом их высмеивании, изобличении, начинает приобретать все более широкий, почти всеобщий характер. Отсюда одной из самых существенных, значительных черт и особенностей русской литературы последней трети XVIII века является выход в ней на первый план, взамен господствовавших в 40—50-е годы «высоких» жанров, жанров «сатирических».

* * *

Помимо сатиры как таковой (сатирические произведения в прозе и в стихах Новикова, Фонвизина, Крылова, «Сатира первая и последняя» В. В. Капниста и т. д.), обличительное, сатирическое начало проникает в эту пору почти во все роды

и виды тогдашней литературы, в известной мере даже в «высокие», до хвалебной оды включительно. В изобилии представлено оно в комедиях (комедии Фонвизина, Княжнина и др., «комические оперы»), в баснях, в возникающих в эту пору новых повествовательных прозаических жанрах (романы Ф. Эмина, романы и повести М. Д. Чулкова) и, одновременно, в трагедиях (тираноборческие трагедии Сумарокова, Николаева, Княжнина), в эпосе (обличения «злых царей» в «Тилемахиде» Третьяковского), наконец в оде: («Ода на рабство» Капниста; не только сатирические и обличительные — «Вельможа», ода-псалом «Властителям и судиям», — но и похвальные оды Державина — «Фелица», «Видение Мурзы» и т. п., — наконец «Вольность» Радищева). В результате деятельности «критических писателей» (термин Новикова) складывается отчетливо и ярко выраженное «сатирическое направление» (термин Белинского), которое становится самым общественно значимым литературным явлением эпохи, прямым предком будущего «гоголевского направления» в литературе XIX века.

Существенно меняется в эту пору и отношение представителей передовой сатиры к той, кто, опираясь на «чрезмерные похвалы» «обольщенных» «иностранных писателей» (слова Пушкина), почитает себя наиболее адекватным воплощением «просвещенного монарха» и о ком передовые русские современники устами Радищева отзовутся, что она прослыла в народе «обманщиком, ханжой и пагубным комедиантом», кого позднее, вслед Радищеву, Пушкин назовет «Тартюфом в юбке и в короне» — к философу и литератору «на троне», Екатерине II. Именно это ярко проявилось в исключительно смелой полемике с «бабушкой» сатирических листков 1769 года, «Всякой всячиной» передовых писателей-сатириков во главе с Новиковым. Если Ломоносов традиционно сопоставлял и даже отождествлял каждого очередного монарха с Петром I, прямой преемницей и продолжательницей которого неоднократно объявляла себя и Екатерина II (вспомним недвусмысленную надпись на памятнике Фальконета «*Petro Primo Catharina Secunda*»), — Стародум Фонвизина (в этом смысл его фамилии-характеристики) сочувственно противопоставляет петровское время екатерининскому, то есть по существу Петра — Екатерине. И все же, обличая «самовластие» Екатерины, «критические писатели», как правило, остаются в пределах концепции «просвещенного абсолютизма»: нападают лишь на злоупотребления существующего политического строя, а не на принцип монархии вообще, и только некоторые из них (например, Фонвизин) стремятся ввести власть монарха в рамки «непременных законов» — дворянской «конституции».

С тем же самым сталкиваемся в отношении другого и по существу самого основного объекта сатиры последней трети XVIII века — помещиков-крепостников. И здесь писатели-сатирики нападают на крепостное «рабство», понимая под этим злоупотребления крепостным правом, но не затрагивают самый институт крепостничества.

В специфически литературном плане со всем этим связано то, что русская дорадищевская сатира этого времени продолжает оставаться в рамках поэтики классицизма, вместе с тем все более и более расшатывая и надламывая их изнутри. Закономерным итогом и качественно новой ступенью в развитии «сатирического направления» XVIII века является творчество первого русского революционного писателя Радищева, в основном отбрасывающего и разоблачающего концепцию «просвещенного абсолютизма», нападающего не на злоупотребления того, что само по себе является злом (формула Добролюбова), а на само зло — на самодержавно-крепостнический строй как таковой. В соответствии с этим Радищев отказывается и от рационалистической поэтики классицизма (ода «Вольность», с одной стороны, стихотворение «Оснадцатое столетие», с другой, являются в его творчестве исключениями); становится в ряды нового большого и в целом для того времени прогрессивного общеевропейского литературного направления — сентиментализма, который в его творчестве приобретает непосредственно революционное звучание.

* * *

Все нарастающее внимание к «крестьянскому вопросу» сказывается не только сатирическими изобличениями «злонравных» крепостников-помещиков. В литературе последней трети века настойчиво возникает и все усиливается интерес к народной, крестьянской жизни и быту, к народному творчеству. Если произведения народного творчества в период утверждения и безраздельного господства классицизма (30—50-е годы) третировались как грубые и «непросвещенные» — теперь начинается не только усиленное собирание и издание их, но обнаруживается явное стремление к внесению фольклорных элементов в литературу и тем самым к приданию ей «народности» — национальной окраски, к отражению ею специфических особенностей русского «духа», русского национального характера. Вполне естественно, что и в отношении понимания «народности» — национального начала — неизбежно обнаруживаются существенные разногласия между прогрессивными писателями, представителями русского Просвещения, и представителями реакционного правительствен-

ного лагеря, лагеря крепостников. О том, какую общественно-политическую, а тем самым и литературную актуальность приобрела и как остро встала в эту пору проблема народности, показывает видное место, которое отводится ей в новом, следовавшем почти пятнадцать лет спустя после полемики о сатире втором боевом выступлении передового литературного лагеря против Екатерины — знаменитых «Вопросах» Фонвизина, направленных им в редакцию журнала «Собеседник любителей русского слова», издававшегося президентом Академии наук княгиней Дашковой при непосредственном и активном участии самой императрицы. Последняя сразу же поняла, что вопросы направлены прямо по ее адресу, и решила самолично дать «свободоязычному» автору достаточно выразительные, а порой и явно угрожающие ответы. Бывшая немецкая принцесса, плохо владеющая русским языком, Екатерина II всячески пыталась выставить себя пламенной русской патриоткой, знатоком русского исторического прошлого, ценительницей русского народного творчества (пословиц, сказок), поборницей «древних русских добродетелей», — русского национального склада. Однако если Ломоносов ценил созданную Петром Российскую империю как основу национального единства, Екатериной национально-русское ценилось лишь постольку, поскольку она видела в нем опору для себя как владычицы одной из сильнейших стран мира. Поэтому как национальные лозунги в устах Екатерины, так и некоторые ее произведения в «народном» духе имели отнюдь не прогрессивный, а охранительно-реакционный характер, предвзято в известной мере позднейшую уваровско-бенкендорфовскую идеологию «официальной народности», а в еще более отдаленной исторической перспективе — даже и то размежевание по линии двух национальных культур, которое произойдет при капитализме — в 60-х годах XIX века. Заставляет Екатерину поставить точку над «и» Фонвизин. Требуя на свои двадцать вопросов «чистосердечного» ответа, Фонвизин в последнем из них, как бы подводящем итог всему предыдущему, в упор спрашивает: «В чем состоит наш национальный характер?» На это последовал ответ: «В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей, от творца человеку данных». В ответе весьма неглупой императрицы, как видим, отмечаются способности русского народа; довольно неопределенно говорится об его больших возможностях — присущем ему «корени всех добродетелей», но в то же время четко называется в качестве одной из таких «добродетелей», как видно, особенно ею ценимой, «образцовое послушание» — другими словами, рабская покорность.

Иное представление о русском «национальном характере» возникает под пером самого Фонвизина, хотя и ограниченного

здесь, как и подавляющее большинство остальных прогрессивных писателей-современников, за исключением автора «Путешествия из Петербурга в Москву», своей дворянской позицией. Демонстрируя в образах дядьки Шумилова из «Послания к слугам моим», мамки Митрофана Еремеевны из «Недоросля» черты рабской преданности и покорности, всячески прививавшейся крепостному крестьянству начальством, церковь, «владельцами душ», Фонвизин наряду с этим в образах Ваньки и отчасти Петрушки из того же «Послания к слугам моим», крепостного портного Тришки и отставного солдата Цыфиркина из «Недоросля» с явным сочувствием подчеркивает в качестве существенных черт народного, национального характера не только сметливость, тонкий лукавый юмор, но и остро критическое отношение к окружающему — черты, которыми запечатлено и все самое значительное, художественно убеждающее в творчестве этого, по словам Пушкина, «из перерусских русского» писателя-сатирика.

Наконец, прямо противоположным Екатерине образом стремится не только определить, но и развить, действительно направить национальный русский характер Радищев. Страстно утверждая, вслед за Ломоносовым, героические черты русского народа («Твердость в предприятиях, неутомимость в исполнении — суть качества, отличающие народ Российский») и тем самым подчеркивая возможности для блистательного национального развития («О народ, к величию и славе рожденный»), Радищев тут же знаменательно добавляет: «Если они обращены в тебе будут на снискание всего того, что соделать может блаженство общественное», то есть обуславливает правильное и плодотворное национальное развитие не «образцовым послушанием» самодержавию и помещикам, а как раз наоборот, способностью восстать против бесчеловечного общественно-политического строя, ниспровергнуть самодержавно-крепостническое «чудище», что только и может (а именно такое понимание вытекает из контекста всего радищевского творчества) привести к благу народа, «соделать блаженство общественное».

Но какие бы различные, подчас прямо противоположные, идейные и художественные функции ни приобретала «народность» под пером тех или иных писателей, стоящих на различных общественно-литературных позициях, эта — тоже почти всеобщая (от Радищева до Екатерины II) — тенденция к внесению ее в литературу, к сближению, в той или иной мере, последней с народным творчеством не только была еще одним из характернейших проявлений «духа времени», но и имела далеко идущие и важные собственно литературные последствия.

Постановка крестьянской темы естественно и, значит, внутренне закономерно ведет к тому, что образы крестьян начинают входить в сферу литературы, становятся сперва допустимым, а затем для некоторых писателей и необходимым объектом литературного изображения.

Если в предлагаемых Сумароковым (в его эпистоле «О стихотворстве») рекомендательных перечнях персонажей, пригодных для сценического воплощения, крестьяне не упоминаются даже в связи с комедией, то в драматургии последней трети века, взамен традиционно-условных, заимствованных из французских образцов ловких слуг и субреток, появляются русские крестьянские персонажи. Поначалу — в середине 60-х годов — они выполняют еще сугубо эпизодическую роль и к тому же носят нарочито гротескный характер, особенно подчеркиваемый их речью, резко отступающей от нормы языка «образованных» классов, густо диалектно окрашенной и тем самым рассчитанной на явно комический эффект (работники-крестьяне в комедии Лукина «Щепетильник», смешной и глупый крестьянин в комедии Фонвизина «Корион»). Однако вскоре создаются пьесы, содержание которых в основном уже оказывается заимствованным из крестьянской жизни и в которых крестьяне являются уже не эпизодически, а входят в круг основных персонажей. Именно такой пьесой является первый же образец нового, тоже «смешанного», драматургического жанра, так называемой «комической оперы», — «Анюта» М. И. Попова (1772). Пьеса Попова положила начало определенной традиции. Последующие пьесы о крестьянах мы находим — и в довольно значительном количестве — именно в жанре комической оперы, который в ближайшие десятилетия приобрел большую популярность.

Самый характер данного жанра также, казалось бы, толкал на постановку крестьянской темы в комическом аспекте. Однако если в комических операх консервативных писателей отношения между крестьянами и их господами рисовались в самых розовых тонах («Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» Василия Майкова, который после пугачевского восстания стал на консервативно-дворянские позиции, и др.), в большинство произведений этого рода проникали элементы порой весьма острой социальной сатиры, резких обличений крепостников, прямо перекликающиеся с передовой сатирической журналистикой. Таков, например, первый литературный опыт юноши Крылова — комическая опера «Кофейница», фабула которой непосредственно заимствована из одной заметки новиковского «Живописца».

Постепенно меняется и характер изображения крестьянских персонажей. В первой «крестьянской» пьесе — «Анюте» Попова — еще подчеркнуто противопоставлены «низким» чувствам крестьян (мнимый отец героини Мирон; батрак Филатка) «благородные» чувства дворянина Виктора и самой героини Анюты, которые — подсказывает автор — могли возникнуть у нее лишь потому, что она оказывается на самом деле не крестьянкой, а дочерью полковника. Но наряду с этим в пьесе рисуется по существу совсем уж не «комический», а «плачевный», тяжкий трудовой быт крестьян; звучит в ней в речах и песнях Мирона (вспомним, что «Анюта» появилась буквально накануне пугачевского восстания) и голос озлобленного своим рабским положением и дворянскими «правами» крепостного крестьянства, знакомый нам по «Плачу холопов». Не менее резко звучит этот голос и в появившейся через год после подавления восстания комической опере Н. П. Николева «Розана и Любим», в которой, несмотря на традиционный благополучный конец, «плачевного» действительно больше, чем смешного (недаром автором даже придан ей подзаголовок — «драмма с голосами»). Равным образом именно крестьянские персонажи не только выходят в пьесе Николева на первый план, но в большинстве своем начинают выполнять функцию положительных героев. Таковы главные персонажи, горячо любящие друг друга крестьяне Розана и Любим и отец Розаны, отставной солдат Мирон, которые преподают «урок добродетели» — подлинных человеческих чувств — развращенному помещику Щедрову. Раскайвшись под влиянием этого урока, Щедров сам вынужден признать это: «Природа! в ком сокрываешь ты прямую нежность человеческого сердца? прямую верность, которая для того только презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться». Стилистическая окраска этой тирады, находящаяся в соответствии с идиллическими именами любящей крестьянской четы и авторской ее обрисовкой, явно и притом на целых пятнадцать лет предвосхищает Карамзина. Больше того, не сопоставляя, как Карамзин («И крестьянки любить умеют»), а сочувственно противопоставляя в плане моральных качеств крестьян их господам, Николев идет в этом отношении даже дальше автора «Бедной Лизы» и «Фрола Силина», в какой-то мере подготавливая образ Анюты в одной из глав радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву».

Литературно-музыкальный жанр «комических опер», создававшихся совместно писателями и композиторами, давал возможность включать в них и подлинные народные «голоса», музыкальные мотивы, непосредственно заимствуемые из песенного русского фольклора. Это едва ли не еще больше, чем содержание, способствовало «народности» некоторых из комических опер и дало возможность появиться одному из шедев-

ров русской драматургии XVIII века — пронизанной народными мелодиями комической опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова, которую реакционные современники объявили «мужицкой пьесой», а Белинский назвал «прекрасным народным водевилем»¹, считая возможным ставить ее рядом с комедиями Фонвизина. Народность музыкального сопровождения «Мельника» находится в соответствии с пьесой в целом. Данные в ней образы крестьян в основном лишены и натуралистической грубости и идиллической прикрашенности: «естественны в действиях своих и разговорах», как сочувственно отмечал современник. В пьесе нет резкой социальной сатиры, но она полна юмора, того «веселого лукавства ума», которое позднее Пушкин будет так ценить в баснях Крылова, считая это «отличительной чертой в наших нравах» — одной из особенностей русского национального характера. Именно эта черта лежит в основе образа главного героя пьесы — лукаво-добродушного мельника, ловко и остроумно разрешающего все возникшие трудности. Недаром Пушкин, стремясь в «Арапе Петра Великого» подчеркнуть национальные черты в облике Петра, намеревался предпослать одной из глав своего романа эпиграф из пьесы Аблесимова — слова мельника: «Я тебе жену добуду, // Иль я мельником не буду».

Зоркий глаз и лукавый, насмешливый ум подчеркивает, как уже сказано, в некоторых своих крестьянских образах и Фонвизин. Сумароков, который теоретически, в духе «естественного права», признавал «природное» равенство «барина с мужиком», видел резкое различие между ними в том, что «ясный ум барской мужикова». Фонвизин образом крепостного Ваньки в «Послании к слугам моим» показывает, что ум смышленного и наблюдательного крестьянина нимало не уступает уму его просвещенного господина. И, рисуя Ваньку (портрет его списан Фонвизиним с одного из своих крепостных слуг), набрасывающего в своем ответе барину остро критическую картину современного общества, основанного на корыстолюбии и круговом обмане, автор «Послания» отнюдь не впадает в фальшивую идеализацию. Вспомним проницательный анализ социальных отношений того времени, данный крепостным сочинителем «Плача холопов» — произведения, с которым во многом и многом прямо перекликаются даваемые Ванькой резко сатирические характеристики «сего света». В «Недоросле» смышленность, «умелость» крепостного портного Тришки прямо противопоставляются (излюбленный мотив народной сатиры) его глупой и невежественной госпоже.

Во все усиливающимся проникновении образов крестьян, их «голосов» — речи, напевов — в литературу последней трети

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 53.

XVIII века и в особенности в положительном освещении многих из этих образов — один из наиболее значительных признаков все большей «демократизации» классицизма, в особенности сатирических его жанров.

* * *

Что касается «высоких» жанров классицизма, то они в это время не только явно отходят под напором сатирических жанров на задний план, но существенно меняется и идейная их направленность. Если в «сатирическом направлении» все нарастают прогрессивные, демократические тенденции, — «высокие» жанры в их чистом виде, наоборот, как правило, все более утрачивают тот прогрессивный характер, который они имели в 40—50-е годы, в особенности под пером Ломоносова.

Уже полемика 1769 года между «Трутнем» и «Всякой всячиной» — первое в литературе XVIII века не только расхождение, но и прямое столкновение передовых общественных кругов с верховной властью, абсолютизмом — явилась выражением резкой дифференциации между двумя начавшими образовываться к этому времени лагерями в литературе: лагерь прогрессивных, демократических писателей во главе с Новиковым и Фонвизиным и правительственным лагерем — писателями, группировавшимися вокруг «литератора на троне» и ставшими на защиту реакционного екатерининского самодержавия. В этих условиях жанр хвалебной ломоносовской оды также неизбежно приобретал реакционную окраску. Резкий пример тому — творчество В. П. Петрова — поэта, которому императрица и ее окружение стремились присвоить название «второго Ломоносова», — автора восторженных одических песнопений по адресу Екатерины и Потемкина и героической поэмы «Еней» (перевод «Энеиды» Вергилия), имевшей неприкрытой целью, подобно тому как Вергилий прославлял абсолютную власть Августа, прославить екатерининское самодержавие («в Вергилии твой славный век трублю», — писал Петров, обращаясь к Екатерине).

Если сатиры Кантемира и оды Ломоносова разными литературными путями шли к одной и той же цели — боролись за торжество просветительных идей, — теперь сатирические жанры и жанры восхваляющие, «высокие», противостоят друг другу не только в собственно жанровом, но и в идейном отношении. Поэтому, если раньше они развивались параллельно друг другу, теперь они неизбежно должны были вступить между собой в борьбу. И действительно, разгорается ожесточенная схватка между «критическими писателями», «сатириками», как уничижительно называл их Петров, и «карманным

Екатериным стихотворцем», как он же, по-видимому вменяя это себе в особенную честь, сам себя именовал. Одним из характернейших эпизодов этой борьбы является смелая пародия на «Енея», — ирои-комическая поэма Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх». Причем пародия Майкова по существу бьет дальше поставленной цели, нападает не только на Петрова, но (вслед «королю бурлеска» Скаррону, на которого Майков подчеркнуто опирается) вообще высмеивает жанр эпоса, занимавший самое почетное место в жанровой иерархии классицизма.

Сопоставление литературных судеб «Енея» и «Елисея» лучше всего показывает, какое из этих двух произведений стояло на путях поступательного литературного развития. «Еней» Петрова не только не имел успеха у читателей-современников, но и не получил никакого историко-литературного значения. Грубоватый «демократизм» майковской поэмы, воспевающей «подвиги» силача и буяна ямщика, насыщенность ее фольклорными элементами, «забавность» многих эпизодов не только оказали влияние на современный ей литературный процесс (в частности, на творчество Державина), но и привлекали к себе сочувственное внимание Пушкина.

Как и в полемике «Трутня» со «Всеякой всячиной», в столкновении «критических писателей» («мизантропов», ненавистников «рода человеческого», как аттестовала их Екатерина) с «льстецами» (Петровым и теми, кто его поддерживал) «суд публики» явно оказался не на стороне последних. Недаром Петров был вынужден, как в 1769 году Екатерина, прибегнуть к средствам внелитературного воздействия, угрожая «умонистовцам» писателям-сатирикам не более не менее как «богиней Полицией». В то же время под пером «второго Ломоносова» начинает явно вырождаться не только в идейном, но и в художественном отношении самый жанр торжественно-хвалебной оды.

Утеря Петровым наиболее сильной стороны ломоносовской оды — ее высокой гражданско-просветительской патетики, обусловившей и особенности ее стиля, превращение им оды в сугубо официозный жанр сопровождается повышенным вниманием к формальной стороне: крайним усилением риторического начала, нарочитой исхищенностью словаря, усложненностью синтаксиса, погоней за словесными эффектами — трескучими образами, натянутыми метафорами. В результате жанр хвалебно-торжественной оды становится в основном достоянием эпигонов, окончательно обесцениваясь в передовом общественном и литературном сознании эпохи под сатирическими ударами представителей новых литературных направлений (сатира на поэтов-одописцев И. И. Дмитриева «Чужой толк», высмеивание их в «Каибе» Крылова).

Наряду с торжеством сатирических жанров над жанрами «высокими» в литературе классицизма последней трети века начинается усиленное развитие «средних» лирических жанров, в частности и в особенности анакреонтики. В лирике непосредственного преемника Сумарокова, одного из крупнейших представителей классицизма XVIII века масона Хераскова, явившейся своего рода манифестом литературной «вольности дворянства», происходит как бы «освобождение», «раскрепощение» литературы от примата государственной, героической тематики. Если Сумароков, хотя он и считал принципиально равноправными оду и эклогу, в основном разрабатывал жанры, преследующие цели воспитания общественных добродетелей и изобличения общественных пороков, — Херасков прямо вступает на путь «разобществления» поэзии. Основная теза ломоносовского «Разговора с Анакреоном» — отказ от личного во имя общего, от анакреонтики во имя героики — зачастую решается Херасковым в прямо противоположном, антиломоносовском духе. В сборнике своих стихов, вышедшем в 1762 году и подчеркнуто названном «Новые оды» (позднее переиздан под заглавием «Анакреонтические оды»), Херасков, прося у муз дара, подобного Анакреонту «или каким украшен приятный Сумароков», противопоставляет «гремящей лире» «тихое вздыханье стнящих горлиц», поэзии героического подвига — лирику «нежного сердца», которая «приводит в слезы». Стремление служить своими стихами «пользе общества» заменяется в «анакреонтических одах» Хераскова желанием «погравиться любезной». Соответственно этому всё притухают в его творчестве поначалу имевшиеся в нем сатирические темы и мотивы, сменяясь мотивами отхода от общественной борьбы («Только лучше жить потише»), общественным индифферентизмом («Люди будут ли по сих словах умняе?»), скептицизмом («все суета»). В то же время «элегий», «станс», «философические оды» Хераскова окрашиваются в пессимистические тона усталости, пресыщенности жизнью, скуки.

Уход Хераскова от государственной, общественной тематики в тематику личную, в анакреонтику был в какой-то мере специфически литературным выражением протеста против давящего деспотизма «самовластия». В этом известная общественно-прогрессивная сторона анакреонтики и, несомненно, одна из причин дальнейшего, очень интенсивного развития ее в поэзии не только конца XVIII, но и начала XIX века: в творчестве удалившегося из столицы в добровольную «ссылку», в свое украинское поместье В. В. Капниста, в стихах «бранившегося с царями» Державина, в поэзии Карамзина,

позднее Батюшкова. Но, в противоположность «критическим писателям», у поэтов-анакреонтиков протест этот носил сугубо пассивный характер. Мало того, поскольку абсолютистская государственность являлась, как это наглядно показало пугачевское восстание, единственной защитой дворянства от крепостных крестьян, этот вообще не слишком глубокий протест был, кроме того, и непоследователен. Так, тот же «анакреонтик» Херасков обращается и к героике, пишет порой не только в «высоком» одическом роде, а и осуществляет предпринятую еще Ломоносовым, но не завершенную им (поэма «Петр Великий») попытку создать русскую классическую эпопею. Невзирая на то, что жанр этот, несомненно, уже был в какой-то мере скомпрометирован пародийным майковским «Елисеем», Херасков создает грандиозную по объему героико-патриотическую поэму «Россияда», ставя в центр ее идеализированный образ одного из основоположников русского абсолютизма Ивана IV, в котором автор, следуя в этом отношении за Ломоносовым, видел прямо предшественника Петра I.

Однако, с точки зрения дальнейшего литературного развития, наиболее продуктивным в творчестве Хераскова оказалось не то, что перекликалось с «высоким» классицизмом 30—50-х годов, а то, в чем он от него отходил. Несмотря на шумный успех «Россияды», за которую приверженцы высокого классицизма поспешили объявить его «русским Гомером», жанр русской классической эпопеи на ней по существу и кончился, почти сразу же став достоянием эпигонов. Наоборот, совсем иной была судьба «средних» лирических жанров Хераскова, в которых от одической риторики — воспевания земных богов и богинь — он перешел — то в условных формах анакреонтики, а то и непосредственно — к выражению чувств и переживаний более или менее общечеловеческого характера, облекая это в соответствующие формы «среднего штиля», более близкого к обычной речи, по определению Ломоносова, — к «обыкновенному человеческому слову». Если «критические писатели» исподволь подготовили революционное творчество Радищева, — анакреонтика Хераскова, его «средние» жанры начали готовить поэзию Карамзина, который именно его склонен был считать едва ли не единственным своим русским литературным предшественником. В свою очередь сам Херасков в поздних произведениях прямо перешел на позиции карамзинского сентиментализма.

Средние жанры — анакреонтика — стали завоевывать не только все более видное место в лирической поэзии, они проникли в жанр поэмы. Почти одновременно с героической «Россиядой» Хераскова его учеником, И. Ф. Богдановичем, создается любовная поэма-повесть «Душенька» («старинная

повесть» в стихах) — явление, в какой-то мере параллельное майковскому «Елисею» и вместе с тем существенно — даже прямо полемически — от него отличающееся. Майков в пору написания «Елисея» находился в лагере «критических писателей», Богданович в период создания «Душеньки» примкнул к официальному лагерю. Пересмеивая, как и Майков, традиционную условную мифологию «высокого классицизма», Богданович осуществляет это совсем иными художественными средствами и приемами. Простонародным гудку и балалайке, к звукам которых приравнивает своего «Елисея» Майков, Богданович противопоставляет в «Душеньке» пасторальную свирель. Майков своей поэмой стремился «изнадорвать читателям кишки». Богданович пишет «Душеньку» для того, чтобы «в часы прохлад, веселья и покоя приятно рассмеялась Хлоя». И действительно, в противоположность грубовато-«демократическому», «мужицкому» хохоту Майкова, его «народности», в какой-то мере действительно близкой к народному творчеству, «Душенька» проникнута скепсисом, тонкой «светской» иронией и, хотя и включает в себя некоторые мотивы русских сказок, дает их в плане условной пасторальности, в тона которой обильно окрашены и многие образцы лирики Богдановича, продолжающие традицию эклог Сумарокова, но отличающиеся еще большей манерностью и жеманством. Борьба между двумя литературно-общественными лагерями отражена в «Душеньке» и непосредственно. Наряду с прозрачными комплиментами Екатерине, рассыпанными по поэме, в ней имеются и выпады против ее литературных противников — издателей сатирических листков, выдержанные, однако, в тоне той «улыбательной» сатиры, которую в противовес и даже в отмену резко высмеивающей, обличающей сатире Новикова — Фонвизина стремилась утвердить в литературе императрица. Но при всей противопоставленности «Душеньки» «Елисею» их объединяло между собой нечто общее: оба произведения — каждое на свой лад — наносили удары по поэтике «высокого классицизма».

Поэма Майкова была прямым — в форме пародии — походом «низких» жанров на жанр классической эпопеи. «Душенька», автор которой также с самого начала, с первых же строк, противопоставлял частное любовно-семейное содержание своей «древней повести» — не лишённые лиричности любовные «похождения» героини — героинке высоких эпических поэм, была своего рода захватом «средними» жанрами командных высот классицизма.

Произведение эпического рода, «Душенька» явилась вызовом всем правилам, установленным для него поэтикой Буало — Сумарокова, начиная с сюжета, кончая языком и стихом. Она написана «средним штилем», местами с вкраплениями даже «низкого штиля»; вместо тяжеловесно-торжест-

венных русских «александрийцев» с однообразными смежными рифмами (стих эпических поэм Ломоносова — Хераскова и трагедий Сумарокова) облечена в форму «вольного ямба» (стих сатирических «притч» Сумарокова) со свободной и весьма разнообразной рифмовкой, способствующего легкой и непринужденной, почти нарочито «небрежной» и вместе с тем то лирически-окрашенной, то шаловливо-иронической разговорности тона повествования. Именно поэтому, подобно личной лирике Хераскова, стихотворная любовная «повесть» Богдановича является как бы переходной ступенью от классицизма к сентиментализму Карамзина, недаром считавшего ее примером раскрепощения от рассудочных «правил» классицизма, плодом «легкой игры воображения», основанной «на правилах нежного вкуса, а для них нет Аристотеля».

Мало того, «Душенька» сыграла известную роль и в становлении творчества Пушкина, который с его исключительной способностью к широкому литературному синтезу, восхищаясь «народным» комизмом майковского «Елисея», одновременно пленялся стихами «Душеньки», в легкой, непринужденной, порой не лишенной своеобразного изящества форме которых автор в какой-то мере уже сумел, предваряя в этом отношении «Фелицу» Державина, сочетать иронию и лирику, высокое и смешное, то есть стал на путь, который в дальнейшем приведет русскую литературу не только к «Руслану и Людмиле», но и к «пестрым главам» «Евгения Онегина».

* * *

Смешанный лиро-эпический жанр «Душеньки» также был весьма характерным явлением литературного развития 70—80-х годов. Наряду с перегруппировкой внутри жанровой системы классицизма (выход на первое место сатирических жанров, развитие «средних» лирических жанров и начинающееся оттеснение ими жанров «высоких») в это время происходит и своеобразная ее «демократизация» — стирание непререкаемо установленных иерархических границ между «высокими» и «низкими» жанрами, между одой и сатирой.

Прежде всего и с наибольшей очевидностью сказывается это в драматургии. Русским читателям и зрителям пьесы нового, смешанного рода, соединявшего в себе и «Мельпомену и Талию», становятся известны с середины 60-х годов: в 1764 году выходит русский перевод «мещанской драмы» Лилло «Лондонский купец, или Приключения Георга Варневаля», в 1765 году появляется «Мот, любовью исправленный» Лукина, в 1766 году — переводы «серьезных комедий» Дидро и т. д.

О том, каким потрясением самых основ классицизма было появление пьес «смешанного» рода, наглядно свидетельствует не только резкое недоброжелательство, с которым встретил Сумароков «Мота» Лукина, но, в особенности, прямо-таки неистовая его реакция на громадный успех у зрителей поставленной в 1770 году на московской сцене «слезной комедии» Бомарше «Евгения». В программном предисловии к изданной Сумароковым в следующем 1771 году трагедии «Димитрий Самозванец» он прямо характеризует «новый и пакостный род слезных комедий» не только как эстетический нонсенс, противоречащий и здравому смыслу и нормальному вкусу, но и как признак коренной ломки общественных отношений, социального «конца мира» — вторжения разночинца (переводчиком «Евгения» был, по его словам, «какой-то подьячий») в аристократический, дворянский мир классицизма: «Подьячий стал судиею Парнаса!.. Конечно, скоро преставление света будет... Маломестно подьячему соплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских». Но возмущенные восклицания Сумарокова, хотя и опиравшегося для вящей убедительности на авторитет Вольтера, к которому он обратился по этому поводу со специальным письмом и получил от него сочувственный ответ, оказались малодейственными. Театральную публику, в том числе даже «княжичей и господичей», не говоря уже о демократическом большинстве зрителей, состоявшем, по выражению современника, из «пешеходов, а не едущих в карете цугом», интересовало не то, кто будет «судиею Парнаса». Выражая новый «дух времени», они рукоплескали пьесам, которые с рационалистических высот классического Парнаса — из мира условных жанров и отвлеченных категорий — в какой-то мере сводили их в реальную конкретную действительность. А этому как раз и отвечали «среднего рода драмы», ибо, как писал автор одной из комических опер «Миловзор и Прелеста» в предисловии к ней, «нет ничего естественнее, как смешивать в действиях забавы с горестью, и нечаянное смятение чувств посреди позорища веселого более действовать может на зрителя».

Жанр классической трагедии продолжал существовать и даже развиваться. Появились и новые значительные его образцы, в особенности в области «тираноборческой» трагедии («Сорена и Замир» Николева, «Вадим Новгородский» Княжнина). Но «смешанные» жанры («мещанские драмы», «слезные комедии», «серьезные комедии», «комические оперы») в русской драматургии последней трети века начинают занимать все более видное место. Сказывается это и в творчестве тех писателей, которые продолжают оставаться на позициях классицизма, но проявляют большую чуткость к «духу времени». Так в том же 1771 году, когда Сумароков выступает против «Евгения», Херасков, который создал и довольно мно-

го трагедий, пишет пьесу «в новом и пакостном роде» — «слезную драмму» о художнике, исполненную крайней чувствительности и всяческих добродетелей, «Друг несчастных». Несмотря на соблюдение формальных правил классицизма, к пьесам «смешанного рода» по существу относится и «Недоросль» Фонвизина с образом Простаковой, который, по верному наблюдению П. А. Вяземского, «стоит на меже трагедии и комедии», с соединением в рамках одной пьесы острой сатиры (отрицательные персонажи) и высокой гражданской патетики (облик и речи Стародума).

Стремление к «естественности» и «простоте», к сближению с жизнью сказывается и в поэзии, в частности уже в «Душеньке» Богдановича. Но с особенной силой это стремление проявилось в стихах Державина, который по масштабу своего творчества — его размаху и широте, его значению для последующего развития русской литературы — является самым крупным из всех поэтов до Пушкина.

* * *

Если в анакреонтических и философических одах Хераскова все сильнее начинает проявляться, в противовес всепоглощающей «государственности» «высоких» жанров классицизма, личное начало, лирический *голос* автора, — в поэзии Державина впервые входит в литературу так полнокровно и с такую разносторонностью живая *личность* поэта.

Державин не пишет в эпических жанрах, как Херасков; к драматургии он обращается только в самый последний период своего творчества, которое носит в основном исключительно лирический характер. Но в своей лирике он не замыкается, подобно лирику-масону Хераскову, в узкий круг только личных переживаний; начинает, как позднее и в еще неизмеримо большей степени Пушкин, отзываться ею на «все впечатленья бытия». Наряду с анакреонтикой, элегическими, философскими, религиозными медитациями его творчеству в сильнейшей степени присуща государственная, гражданская патетика — героика, резкая сатиричность. Но если для основоположников русского классицизма, поэтов 30—50-х годов, руководящим началом — мерой всех вещей, критерием всех оценок — был абстрагированный, обезличенный, отвлекающийся от единичного, частного во имя общего, государственного разум, — Державин добавляет к нему живое, горячее человеческое чувство: «Ум и сердце человецье были гением моим». Эта поправка на «сердце» сообщает его поэзии не только гуманистическую окраску, но и известный, в духе просветительных идей времени, хотя, понятно, существенно огра-

ниченный сословно-дворянским мировоззрением поэта демократизм.

Ломоносов в своих «должностных», по выражению Пушкина, одах восславлял монархов в качестве «земных богов» и «богинь», — Державин призывает будущего царя быть *человеком* на троне, прямо перекликаясь в этом отношении с Фонвизиным и Новиковым. Вместе с тем в его знаменитом обличительном («якобинском», по слову Екатерины) псалме «Властителем и судиям» выражение «земные боги» приобретает совсем иное, горько-саркастическое звучание. Читая в каждом, какую бы высокую ступень ни занимал он на общественной лестнице, только человека и, наоборот, резко и гневно обличать бесчеловечность — таков пафос, с одной стороны, хвалебной оды Державина, с другой — его сатиры. С этим связана и совсем новая форма его хвалебных од по адресу монархов: опрошенность их жанра, стиля, принципиальный отказ от «велелепия и пышности» оды ломоносовского типа. Наоборот, высокий «трубный» «ломоносовский» тон сохраняет Державин для од, воспевающих славу «россов», блестящие военные победы и триумфы «храбрых русских солдат» во главе с их прославленными военачальниками, которые притом чаще всего находились в опале у «земных богов» — Екатерины II, Потемкина, Павла I, — но для Державина, довольно скоро разочаровавшегося в идеализированном им образе Фелицы-Екатерины, как раз и являлись образцами положительных героев. Такой же «высотой», патетической приподнятостью тона отличаются и сатирические оды Державина, по своей обличительной энергии и одновременно художественной силе не имевшие ничего себе подобного ни в предшествовавшей, ни в современной ему литературе, делавшие его, несмотря на консерватизм политических взглядов, наряду с Радищевым, который высоко ценил его творчество, родоначальником русской гражданской поэзии, предшественником поэтов-декабристов и Пушкина. Появление на классическом «Парнасе» поэта, воспринимающего действительность не только умом, но и сердцем, который прежде и превыше всего «желает быть» человеком и именно это кладет в основу своего отношения к людям и явлениям, подрывало самые основы рационалистического классицизма. И это происходило тем более, что, входя в поэзию сам, поэт-человек приводил с собой и мир, его окружающий. Действительно, в стихах Державина впервые предстает не условно-пасторальная или аллегорически мифологизированная, а реальная русская природа; появляются широкие картины быта. Этот поток живой жизни, хлынувший в поэзию, естественно, не вмещается в рамки канонических «правил», начинает расшатывать и ломать условные перегородки жанров и «штилей». Поначалу любовная лирика (с опорой на Сумарокова) и героика (с опорой на

Ломоносова) развиваются в стихах молодого Державина двумя параллельными руслами. Важнейшим поворотным моментом, способствующим сближению его поэзии с жизнью, является развитие в ней резких «кантемировских», сатирических мотивов, возникающих под непосредственными впечатлениями от пугачевского восстания, в рядах активных усмирителей которого он был, но которое вместе с тем открыло ему глаза на беззакония, произвол и насилия «властителей и судий», царившие под эгидой «Российской Минервы» — Екатерины.

Именно это и явилось толчком к тому, «совсем другому», по отношению к традиционному, ломоносовскому, пути: «не хотел парить», поэт спускается на землю — облекает хвалебную по своему назначению оду («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока») в полусхотливую (травестированную в манере «Душеньки» традиционных мифологических образов-штампов), полусерьезную (призывы к человечности) форму анакреонтического стихотворения. Сочетав в «Стихах на рождение...» Ломоносова с Богдановичем, в оде «Фелица» Державин становится на путь еще более широкого и значительного литературного сочетания, совмещая в рамках одного произведения резко расчлененные в жанровом отношении «ломоносовское» и «кантемировское» начала — оду и сатиру. Соответственно «смешению» жанров в стихах Державина смешиваются и «штили». Так, в той же хвалебно-сатирической оде «Фелица», осуществленной в основном в русле «среднего штиля», наряду со строками, написанными «высоким штилем», встречается самое резкое, а подчас даже и прямо грубое просторечье — «низкий штиль». Все это в совокупности и образует то, что сам поэт называет «забавным русским слогом». Соединение «патетического элемента с комическим ...есть не иное что, — справедливо замечает Белинский, — как уменье представлять жизнь в ее истине», поскольку, по известной поговорке, от великого до смешного всего лишь один шаг. «Фелица», как и вообще многое и многое в поэзии Державина, представляет собой значительное продвижение вперед по пути к художественному представлению «жизни в ее истине». Однако условия русской общественно-исторической действительности того времени; консерватизм, а порой и прямая реакционность мировоззрения Державина; в значительной мере сохраняющаяся традиционная рационалистичность его художественного мышления, хотя и с поправкой на богатый и разнообразный личный опыт, на показания чувств; весьма еще недостаточный, с точки зрения поставленных им задач, уровень развития поэтического языка и стиха — все это не дало поэту возможности добиться на его новом и исключительно важном пути полноценных результатов. Свойственная Державину, по меткому выражению Чернышевского, «пестрая

«смесь мыслей»¹ сказывалась не только в его политических взглядах и общественной позиции (ненависть к «злу», порождаемому самодержавно-крепостническим строем, и безусловное стремление сохранить в полной неприкосновенности этот строй), но и в его отношении к своему литературному делу. С одной стороны, придавая поэзии громадное значение, зная, что именно она способна принести истинную славу и бессмертие, своим взглядом на поэта, как на служителя «правды», провозвестника «истины», почти предвосхищая пафос пушкинского «Пророка», Державин, с другой стороны, выше своих «слов» поэта ставил свои «дела» как государственного деятеля, крупного чиновника-администратора и действительно считал возможным использовать свое громадное поэтическое дарование для устройства служебных дел — «льстил» своими одами монархам и их «любимцам», что и сам с большой горечью признавал.

Многие державинские стихотворения продолжали и развивали традицию сатир Кантемира, которые, несмотря на их «старинный слог», Державин чрезвычайно высоко ценил. Но, добиваясь, как и Кантемир, наибольшей «правды» в обличении «порока», Державин сумел подчас сообщать своим сатирическим стихам отсутствовавшую у первого русского поэта-сатирика XVIII века «украсу» — высокую художественность (достаточно хотя бы назвать его оду «Вельможа»). Однако при большом художественном совершенстве некоторых стихотворений Державина или отдельных мест в его стихах, его творчество в целом отличается крайней неровностью в эстетическом отношении — «пестрой смесью» истинной поэзии и риторики и даже, чаще всего, с преобладанием именно последней. «Кумир Державина $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый» (сперва было написано: «полузолотой», «полусвинцовый»), — замечал высоко ценивший мощь державинского дарования Пушкин. Об авторе «Вельможи», как известно, отличавшемся пылкостью характера и ни перед чем не останавливающейся резкостью в отстаивании того, что он почитал правдой («грубил и бранился» при докладах самой императрице), один из современников в связи с очередными служебными его неурядицами замечал: «Державин... прямо из генерал-прокурорского дома взлез на Парнас. Опасно, чтобы там не прибил Аполлона и не обругал муз». Эта шутка не лишена основания. Державин, как поэт, действительно больше, чем кто-либо из русских поэтов-классиков XVIII века, произвел беспорядка на строгом, чинном и размеренном классическом Парнасе. Но, в значительной степени разрушив и, во всяком случае, приведя

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., 1939—1953, т. VII, стр. 355. В дальнейшем цитаты из Чернышевского приводятся по этому изданию.

в хаотическое состояние стройную иерархическую систему жанров и стилей классицизма, он еще не смог взамен ее сообщить своему творчеству новую и более высокую художественную гармонию. Его «смешанные» поэтические жанры, сколь бы велико ни было их историко-литературное значение, все же представляют собой скорее механическое соединение разнородных, зачастую прямо противоположных начал, чем их органический художественный синтез. Именно поэтому наиболее совершенные, единственные в своем роде создания Державина осуществлены им не в «смешанной», а во внешне «чистой» форме оды, получившей вместе с тем под его пером совсем иную жанровую озвученность (ода, а по существу элегия, «На смерть князя Мещерского»; ода, по существу сатира, «Вельможа»).

Одной из крупных вех на пути создания русской литературы XVIII века типических обобщений действительности является сатирический образ «мурзы» в державинской «Фелице». Но сколь бы ни восхищал современников этот образ своей художественной живостью, сквозь которую сквозило «веселое лукавство ума» поэта, он все же осуществлен уже известным нам и характерным для сатиры классицизма приемом списывания с «подлинника». Разница лишь в том, что Державин не ограничивается одним «подлинником», а берет их несколько и тоже довольно механическим путем — подключения, так сказать «приплюсовывания» их друг к другу — создает сатирически заостренный «коллективный» портрет екатерининских вельмож.

Критики романтического периода русской литературы XIX века склонны были считать Державина романтиком; в наше время некоторые исследователи готовы были объявить его реалистом. На самом деле Державин на всем протяжении своего творчества оставался в русле классицизма, хотя порой и далеко выплескивался из его берегов. В то же время творчество Державина, больше чем какое-либо другое крупное явление литературы того времени, свидетельствовало о глубоком внутреннем кризисе классицизма, об исчерпанности путей его дальнейшего прогрессивного развития, о начале его конца и вместе с тем о том, что созрели сроки для появления новых больших литературных направлений, идущих ему на смену. Воздействие этих новых, уже начавших складываться литературных направлений сказывается, подобно тому, как это имело место в творчестве Хераскова, и на творчестве самого Державина. В последний период жизни Державина в его поэзии явно притухают общественный пафос, героическая тематика (то, что пишется им в эту пору в связи с наполеоновскими войнами, далеко уступает его прежним победным одам). Наоборот, все большее место, как и в лирике Хераскова, начинают занимать в его творчестве анакреонтические мотивы.

которые в еще большей мере, чем у последнего, приобретают характер оппозиционности — также весьма пассивной — «двору», «столице». В то же время многие оды Державина окрашиваются в предромантические, «оссиановские» тона. Не удивительно в связи с этим, что он приветствует литературные дебюты Карамзина, за которого даже позднее, в начале XIX века, в период ожесточенных схваток между сторонниками «нового» и «старого» слога, находясь в лагере последних и считаясь основным столпом классицизма, горячо вступается. Мало того, позже он готов признать своим законным литературным наследником Жуковского, а «во гроб сходя», как известно, благословляет отрока Пушкина. Действительно, в богатом и разностороннем творчестве классика Державина уже возникают и складываются те зачатки, которые развернутся в полную силу у сентименталиста Карамзина, романтика Жуковского и в особенности у «поэта действительности», основоположника и родоначальника русского реализма, Пушкина. Но в творчестве самого Державина, по образным словам Белинского, загорелась лишь «заря» русской поэзии; в его стихах — только «проблески народности», «проблески художественности»¹.

* * *

Классический Парнас потрясали не только внутренние, подземные толчки. В последнюю треть века, наряду с существенными изменениями, происходившими внутри классицизма, он начинает испытывать все усиливающийся внешний напор со стороны возникающей в это время и довольно скоро получившей весьма широкое распространение третьесловной, «мещанской» литературы.

Чужеродность и даже противопоставленность ее классицизму наглядно проявилась в том, что в ней преимущественно разрабатывались как раз прозаические повествовательные жанры (повесть, роман), которые принципиально изгонялись классической поэтикой, но, несомненно, отвечали потребностям читателей из средних и низших слоев общества. В 30—50-е годы, пока таких читателей было — ввиду весьма малого распространения грамотности — еще очень немного, они удовлетворялись чтением рукописных — переводных и оригинальных — повестей и «гисторий», которые в большом количестве стали появляться в русской литературе во второй половине XVII — первых десятилетиях XVIII века; в период утверждения классицизма третируются представителями последнего в качестве литературы «непросвещенных» низов,

¹ Подробнее о Державине см. ниже в статье, специально ему посвященной.

но продолжали бытовать в этой среде — усиленно переписываться, перерабатываться.

Однако, в связи с распространением грамотности и ростом «среднего рода людей» — третьего сословия, спрос на повествовательную литературу все увеличивается. Романы и повести начинают с середины 50-х годов не только появляться в печати, но через некоторое время выходят в количественном отношении на первое место среди печатной литературной продукции.

Прежде всего усиленно издаются переводы западноевропейской повествовательной литературы, от наиболее замечательных образцов ее, несомненно приходящихся «во вкус» просвещенных разночинцев, до всякого рода любовно-авантюрных романов, изобилующих самыми необычайными приключениями, — произведений, не представлявших сколько-нибудь значительной литературной ценности и предназначенных для удовлетворения потребностей широких читательских кругов в развлекательном и увлекающем чтении. Именно такими были и первые появившиеся в печати в 1763 году оригинальные русские романы («Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камберы и Арисены» и «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда»), принадлежавшие перу вышедшего из низов и так же, как и его герои, обладавшего весьма причудливой, авантюрной биографией, Федора Эмина, который, по его собственным словам, взялся за литературное дело ради заработка — «тогда начал петь, когда есть было нечего». Во второй половине 60-х — начале 70-х годов появляются повести и романы Чулкова («Пересмешник, или Славенские сказки» и «Пригожая повариха»), М. Попова, позднее В. А. Левшина, наконец «московского жителя» Матвея Комарова, прямо адресовавшего свои «повести» массовому «простолюднему» читателю, у которого они и пользовались исключительной популярностью.

Вторжение в литературу повествовательных прозаических жанров вызвало со стороны наиболее ортодоксальных представителей русского классицизма почти столь же негодующую реакцию, как и появление «смешанных» жанров в драматургии. Так, Сумароков уже в 1759 году, предупреждая на несколько лет возникновение оригинальных русских произведений этого рода, выступает с резко полемическим «Письмом о чтении романов». Возмущаясь засильем романов, «которых столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света», Сумароков особенно подчеркивает их общественную бесполезность, делающую чтение их «не препровождением времени, а погублением времени». В свою очередь, прямой полемикой с основной установкой классицизма на «пользу обществу» звучит демонстративное заявление самого выдающегося из первых русских прозаиков М. Д. Чул-

кова в «Предупреждении» к своему «Пересмешнику»: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы». Сумароков в эпистоле «О стихотворстве» обращался к автору классических комедий: «Для знающих людей ты игрищ не пиши// Смешить без разума — дар подлая души». Чулков основой своей книги, которую он столь же вызывающе именует «безделицей» и первая глава которой названа «начало пустословия», делает именно смех — смех, не преследующий никаких общественно-воспитательных целей, смех как таковой, как своего рода удовлетворение естественной физиологической потребности человека, который есть «как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмевающее и пересмевающееся».

Вместе с тем «смех» Чулкова оказывается отнюдь не нейтральным в социальном отношении — носит резко выраженный антидворянский характер. Уже Новиков сочувственно противопоставляет знатным, корыстным и невежественным дворянам честного и просвещенного представителя среднего рода людей — интеллигента-разночинца, который и являлся основным читателем его сатирических «листочков». Вместе с тем он резко нападал на разбогатевших от «откупов и подрядов, или, лучше сказать, от разорения народного» купцов. Наоборот, Михаил Чулков дворянским персонажам, изображаемым в нарочито сниженных, грубо натуралистических тонах, являющим собой отвратительное сборище безобразных карикатур и диких нравственных уродов, сочувственно противопоставляет образ именно такого — в его изображении — доброго и великодушного купца (с апологией купечества сталкиваемся и в романах Эмина). Но излюбленным героем «мелкотравчатого сочинителя» Чулкова, который рисуется им с особой симпатией, является человек из «низов»: бедняк, не имеющий ни титулов, ни чинов, ни поместий, но зато наделенный умом и смекалкой, с помощью которых — своеобразная вариация героя-плута одной из рукописных повестей конца XVII — начала XVIII века, Фрола Скобеева — он завоевывает себе место в жизни. Такова героиня одного из самых значительных произведений Чулкова, романа «Пригожая повариха» — простая унтер-офицерская вдова, ставшая «продажной» не в силу своих порочных наклонностей, а вследствие тех тяжелых и несправедливых общественных условий, в которых неминуемо оказывается бедная одинокая женщина. Сочувствует Чулков и «горькой участи» крестьянина, угнетаемого не только помещиком, но и нарождающейся деревенской буржуазией, богатеями-кулаками — «съедугами» (повесть «Горькая участь»).

Непосредственная связь писателей вроде Чулкова с низовыми слоями общества, к которым они и обращали прежде

всего свои произведения, бóльшая близость этих слоев к простому народу обусловили то, что именно у первых новых русских прозаиков с особенной силой проявляется общая тенденция времени — стремление к приданию литературе «народности». Автор «Пересмешника» и «Пригожей поварихи», Чулков, автор первой «крестьянской» комической оперы «Анюта», разночинец Попов, не только ведут очень интенсивную работу по собиранию и изданию памятников народного творчества (песен, пословиц и т. п.), но и стремятся сблизить книжную литературу с народными традициями, с фольклором. Некоторые, хотя еще достаточно ограниченные, успехи их на этом пути составляют одну из наиболее сильных сторон докарамзинской повествовательной прозы от «Пересмешника» Чулкова до «Русских сказок» Левшина. Но этим ее значение не исчерпывается. Сильно отстающая по своему идейному уровню от передовых явлений литературы классицизма, безусловно уступающая им в художественном отношении, по своему языку и стилю зачастую недалеко ушедшая от рукописных повестей начала века, проза 60—80-х годов, существенно изменяя представление классиков о литературе, как о «словесных науках», положила начало новой русской «беллетристике», настоятельно требовавшейся «духом времени», потребностями и запросами широких читательских кругов.

Первыми уловили эти требования третьесловные писатели. Однако, в отличие от Сумарокова, литературное сознание которого было почти наглухо замкнуто рамками рационалистической дидактики классицизма, в период, когда эти рамки начали расшатываться, новые требования почувствовали, хотя и стоявшие, как он, на дворянских позициях, некоторые младшие его современники, писатели-классики последней трети века.

Беллетристикой, в известной мере даже романом в стихах, является «Душенька» Богдановича, которой поначалу автор придал и прямо романное заглавие «Душенькины похождения», перекликающееся с «Похождением Мирамонда» Эмина. В то же время противостоящая «бурлацкому» хохоту майковского «Елисея» «улыбательная», «изящная» «Душенька» едва ли не полемически противостоит и нарочито грубому, натуралистическому смеху чулковского «Пересмешника».

Еще раньше, вскоре после появления романов Эмина и первых частей «Пересмешника», начинает писать повести и романы, притом уже в *прозе*, Херасков. Правда, первый его опыт этого рода «Нума, или Процветающий Рим», сюжет которого заимствован из легендарной древнеримской истории, принадлежит к единственно допускавшемуся классиками виду дидактико-политического романа типа фенелоновского «Телемака». Но уже следующие его прозаические произведения относятся к любовно-авантюренному жанру, хотя запу-

таные приключения героев носят в них подчеркнуто аллегорический характер, служат целям масонской дидактики. Прозаическая форма этих произведений Хераскова вызвала явное неодобрение со стороны ревнителей классицизма, которые советовали ему переложить, как это сделал в «Тилемахиде» Тредиаковский, второе его «сочинение» в прозе — масонскую повесть «Кадм и Гармония» — стихами, «дабы вид эпической поэмы оно приняло». «Я не поэму писал, — возразил на это Херасков, — а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна». Стилистически проза Хераскова еще очень близка «высокой» стихотворной речи, что делает его прозаические произведения, несмотря на собственное его заявление, по существу более похожими на поэмы, чем на «простые повести». Но подобно тому как «средние» жанры лирики Хераскова подготавливали сентиментальную поэзию Карамзина, весьма характерное стремление автора «Россияды» обратиться к жанру «простой повести» вело к Карамзину-прозаику, которому это намерение и удалось в значительной степени осуществить.

К карамзинской прозе еще непосредственнее подводили и некоторые явления третьесловной литературы. Показательна в этом отношении литературная эволюция Федора Эмина. Быстро, всего через несколько месяцев после опубликования «Похождения Мирамонда», Эмин переходит от экзотического любовно-авантюрного романа к роману дидактико-политического типа из традиционной античности «Приключения Фемистокла» (1763) и заканчивает свой короткий путь писателя-романиста эпистолярным романом из современной «частной» жизни, густо окрашенным в «чувствительные» тона, «Эрнест и Доравра» (1766), литературным образцом для которого непосредственно послужила знаменитая «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо. Еще ближе к чувствительной прозе Карамзина ряд прозаических произведений 80-х годов, например повести сына автора «Эрнеста и Доравры», Николая Эмина, герои которых «утопают в слезах» над «Ночными думами» Юнга, а «Вертера знают наизусть». Наконец вплотную подводит к карамзинской «Бедной Лизе» появившийся за три года до нее роман Павла Львова «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки» (1789).

* * *

Исподволь с разных сторон подготавливавшееся новое большое литературное направление — русский сентиментализм — окончательно оформляется в 90-е годы XVIII века, оттесняя назад классицизм и, в боях с ним, победоносно выходя на первый план новой русской литературы.

Своеобразным катализатором русского сентиментализма, превратившим постепенные количественные накопления новых элементов в глубокие качественные изменения, явилась надвигавшаяся, а затем и грянувшая революционная гроза во Франции — событие, хотя и происшедшее за русскими рубежами, но имевшее всемирно-историческое значение, явившееся гранью двух общественных формаций, двух больших исторических эпох.

Классицизм был господствующим общеевропейским литературным направлением эпохи феодального абсолютизма. Сентиментализм тоже, как большое общеевропейское литературное направление, возникает на почве развития новых буржуазных общественных отношений, расшатывавших старый феодальный строй. Философской основой классицизма был рационализм, сентиментализма — сенсуализм в его различных разветвлениях, ведущих, с одной стороны, к субъективному идеализму, с другой — к материализму. «Разум», как основа творческого метода писателей-классиков, уже не дополняется, как у Державина, а оттесняется «сердцем», чувством — на языке того времени: «чувствительностью». Культ государства, как политического олицетворения сверхличного разумного начала, сменяется выдвиганием на первый план человека, его частной жизни, мира его внутренних переживаний, потребностей, интересов. Все это влечет за собой решительное отбрасывание «правил» рационалистической поэтики классицизма, полную смену литературных авторитетов и образцов и коренные изменения во всех элементах, из которых складывается литература, — в ее тематике, сюжетике, «героях» и соответственно в жанрах, стиле.

Взамен Буало и французских классиков XVII века, опиравшихся на соответствующие античные образцы, «властителями дум» приверженцев нового направления становятся «непросвещенный», с точки зрения классиков, Шекспир, Мильтон, английские и немецкие поэты-предромантики — Юнг, Клопшток, певец природы — Томсон, «живописец чувствительности» Стерн, «Сентиментальное путешествие» которого и подсказало название всего нового направления. Вольтера сменяет Руссо, Гомера — макферсоновский «Оссиан»; Анакреонта — поэты-идиллики вроде одного из литературных кумиров Карамзина — «сладчайшего песнопевца», «учителя добродетели и невинности» Геснера.

Общее направление в изменении содержания литературы сентиментализма по сравнению с классицизмом — ее тем, сюжетов, персонажей — может быть определено словами: от дворца к хижине (не только как к перифрастическому обозначению дворянской усадьбы, с чем неоднократно будем сталкиваться в поэзии конца XVIII — начала XIX века, а как и к реальной крестьянской избе). С олимпийских высот хва-

лебно-торжественной одописи, из аристократического мира трагедий литература спускается в обыкновенную жизнь обыкновенных людей.

Соответственно этому происходит коренная перегруппировка и решительные изменения всей жанровой системы. Вместо стихотворных жанров на первое место выходят жанры прозаические, в которых, в связи с повышенным вниманием к внутреннему миру человека, повествование, как правило, ведется от первого лица. Отсюда возникают такие характерные и излюбленные сентименталистами жанровые формы, как дневник, автобиография-исповедь, путевые записки, письма. В поэзии преобладающими становятся жанры личной, интимной лирики (элегия, окрашенная в меланхолические тона, религиозная или философская медитация).

Все только что перечисленные специфические черты нового литературного направления присущи обоим наиболее выдающимся представителям его — и Радищеву и Карамзину. В то же время по своему общему мировоззрению, социально-политическим взглядам — отношению к самодержавно-крепостническому строю Российской империи, к революционным событиям современности — Радищев и Карамзин не только резко отличаются друг от друга, но во многом являются и прямыми антиподами.

Оба эти писателя, как в свое время основоположники русского классицизма, строили новое литературное направление, опираясь на соответствующие западноевропейские литературные образцы. Но у обоих — у каждого на свой лад — оно обрело специфические национально-русские черты и особенности, органически связанные со своеобразием русского исторического процесса.

В России XVIII — первых десятилетий XIX века в силу экономической отсталости страны не сложилось буржуазии как «главного класса», который тогда был единственно способен успешно бороться с феодализмом и свергнуть его. В то же время большинство нации изнемогало в тисках экономически по существу уже изживавшего себя и вместе с тем особенно жестокого, бесчеловечного крепостнического гнета. Это создавало более демократические, чем на Западе, формы русского освободительного движения. «Политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян», — сформулирует это несколько позднее молодой Пушкин. Соответственно с этим пафосом литературной деятельности Радищева, хотя объективно она и была направлена на установление вместо крепостнических новых, буржуазных общественных отношений, являлась не борьба за захват политической власти буржуазией, чего добивалось в революции конца века французское «третье сословие», а борьба за освобождение действительного большинства нации — ее трудящихся масс — от оков

феодално-крепостнического строя. Это и сделало основное и значительнейшее произведение Радищева — «Путешествие из Петербурга в Москву» со включенной в него одой «Вольность» — не только одним из самых революционных, но и самым демократическим произведением мировой просветительской мысли.

В «Путешествии» Радищева, как и во всем его творчестве вообще, почти полностью осуществляемом в специфических жанрах сентиментализма («Дневник одной чедели», мемуарно-автобиографическое «Житие Федора Васильевича Ушакова», «Путешествие из Петербурга в Москву»), в соответствии с основным принципом нового направления чрезвычайно большое место занимает субъективное начало, личность и переживания «чувствительного» автора. «О чувствительность, о сладкое и колющее души свойство! — восклицает Радищев в своем философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии», — тобою я блажен, тобою я стражду». Но Радищев — по своему философскому мировоззрению в основном материалист, понимающий, что «бытие вещей не зависимо от силы познания о них и существует по себе», — хотя и прокрашивает изображение объективно существующей действительности ярко выраженным авторским отношением к ней и ее оценкой, — не подменяет объекта субъектом. «Чувствительность» Радищева — это лишь его повышенная восприимчивость к явлениям объективной действительности и вызываемая этим крайняя эмоциональная приподнятость. Поэтому субъективная лирическая окрашенность радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» не вступает в противоречие с основным пафосом автора: снять «завесу с очей» читателей, развернуть широкую панораму подлинной русской жизни, реальных русских общественных отношений (прежде всего отношений между помещиками и крестьянами), разоблачить весь российский социально-политический строй, показав его без всяких одических прикрас, во всей его безобразной наготе. Центральное место в этом отношении занимает аллегорический сон путешественника в главе «Спасская Польша», где происходит наглядная смена двух типов видения и изображения действительности, где, после снятия «глазным врачом» «Прямозорой» белым с глаз царя, блеск, пышность и великолепие оказываются грязью и кровью, торжественно-хвалебная «ода» превращается в хлещущую, уничтожающую «сатиру».

Радищев высоко ценил общественно-патриотический пафос творчества Ломоносова, «жар, душу его наполнявший», но его собственный патриотизм, «готовность жертвовать и жизнью для пользы отечества», носил революционный характер. «Польза отечества» не в том, чтобы поддерживать и укреплять абсолютную монархию — «устройство на щет свободы»,

а в том, чтобы освободить «невольников, пригвожденных к скамьям» корабля — феодально-крепостнической Российской империи, — который величественно плывет вперед, движимый ударами их весел. Задавить «хищного волка» — царя, а не «льстить» ему, именуя его «отцом» народа, призывает Радищев в своей оде «Вольность», в которой он, самый решительный и последовательный из всех сатириков XVIII века, вступает в резкую и прямую полемику с апологетом «просвещенного абсолютизма», одописцем Ломоносовым, осуществляемую его же литературным оружием, на его, так сказать, жанровой территории. Взамен «просвещенного монарха» Радищев восторженно славит в своей оде простой трудовой народ, который и является истинным владыкой страны, источником мощи, богатства и процветания государства. Эта горячая вера в «преславный» русский народ, в великие возможности, в нем заключенные, в его созидательные, творческие силы с необычайной страстностью и энергией выражена Радищевым в его знаменитом предсказании о неизбежности в будущем народной революции: «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашею обогрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи, для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены. Не мечта сие, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие».

Беспощадная правда в изображении социальной действительности, античеловеческих общественных отношений, убежденность в торжестве грядущей революции и страстные призывы ее — все это делает «Путешествие» Радищева, выросшее на почве социальных бурь и потрясений современности (восстание Пугачева, американская революция), отражающее и страдания и протест угнетенных крестьянских масс, — своего рода литературным эквивалентом, но эквивалентом русским, революционных событий во Франции, примерно за полгода до начала которых оно уже было в основном завершено. В этом — единственное в своем роде значение книги Радищева, которая не только впервые внесла в русскую литературу революционную идеологию, но с которой вообще начинается кровная органическая связь развития русской литературы с развитием русского освободительного движения.

Предельная правда книги Радищева, как и ее революционная народность, делает ее огромным шагом вперед и по пути к развитию русского критического реализма XIX века. Если классик и вместе с тем предреалист Фонвизин в своих комедиях зачинает метод реалистической типизации, сентимента-

листом и вместе с тем предреалистом Радищевым начинается глубокое проникновение в подлинное существо общественных отношений, основанных на угнетении и эксплуатации человека человеком, и вынесение им сурового обвинительного приговора. Но, как и у зачинателя сатирического направления в литературе XVIII века Кантемира, у его завершителя — Радищева — «правда» еще не сделалась эстетической категорией, еще не стала «красотой».

Радищев исключительно высоко ценил заслуги Ломоносова в деле формирования русского национального языка («Слово о Ломоносове»). Как показывает ряд его критических замечаний и высказываний, автор «Путешествия» обладал и очень тонким чувством художественной формы¹. Мог он давать и замечательные образцы ее. Пушкин весьма сочувственно отмечал в этом отношении несколько стихотворений Радищева, написанных «древними лирическими размерами» («Сафические строфы» и др.). Однако перед поставленной себе Радищевым целью — предельного обнажения общественного зла — заботы о языке и художественности формы отступали далеко на задний план. С этим, несомненно, связан отнюдь не соответствовавший «законам красоты», трудный, тяжело-весно-книжный, «для простого народа, — как Радищев сам это с горечью сознавал, — невнятный», «варварский» — по резкому определению Пушкина — слог его «Путешествия». Столь же прямо сознавал Радищев недостатки стихотворного языка своей оды «Вольность»: «Смысл в стихах неясен, и много стихов топорной работы». Однако, поскольку автор «Вольности» стремился не «усладить» своих читателей, не «ласкать их ухо» «благогласием», а, наоборот, «разодрать» у них «нервы осязательности», дать им резко почувствовать всю «шероховатость» самодержавно-крепостнического строя, самая «топорность» стихов становилась, с его точки зрения, их своеобразным целенаправленным качеством. Так, в связи с одним из таких «топорных» стихов: «Во свет рабствѣ тьму претвори», Радищев указывал, что некоторые осуждали его за то, что «он очень туг и труден на изречение», тогда как «на Российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском». В ответ Радищев от имени автора «Вольности» добавлял: «Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...»

Совершенно ту же позицию занимает Радищев в предпринятой им позднее полушутливой аполгии политически оппо-

¹ См., например, замечания Радищева по поводу звуковой выразительности — «изразительной гармонии» — некоторых отдельных стихов Тредиаковского: «Какая легкость... «Зрелась сия колесница лететь по поверхности водной». А еще лучше действительно как нечто легкое, внощесе по ветру: «И трепетались играньем ветра вьвась, извиваясь!»

зиционного произведения Трелиаковскаго — его пресловутой «Тилемахиды» («Памятник дактилохореическому витязю»), к «дерущим слух» стихам которой он, по его демонстративному заявлению, обращался «для отдохновения от чтения торжественных песен» (под «торжественными песнями» Радищев явно имеет в виду оды Ломоносова с их «изящными и непрерывно благогласными» стихами). «Смейтесь, как хотите: «чудище обло, огромно, стризебно и лаяя» не столь дурной стих», — читаем в одном из вариантов «Путешествия», к которому именно этот стих, как известно, и взят эпиграфом. Все эти суждения, собранные вместе, показывают, что мы сталкиваемся здесь не просто с отдельными, случайными замечаниями, а со своеобразной эстетической системой взглядов, глубоко уходящих корнями в почву русского освободительного движения.

Именно поэтому литературный спор Радищева с Ломоносовым и вообще со сторонниками «гладкости», «изящности» и «благогласия» во имя силы и революционно-идейной выразительности слова повторится в диаметрально противоположной оценке революционными демократами и их идейными противниками — Боткиным, Дружининым, Тургеневым — «топорных» стихов Некрасова. Повторится он и в своеобразной демонстративной похвале Маяковским русских «хороших букв р, ш, щ», делаемой им вольно или невольно, но прямо в противовес Батюшкову, который как раз жаловался на грубость этих звуков («Что за *ы*, что за *ш*, что за *щ*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*? О варвары!») и действительно сумел придать «сладостную», «италианскую» гармонию своему стиху. «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков», — восхищался Пушкин.

В противоположность предреалисту Радищеву характер литературного творчества Карамзина в основном определялся его консервативным, сословно-дворянским мировоззрением, которое особенно окрепло в связи с глубоко потрясшими его революционными событиями во Франции. Не сорвать покровы с существующих общественных отношений, а, наоборот, стараться всячески «сгладить», притушить социальные противоречия, прикрыть розовым идиллическим флером умиляющей «чувствительности» резкий классовый антагонизм между помещиками и крестьянами — таков основной внутренний пафос его творчества, в котором антифеодальное по своему существу новое литературное направление европейского сентиментализма он стремится поставить на защиту дворянского феодально-крепостнического строя¹.

¹ См. об этом подробнее в моей книге «История русской литературы XVIII века», изд. 3-е, М. 1955, стр. 531—534.

В полном соответствии с этим находится субъективно идеалистический — предромантический — метод Карамзина, с особенной силой проявляющийся в его повестях, в которых на место широкой и неприкрашенной картины русской жизни он ставит «китайские тени» своего «воображения», подчеркнуто стремясь придать им вид естественности и правдоподобия и вместе с тем напечатлеть на всем, о чем бы и как бы он ни писал, прежде всего самого себя — «портрет» своей «души и сердца». Даже знаменитое описание своего путешествия по «чужим краям» — «Письма русского путешественника», заключающие в себе обильный познавательный материал, — Карамзин рассматривает прежде всего именно в этом субъективно-лирическом ключе: «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! — рекомендует он свою книгу в заключительном письме. — Оно через двадцать лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?..» Этот субъективно-лирический характер карамзинской прозы делает ее, как и прозу Хераскова, стилистически и даже интонационно еще очень близкой к стихотворной речи. «Пой, Карамзин! и в прозе // Глас слышан соловьиный», — характерно приветствует его в 1791 году Державин. А одну из повестей Карамзина «Остров Борнгольм», особенно густо окрашенную в романтические тона, восхищенные современники заучивают наизусть, как стихи.

В противоположность революционно-общественному пафосу, широте социального диапазона, народности Радищева «светская» камерность творчества Карамзина, уход его, как правило, от широкой общественной тематики в частную, личную, преимущественно любовную тему («любовь сильнее всего, святее всего, несказаннее всего») еще отчетливее, чем в его прозе, проявляется в его поэзии. Взамен державинского представления о поэте, как о слугителе «правды», «пророке», Карамзин склонен считать его всего лишь «искусным лжецом», украшающим «бедную сущность» «приятными вымыслами». Частная, независимая жизнь на лоне «натуры», «осенние», ущербные ноты, воспевание меланхолии как «страсти нежных, кротких душ», дружба, любовь — таковы основные мотивы лирики Карамзина — его дружеских посланий, элегий, антологических стихов и т. п. Немалое место в карамзинской поэзии занимают и всякого рода стихотворные безделушки: альбомные стихотворения, надписи, салонные мадригалы и т. п. «Мои безделки» вызываяще, почти в духе чулковского «Пересмешника», назвал Карамзин сборник своих сочинений как в прозе, так и в стихах, напечатанных ранее в его журнале «Московский вестник» и явившихся своего рода программными образцами нового литературного направле-

ния¹. «И мои безделки», вторя ему, назвал сборник своих стихов его литературный соратник, поэт И. И. Дмитриев.

Тем не менее демонстративные «безделки» Карамзина и Дмитриева имели серьезное и в своем роде весьма важное значение для процесса становления новой русской литературы.

Тщетно было бы искать в произведениях Карамзина той «голой правды», которая предстала перед читателями в сатирических произведениях «критических писателей» XVIII века и достигла такой предельной силы в «Путешествии» Радищева. Наоборот, в творчестве Карамзина не только отсутствуют сатирические жанры и обличительные мотивы, но в прямой полемике с сатириками XVIII века он рисует патриархально-поместный быт провинциальных дворян в явно идеализирующих, «рыцарских» тонах («Рыцарь нашего времени»). Розовыми, идиллическими красками живописует автор «Бедной Лизы» и «Фрола Силина» и быт русского крестьянства. Но Карамзин, как в свое время Ломоносов, много сделал для дальнейшего формирования русской литературы «по законам красоты».

Решительно отталкиваясь, с одной стороны, от рационалистической сухости и дидактической отвлеченности «высоких» жанров классицизма и сатирической резкости «низких» его жанров, с другой стороны — от натуралистической грубости и литературной примитивности третьесословной повествовательной прозы, на которой он в известной степени был поначалу воспитан (в отроческие годы зачитывался переводными и оригинальными романами типа «Похождения Мирамонда»), Карамзин, выражая новый «дух века», новые «идеи времени», стремится создать новую же «изысканную» литературу, повествующую о русской жизни, но стоящую во всех отношениях на высоком «европейском» уровне и потому способную заинтересовать образованную дворянскую читательскую аудиторию, дотоле чуждавшуюся русских книг. В соответствии с этим, откаываясь, подобно Третьяковскому периода «Езды в остров любви», от «славенщины», подобно ему же стремясь сблизить книжную речь с разговорной, «писать, как говорят, и говорить, как пишут», Карамзин осуществляет реформу литературного языка, имеющую своей целью установить норму салонно-дворянской «светской» речи, одинаково пригодной и для разговора и для письма, развивающейся в русле «среднего штиля», не допускающей в себя ни высокой «славенской» риторики, ни «низкости» просторечия. И он во многом успел в этом. Карамзин «первый на Руси заменил мертвый язык книги

¹ Характерно, что в том же 1794 году называет свои стихи «моими безделками» и Державин в стихотворении «Мой истукан», впервые опубликованном в 1798 году.

живым языком общества... первый на Руси начал писать повести... в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта», — совершенно правильно определял историко-литературное значение карамзинского творчества весьма критически относившийся к нему зрелый Белинский¹. Значение языковой реформы Карамзина — «нового слога» его прозы — чрезвычайно высоко оценил, хотя и далеко ушедший от него в этом отношении вперед, Пушкин: «Карамзин освободил язык от чуждого ига» — «схоластической величавости, полуславенской, полулатинской», присущей прозе Ломоносова, он «возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова». Все это действительно начало приближать русскую литературу к наиболее тогда образованным, дворянским кругам русского общества. Явил собой Карамзин и новый тип писателя, для которого его занятия литературой являются не чем-то попутным, а «главным делом жизненным», который рассматривает это как свое «ремесло»; не только пишет, но, как ранее Новиков, занимается оживленной литературно-издательской деятельностью, выпускает журналы, альманахи, сборники (по словам Пушкина, он «первый у нас показал опыт торговых оборотов в литературе»), и вместе с тем считает это свое «ремесло» «не постыдным, а святым делом».

* * *

Литературная судьба двух крупнейших и в то же время идейно и литературно противостоящих друг другу представителей русского сентиментализма — Карамзина и Радищева — в значительной степени повторяет литературную судьбу основоположников двух основных и противоположных жанровых линий русского классицизма — Кантемира и Ломоносова. Перефразируя уже приводившиеся выше слова о них Пушкина, мы также можем сказать, что влияние Радищева уничтожается Карамзиным. И происходит это тоже в силу вне-литературных причин.

Кантемир так и не смог при жизни добиться разрешения на напечатание своих сатир. Радищеву ценою немалых усилий удалось выпустить в свет свое «Путешествие», но оно сразу же было признано «зловредной» и потому безусловно запретной книгой, а сам автор ее был объявлен «бунтовщиком хуже Пугачева» и приговорен не более и не менее как к смертной казни, замененной ссылкой на десять лет в Сибирь.

Расправа над Радищевым явилась началом репрессий «литератора на троне», Екатерины II, напуганной револю-

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 132, 133.

ционным ниспровержением феодализма во Франции — «заразой французской», по отношению к обличительной и сатирической литературе вообще. Та же участь, что и «Путешествие» Радищева, постигла трагедию Княжнина «Вадим Новгородский», которая была публично сожжена. Некогда издатель «Трутня» и «Живописца», а теперь масон-просветитель Новиков был заключен без суда в крепость. Самый блестящий из писателей-сатириков XVIII века, по силе и резкости иных своих обличений приближавшийся к Радищеву, Крылов вынужден был не только прекратить издание своих сатирических журналов, но больше чем на десять лет по существу вовсе уйти из литературы.

В годы тиранического режима русского «Калигулы» (слово о нем Пушкина) — полубезумного Павла I — на цензурные затруднения наталкивался даже Карамзин. Тем не менее и в павловский период, и в особенности позже, — в период либеральной александровской «весны» — Карамзин мог, несмотря на то что литературные мракобесы и его провозглашали «якобинцем», невозбранно продолжать свою писательскую деятельность. Александром I был восстановлен в гражданских правах и Радищев, который даже поддался было иллюзиям в отношении нового царя. Но иллюзии эти — мы знаем — длились недолго, и автор «Путешествия» заплатил за них дорогой ценой: не выдержав их крушения, под недвусмысленными угрозами новой ссылки в Сибирь, в 1802 году он покончил с собой.

В какой-то мере в духе Радищева продолжали писать поэты, составлявшие левое крыло «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», возникшего незадолго до самоубийства их учителя. Однако творчество этих писателей, хотя в историко-литературной перспективе оно и явилось соединительным звеном между Радищевым и поэтами-декабристами, гораздо более умеренное по сравнению с автором «Путешествия» в идейном отношении и чаще всего слабое художественно, находилось на периферии литературного движения начала XIX века. На его магистральных путях оказалось в эту пору творчество писателей, группировавшихся вокруг Карамзина и развивавших его традиции — драматурга Озерова, и в особенности поэтов-романтиков Жуковского и Батюшкова.

На закономерность — в перспективе общего развития литературы и ее влияния на духовную жизнь общества — появления после Карамзина такого поэта, как Жуковский, указывал уже Белинский: «Назначение сентиментальности, введенной Карамзиным в русскую литературу, было — расшевелить общество и приготовить его к жизни сердца и чувства. Поэтому явление Жуковского вскоре после Карамзина очень понятно и вполне согласно с законами постепенного развития

литературы, а через нее общества»¹. Действительно, поэзия Жуковского связана теснейшей преемственной связью с предромантическими началами карамзинского творчества и вместе с тем имеет по сравнению с ним существенные, качественные отличия.

Развивая многие мотивы, звучавшие у Карамзина, а до него уже у Хераскова, Жуковский приобщил русскую литературу к такому значительнейшему явлению, как западноевропейский, преимущественно немецкий, романтизм конца XVIII—начала XIX века, выросший на почве разочарования в просветительных идеях, неудовлетворенности новым «промышленным» веком — современностью, бегства от нее в средние века, в область народной фантастики, в мир мечты, в субъективную сферу личных чувств и переживаний. В этом — и сила Жуковского, и его слабость. Основной новый жанр, введенный в русскую поэзию Жуковским, его романтические баллады являются, как правило, переводами из немецких и английских поэтов, переводами, которым только иногда придан чисто внешний русский колорит. Правда, «гений перевода», как назвал его Пушкин, Жуковский умел точно, притом с небывалой еще у нас дотоле художественностью, следовать своим оригиналам и вместе с тем не растворяться в них, сохранять себя, свою поэтическую индивидуальность. В этом смысле справедливо известное замечание самого Жуковского о том, что у него все чужое и все свое. Но все же это *свое* было одновременно и *чужим*, а во многом — пиетистический мистицизм — и чуждым русской жизни, русскому национальному характеру, некоторые прямо противоположные черты которого нашли такое замечательное художественное выражение в басенном творчестве современника Жуковского — Крылова.

В стороне от русской общественно-политической действительности находится и оригинальная лирика Жуковского, субъективная, полностью обращенная во внутренний мир поэта. Вместо «чувствительности» Карамзина, порой приобретавшей характер явной манерности, стихи Жуковского проникнуты большим, искренним, овеянным мягкой гуманностью чувством, для выражения которого он создает и соответствующую, необыкновенно гибкую, мелодичную, богатую оттенками, полутонами, переливами, исполненную «пленительной сладости» стихотворную форму. По известному выражению Белинского, замечавшего, что «без романтизма (под романтизмом он понимал выражение «внутреннего мира души человека», «сокровенной жизни его сердца») поэзия то же, что тело без души», «романтическая муза» Жуковского «дала русской поэзии душу и сердце»². В этом дейст-

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 166—167.

² Там же, стр. 166, 145 и 220.

вительно ее чрезвычайно большое значение для становления новой русской литературы. Но в то же время это была «душа и сердце» одинокого, ушедшего в себя мечтателя, оторванного не только от общественной жизни, но в значительной мере и вообще от объективной действительности. Отсюда лирические стихи Жуковского, в сущности — «душа» без тела: они почти лишены объекта, бесплотны, «небесны».

Иной, чисто «земной» характер носит романтизм его сверстника и во многом литературного соратника — Батюшкова, вырастающий на почве обращения не к средним векам, а к романтизированной античности.

Поэзия Батюшкова даже в еще большей степени, чем творчество «балладника» Жуковского, очерчена кругом сугубо личных переживаний, но в духе не «романтизма средних веков», а традиций «легкой поэзии» XVIII века (культ земных радостей и наслаждений, дружбы, любви). И Батюшкову удается создать для этого адекватную и высоко художественную форму, свободную и от натуралистической грубоватости, свойственной некоторым анакреонтическим стихам Державина, в которых, по словам Белинского, «проблескивал романтизм греческий, но не более, как только проблескивал»¹, и от сентиментального салонного жеманства поэзии И. И. Дмитриева.

«Земному» духу творчества Батюшкова соответствует и особая «материальная» осязательность, скульптурная «зримость», почти осязательность его стиха. Особенно высокой степени художественности достиг Батюшков в своих переводах из греческой антологии и «подражаниях древним», написанных стихом, непосредственно подводящим к стиху антологических произведений Пушкина. Вместе с тем поэзии Батюшкова присущ особый элегический колорит, снимающий условную, заранее заданную правилами жанра, ничем не омрачаемую беспечность «анакреонтики» классицизма и восходящий к традиции особенно любимых им древнеримских поэтов-элегиков. И этот колорит в его стихах все сгущается. Легкая мечтательная грусть начинает окрашиваться во все более печальные тона, а затем и прямо переходит в духе «романтизма нового времени» (романтизма Шатобриана и Байрона, творчество которых производит на «российского Тибулла и Парни», как именовал Батюшкова Пушкин-лицеист, в последние годы его литературной деятельности сильнейшее впечатление) в глубокую неудовлетворенность окружающим, во все усиливающееся пессимистическое созерцание действительности, в мрачную тоску.

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 166.

Обращенность на себя, на свой внутренний мир, мир личных, интимных переживаний, придающая стихам Батюшкова и Жуковского характер глубоко искренней лирической исповеди, была тем новым и в высокой степени значительным, что вносило их романтическое творчество в русскую литературу. Но в то же время эта преимущественная «интимность» обращивалась у обоих поэтов камерностью, замкнутостью в узко личном, отходом от основной общественной, гражданской, ломоносовско-радищевской традиции русской литературы. Отсюда и суженность адресата их творчества, обращаемого к тесному кружку друзей, к немногим истинным ценителям прекрасного (недаром в поэзии обоих усиленно культивируется жанр дружеских посланий). Жуковский сознательно именно так и ориентировал свое творчество. Батюшков переживал узость своей поэзии, горько-иронически именуя ее «стишками о любви», «бесполезными для общества и для себя», как большую творческую трагедию. В своей программной «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков подчеркивал особое значение последней в деле «усовершенствования языка» по законам красоты, считая, что именно провозвешение «легкой поэзии» требуют от поэта особенного внимания к формальной стороне — к выработке наиболее совершенного слога. Однако удовлетвориться одним этим он не мог. Вместе с тем, оглядываясь на все им написанное, Батюшков только к этому и склонен был сводить значение своей поэзии. «...Что говорить о стихах моих! Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес он на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было!» Подобная самооценка явно несправедлива. Но по сравнению с потенциями, которые Батюшков в себе заключал, с его большими творческими замыслами в какой-то мере почти пушкинского плана, некоторые следы которых до нас дошли, его самоощущение вполне понятно.

Патриотический подъем, охвативший широкие круги русского общества в связи с войной 1812 года, сказался в творчестве и Жуковского («Певец во стане русских воинов» и др.) и Батюшкова («Послание к Дашкову»). Но если народная война 1812 года и события, за нею последовавшие (вспышки национально-освободительных движений, образование «Священного Союза» монархов против народов), явились стимулом для воскрешения насильственно затоптанного радищевского начала — развития освободительных и революционных идей в творчестве Пушкина и декабристов, — Батюшков и Жуковский, сами в значительной степени подавленные реакционным настроением, снова возвращаются в лоно карамзинистской камерности, узко личной лирики, отре-

шенной от больших проблем, волновавших передовые круги русского общества. Это сообщает в новых исторических условиях — в период нарастания декабристского движения и соответственно этому нового усиления общественной направленности литературы, роста гражданских тем и мотивов — творчеству обоих, до той поры имевшему в основном бесспорно прогрессивное значение (высвобождение личности из оков феодально-абсолютистской государственности, обращение к «жизни души», к внутреннему миру человека), иную, по существу общественно-реакционную, функцию (отсюда отрицательные оценки Батюшкова и в особенности Жуковского декабристами).

* * *

Развитие в русской поэзии последней трети XVIII — начала XIX века личных, субъективных мотивов и, в соответствии с этим, «средних» лирических жанров дало в своем конечном — пушкинском — результате романтическую лирику Жуковского и Батюшкова. Неуклонно нараставшее, несмотря на всякого рода внешние препоны, развитие критических, обличительных мотивов и соответствующих сатирических жанров — «сатирического направления», — насильственно задержанное в 90-е годы XVIII века и снова — уже в новом качестве — возобновившееся в первые десятилетия XIX века, приводит к басням Крылова.

К писанию басен — жанру, в котором Крылов литературно наиболее обрел себя, который через некоторое время стал не только основным, но и единственным жанром его творчества, он обратился вскоре после того, как при наступивших более благоприятных общественно-политических условиях «дней александровых прекрасного начала» получил возможность снова вернуться в литературу.

Басенное творчество Крылова во всем присущем ему своеобразии, во всех новаторских его чертах было непосредственно подготовлено предшествовавшей и весьма разнообразной его творческой деятельностью (сатирическая проза, драматургия, стихи), своего рода синтезом которой оно и является. Вместе с тем оно было подготовлено почти вековым развитием на русской литературной почве самого жанра басни. В развитии русской басни, которая заняла в ряду стихотворных сатирических жанров XVIII века такое же господствующее место и получила столь же широкое распространение, какое в «высоких» жанрах имела ода, отчетливо проявляются общие основные закономерности развития всей новой пушкинской литературы — с одной стороны, по пути все большего приближения к жизни, все большей «правды» изображения последней; с другой — по пути творчества

по законам красоты. У Сумарокова, который по существу и явился родоначальником русской басни (опыты в этом жанре Кантемира, Тредиаковского и даже Ломоносова не имели сколько-нибудь существенного значения), в частности, создателем особого русского басенного стиха, его сатирические притчи, весьма ценившиеся прогрессивными современниками, осуществлялись в русле сугубо «низкого штиля», густо окрашенного нарочито грубой «простонародностью», вульгаризмами, что вполне отвечало, по понятиям классицизма, задаче изображения изобличаемой в них «низкой», «непросвещенной» действительности, но было весьма далеко от законов красоты. Наиболее значительные русские баснописцы после Сумарокова, Хемницер, И. И. Дмитриев, сделали немало для придания басне более изящной, «светской» литературной формы в рамках уже намечавшегося у Хемницера и вполне развитого у Дмитриева «среднего» стиля. В то же время это сопровождалось у современника Крылова карамзиниста Дмитриева почти полным снятием сатирической направленности его басенного творчества, уходившего от изобличения конкретных пороков русской социально-политической действительности в область отвлеченного морализирования. Жанровая форма, как уже сказано, синтетически сочетавшая в себе литературные искания и опыты Крылова всего предшествовавшего периода его творчества,—его басни являются вместе с тем синтезом и только что обрисованного процесса развития русской басни.

Древнейший и по природе своей наиболее непосредственно связанный с народным творчеством (народный эпос о животных, пословицы, поговорки) басенный жанр чем дальше, тем все больше отрывался от своих народных корней. Один из критиков начала XIX века так наметил общий ход развития русской басни: «Мы очень богаты притчами. Сумароков нашел их среди простого, низкого народа; Хемницер привел их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещенное образованное общество». Подхватывая и развивая это сравнение, один из реакционных современников презрительно добавил, что Крылов «вывел» басню «на площадь». Действительно, Крылов вернул басне ее исконную природу, вместо нарочитой грубо-натуралистической сумароковской «простонародности» сообщив ей значение и силу подлинной народности.

Сама окончательная остановка Крылова именно на жанре басни объяснялась широчайшей доходчивостью, общедоступностью последнего. Когда Крылова спросили однажды, почему он пишет только басни, он ответил: «Этот род понятен каждому: его читают и слуги и дети». Эта сознательная установка на максимальную демократизацию художественного слова, сделанная одним из наиболее выдающихся представи-

телей новой допушкинской русской литературы, в полной мере соответствовала основному принципу ее развития и вместе с тем наглядно свидетельствовала, как далеко уже смогла она продвинуться к этому времени в данном направлении. В этом отношении явление Крылова столь же закономерно подготовлено всем предшествовавшим ему литературным развитием, сколь представляет собой новую, принципиально исключительно важную — пусть пока на узкой площадке лишь одного, басенного, жанра — ступень в дальнейшем литературном развитии, непосредственно подводящую к Пушкину.

Народность крыловского басенного творчества проявляется во всех элементах, из которых оно складывается. Несмотря на относительную умеренность и даже консерватизм политических взглядов Крылова-баснописца, его басни проникнуты ярко выраженным демократическим духом. В столкновении между «овцами» и «волками», «слабыми» и «сильными», «скромными», «смирненными» тружениками и наглыми трутнями-тунеядцами — словом, между народом и его обидчиками и угнетателями (один из характерных конфликтов, составляющих содержание многих и многих его басен), Крылов — неизменно на стороне народа. В своих баснях Крылов продолжает нападать на то же «злонравие», «зверство и безумство», которые бичевали представители «сатирического направления» XVIII века, в том числе и он сам в добасенный период своего творчества. Но если мишень у Крылова-баснописца осталась прежняя, коренным образом меняется его метод.

Требуя правдивого, неприкрашенного изображения действительности, Крылов уже в своем добасенном творчестве с боем выступал против обоих основных литературных направлений конца XVIII века — «высокого» классицизма и карамзинского сентиментализма, высмеивая, а порой и прямо пародируя жанры как хвалебной оды, трагедии, так и сентиментальной идиллии. Но собственное сатирическое творчество Крылова продолжало осуществляться в соответствии с принципами отвлеченно-схематической поэтики классицизма. Вынужденный выход из замкнутых рамок дружеского литературного кружка в большую жизнь: отъезд из столицы, непосредственное соприкосновение в течение десятилетних скитаний с самыми различными сферами и областями русской действительности — значительно расширили и обогатили жизненный опыт Крылова и оказали существенное влияние на изменение его творческого метода. Используя традиционные, накопленные и проверенные веками басенные сюжеты, Крылов не просто «склоняет» их в духе многих писателей XVIII века «на русские нравы и обыкновения», а придает им остро современное звучание, наполняя русским национально-

историческим содержанием, образами и картинами окружающей действительности. В то же время на баснях Крылова полностью оправдывается уже указывавшаяся выше закономерность развития новой русской литературы, установленная Белинским: чем ближе к жизни, тем самобытнее, народнее — и наоборот. Действительно, народность крыловских басен прямо пропорциональна их реализму. В сатирах Крылова фигурировали люди, но они были гротескно «оскотинены», даны в прямолинейно «порочном» плане рационалистических образов-схем. В баснях Крылова, исполненных сатиричности не менее «колкой», чем прежде, но искусно прикрытой покровами эзоповского языка, чаще всего фигурируют звери, но они, так сказать, «очеловечены»: под традиционными условно звериными басенными масками предстают образы, обладающие и широчайшим типизмом и почти предметной осязательностью, заключающие в себе некие общечеловеческие черты, проступающие вместе с тем в конкретной национально-исторической оболочке. Именно это, впервые с такой силой художественно осуществленное, национальное своеобразие, «русский дух» басен Крылова и был тем важнейшим, принципиально новым и в высшей степени плодотворным, что так восхищало в них Пушкина, Гоголя, Белинского. «Звери у него мыслят и поступают слишком по-русски...— восторженно писал о Крылове-баснописце Гоголь,— кроме верного звериного сходства, которое у него до того сильно, что не только лисица, медведь, волк, но даже сам горшок поворачивается, как живой, они показали в себе еще и русскую природу... всюду у него Русь и пахнет Русью» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»). Это же положение неоднократно выдвигал и Белинский, подчеркивая, что «в лучших баснях Крылова нет ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные, *кажется*, и действуют в них, но есть люди и притом русские люди»¹.

Народности содержания и соответственно этому методу реалистической типизации, первые наиболее совершенные и законченные образцы которого и явили басни Крылова, полностью соответствует народность их формы — языка, стиля, выражающего собой особый народный, национальный склад ума, народный угол зрения на окружающее, народную оценку людей и явлений действительности. Исполненные демократизма, басни Крылова в еще неизмеримо большей степени, чем сатиры Кантемира, написаны «не только русским языком, но и русским умом», притом языком не «почти», а уже по-настоящему народным и вместе с тем обработанным рукой великого мастера-художника. Если субъективно-лирическая проза Карамзина была во многом близка к стихотвор-

¹ В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 574.

ной речи, стихотворная речь крыловских басен с ее непри-
нужденно разговорными интонациями, отсутствием условных
поэтических украшений, точностью, простотой из всех стихо-
творных жанров наиболее приблизилась, подобно сатирам
Кантемира, к прозе. В то же время Крылов, сам в первый пе-
риод своей литературной деятельности много писавший в
различных стихотворных жанрах и полностью овладевший
уже сложившейся к тому времени довольно высокой культу-
рой русского стиха, сумел замечательно реализовать все
эстетические возможности, заключенные в стихотворной речи.
В противоположность лишенному «украсы» неуклюжему и
тяжеловесному стиху сатир Кантемира и притч Сумарокова,
стих басен Крылова отличается высокой художественностью,
исполнен не только гармонии, но и замечательной вырази-
тельности, порой и прямо своеобразной ритмической и зву-
ковой изобразительности.

Вместе с тем, подчеркивая, что Крылов из всех своих
современников является единственным писателем, «коего
слог русский» Пушкин отмечал как характерные русские
национальные черты, свойственные его басням, «веселое лу-
кавство ума, насмешливость и живописный способ выра-
жаться». То же самое неоднократно повторял и Белинский,
считая, что в «практическом уме» басен Крылова «вырази-
лась сторона духа целого народа, сторона жизни миллионов».
С этим связана и существеннейшая черта слога крыловских
басен, которая наметилась уже в сатирах Кантемира, была
свойственна в той или иной мере всем представителям «сати-
рического направления» в литературе XVIII века, но у Кры-
лова получила особенно яркое развитие — тяготение к посло-
вичной форме. Причем Крыловские басни не только насыще-
ны народными пословицами и поговорками, но целый ряд его
собственных выражений, оборотов, даже заглавий некоторых
басен («Демьянова уха», «Тришкин кафтан» — название,
явно подсказанное, кстати, Тришкой из фонвизинского «Не-
доросля»), в свою очередь получил значение народных по-
словиц и поговорок.

Не удивительно, что «книга мудрости самого народа», как
назвал Гоголь собрание басен Крылова, получила раньше,
чем какое-либо другое произведение русской литературы, и
небывало широкую популярность. Если сатирические журна-
лы Крылова, которые, подобно сатирическим журналам Но-
викова, несомненно должны были прийтись «во вкус» разно-
чинной читательской аудитории, имели весьма ограниченное
число подписчиков, издания басен Крылова уже при его жиз-
ни стали расходиться в десятках тысяч экземпляров. Именно
это имел в виду Белинский, когда проницательно писал, что
Крылов «больше всех наших писателей кандидат на никем
еще не занятое на Руси место «народного поэта», он им сде-

ляется тотчас же, когда русский народ весь делается грамотным народом»¹.

Всем сказанным определяется мера громадного принципиального значения басенного творчества Крылова в развитии новой русской литературы. Завершая начатую Кантемиром вековую линию все большего сближения литературы с жизнью, басни Крылова приводят к ее закономерному результату — несмотря на условность басенного жанра, являются первыми полноценными образцами реалистического искусства слова. Последний и один из самых не только ярких и талантливых, но и «колких» и вместе с тем демократических сатириков XVIII века, автор «Почты духов», «Каиба», «Похвальной речи в память моему дедушке», Крылов является как автор басен живым связующим звеном между «сатирическим направлением» XVIII столетия и критическим реализмом XIX века.

Басни Крылова — непосредственное и необходимое звено между комедиями Фонвизина и «Горем от ума» Грибоедова. Грибоедов создавал свою комедию в традициях «общественной комедии» Фонвизина и Капниста. С этим, несомненно, связано и сохранение им некоторых основных правил классицизма (в частности, знаменитых «единств» места, времени) и противопоставление «злонравному обществу» некоего положительного героя. В то же время Грибоедов, резко отрицательно относившийся к рационалистическим образам-схемам классицизма — этим «антропосам собственной фабрики», как он иронически их называл, — сознательно хотел снять со своих отрицательных персонажей налет схематически-прямолинейной порочности; не ослабляя остро критического к ним отношения, стремился превратить сатирические карикатуры в живые, реалистически полнокровные образы. И Грибоедов достиг этого. «Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь», — с полным правом утверждал он о своем «Горе от ума». Действительно, если, по словам Белинского, пьесы Фонвизина представляли собой только «плод усилия сатиры стать комедией»², пьеса Грибоедова, несмотря на свой внешне «классический» наряд, стала подлинно реалистической комедией, явила собой первый образец новой русской реалистической драматургии.

И в этом отношении — в плане метода реалистической типизации — Грибоедов безусловно использовал опыт Крылова-баснописца, тем более что крыловским басням — этим «маленьким комедийкам» и «драмам», как неоднократно называл их Белинский, уже было в весьма сильной степени присуще (здесь сказался предшествовавший им опыт Крылова-

¹ В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 114.

² Там же, т. VII, стр. 119.

драматурга) драматическое начало. Реалистический метод Крылова дал ему возможность под условными звериными масками явить конкретно-типические человеческие образы. Грибоедов пошел тем же путем и только совершенно сорвал со своих персонажей эти условные басенные маски. О генетической связи «Горя от ума» именно с крыловскими баснями наглядно свидетельствует то, что оно написано крыловским басенным стихом, так же как и явно ощутимая близость слога грибоедовской комедии, в частности ее насыщенная пословиичность, к крыловскому басенному слогу. «О стихах я не говорю,— сразу же писал о грибоедовской комедии Пушкин,— половина должна войти в пословицу».

И эта связь декабристской комедии Грибоедова, который так же и с тем же результатом завершил основную линию развития русской сатирической комедии XVIII века, как Крылов завершил линию развития русской басни, с басенным творчеством последнего является в высшей степени знаменательной с точки зрения общих закономерностей развития новой русской литературы. Недаром именно эту связь Белинский привел в доказательство своего замечательного положения о том, что «в органически-историческом развитии литературы все сцепляется и связывается одно с другим!»¹

* * *

То, что Крылову и Грибоедову удалось осуществить в ограниченных рамках одного жанра и, так сказать, по линии наименьшего сопротивления, развивая реалистические тенденции, с самого начала присущие «сатирическому направлению»,— то по линии наибольшего сопротивления — не только в таких жанрах, которые в литературе XVIII века были наиболее далеки от жизни (стихотворные эпические жанры, трагедия), но и в объеме, охватывающем по существу всю литературу,— осуществил Пушкин.

Белинский, со свойственной ему диалектичностью мышления, называл Державина не вовремя родившимся Пушкиным. Пушкин родился «вовремя».

Творчество Пушкина выросло на почве не грандиозного роста могущества российской империи — громких военных побед, внешнеполитической славы «века Екатерины», как поэзия Державина,— а на почве великого национального воодушевления русского народа, как бы воочию оправдавшего веру в него Радищева,— народа, не только отстаивавшего свое отечество от иноземного порабощения, но и освободившего другие порабощенные народы Европы; выросло на поч-

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 442.

ве подъема и воодушевления передовых общественных кругов, поставивших своей задачей освобождение народа-освободителя из оков порабощения внутреннего.

И победа в войне 1812—1814 годов явилась не просто торжеством материальной силы; это было большой моральной, духовной победой. Позднее, обращаясь к агрессивным западноевропейским «клеветникам России», Пушкин имел право сказать, что русский народ «не признал наглой воли того, под кем дрожали» другие европейские страны, что он повалил в бездну «тяготеющий над царствами кумир», что он искупил своей кровью «Европы вольность, честь и мир». Социально-политическое освобождение народа, попытка чего была предпринята лучшими людьми из дворян, не удалась и не могла удасться. Для этого, говоря словами Радищева, «не приспел еще година»: не созрели необходимые исторические условия и предпосылки. Но русский народ созрел для того, чтобы отверзлись его поэтические уста, чтобы явился великий поэт, выразитель лучших черт и особенностей его национального склада, его дум, чувств и стремлений, его духовного богатства, его идеала прекрасного. И именно это общенациональное значение, это как бы народное представительство своего творчества сам Пушкин стал ощущать почти с первых же своих литературных шагов. Недаром уже в 1818 году он назвал свой «неподкупный голос» «эхом русского народа»¹.

В прямую противоположность Державину, мировоззрение Пушкина носило не консервативный, а передовой характер; он находился на переднем крае прогрессивной общественной и литературной борьбы своей эпохи.

Родился Пушкин «вовремя» и в собственно-литературном отношении. Ко времени Пушкина уже образовались все элементы, необходимые для того, чтобы могла сложиться новая, национально-самобытная русская литература. Задача заключалась в том, чтобы, решительно отбрасывая все исторически стжившее, устарелое и, наоборот, высвобождая, развивая, двигая вперед все здоровое, растущее, слить все эти элементы в нечто целостное, органически единое, сообщить всему этому художественную гармонию. И гению Пушкина эта задача оказалась под силу. Если революция политическая не удалась — революция литературная была Пушкиным осуществлена. В его творчестве, развивавшемся путем широчай-

¹ Иной раз иронически замечают, что это самоопределение Пушкина сделано им в связи с похвалами жене Александра I, императрице Елизавете Алексеевне. Однако эти якобы защитники строгой историчности в данном случае сами оказываются недостаточно историчными. Как это установлено советскими историками, похвалы опальной жене «кочующего деспота», написанные почти одновременно с направленным против него знаменитым «Ноэлем», носили политически оппозиционный характер, шли в русле развертывающегося декабристского движения и «вольных стихов» Пушкина.

шего литературного синтеза, как в фокусе, сошлись основные прогрессивные линии развития русской литературы XVIII века от Кантемира и Ломоносова до Державина и Радищева. В результате карамзинской реформы русский литературный язык достиг значительной степени своего национального развития по законам красоты, а в басенном творчестве Крылова обрел и подлинную народность. Развернувшаяся в первые два десятилетия XIX века борьба за карамзинскую языковую реформу, в которой Пушкин с первых же своих литературных шагов принял самое активное участие на стороне «карамзинистов», явилась своего рода его литературной колыбелью. Культура русского стиха достигла очень высокого уровня в поэзии Батюшкова и Жуковского. Мелодичность, музыкальность стиха Жуковского в сочетании со «скульптурностью» батюшковского стиха непосредственно подготовили стих Пушкина. В известной степени уже Фонвизиним и в полной мере Крыловым-баснописцем были явлены первые образцы метода художественно-реалистического воспроизведения действительности.

Пушкин зачинает свой творческий путь в основном в рамках камерной лирики Жуковского и в особенности Батюшкова, их литературным учеником. Но, как и Батюшков, он вскоре — уже в лицейские годы — начинает ощущать глубокую неудовлетворенность тесными пределами своего творчества, — «лепетаньем» «на рифмах», писаньем стихов, столь суженных тематически и отсюда столь неинтересных для сколько-нибудь широкого читателя, что их приходится шептать «друг другу на ухо» (см. стихотворное послание «Шишкову» 1816 года).

Но, в противоположность своему ближайшему литературному учителю Батюшкову, передовое мировоззрение, передовая общественно-политическая позиция Пушкина дают ему возможность вырваться из рамок карамзинистской камерности, широко раздвинуть границы своего творчества, наполнить его важнейшей общественной проблематикой, стать — и не только в собственно политическом отношении, а и во всех смыслах этого слова — певцом наиболее передовых людей своего времени, первого отряда революционных борцов с самодержавием и крепостничеством, зачинателем в своих вольных стихах и южных поэмах литературы декабристов. Даже сама анакреонтика теряет под пером Пушкина свое внеобщественное звучание, взамен пассивной оппозиционности, как у некоторых поэтов конца XVIII — начала XIX века, приобретает характер активного политического протеста, окрашивается в ярко выраженные свободолюбивые тона. В написанной же непосредственно «вслед Радищеву» оде «Вольность» — первом ярчайшем образце декабристской поэзии — Пушкин прямо призывает, вместо прежней анакреонтической

музы, богини любви, музу политическую, революционную — «грозу царей», «гордую певицу» свободы.

Личное, интимное — все богатство внутреннего мира человека, его чувств и переживаний — отнюдь не уходит (за что осуждали его некоторые поэты-декабристы) из творчества Пушкина, откликающегося на все зовы жизни, воистину на «все впечатленья бытия».

Но когда встает вопрос о необходимости выбора между личным и общественным, о предпочтении того или другого, Пушкин, как правило, дает на это ломоносовский, радищевский, декабристский ответ. Достаточно вспомнить его «Андрея Шенье» — своеобразную, в форме исторической элегии, вариацию программного «Разговора с Анакреоном» Ломоносова. И это отнюдь не единственный пример. По существу тот же мотив звучит и тот же ответ — на языке художественных образов — будет дан Пушкиным и в «Арапе Петра Великого», и в «Капитанской дочке», и в особенности в «Медном всаднике». В этом отношении Пушкин полностью совпадает с писателями-декабристами, как и они, ставя во главу угла борьбу за общественно-передовую литературу, за ее национальную самобытность.

Но, в противоположность поэтам-декабристам, гражданственность Пушкина не вступала в противоречие с предъявляемым им к литературе требованием предельной художественности, с его глубоким пониманием природы литературы, как творчества по законам красоты, как искусства. Именно к этому сводится существо его иронических реплик по поводу формулы самого значительного из поэтов-декабристов Рылеева: «Я не поэт, а гражданин», — выдвинутой последним в ответ на острую критику Пушкиным его «Дум». Если ты «не поэт», считал Пушкин, зачем же ты пишешь стихи? а раз ты пишешь их, то есть говоришь на языке искусства, то ты обязан с наивозможным совершенством владеть им, должен стремиться быть поэтом, ибо только тогда и твои гражданские призывы обретут свою максимальную действенность и полную силу, только тогда ты действительно сможешь глаголом жечь сердца людей.

Сам Пушкин сочетал в себе и то и другое. Имевшая очень большое идейно-политическое значение поэзия декабристов чаще всего оставалась в рамках гражданской дидактики. Творчество Пушкина при всем идейном накале многих и многих его произведений, при публицистичности, то есть широком общественном значении его основной тематики, явилось полноценным осуществлением литературы как искусства.

В отличие от восходящего по существу еще к классицизму литературно-схематического мышления автора «Дум» Рылеева, что делало все их, подобно одам и трагедиям XVIII века, «на один покрой» (слова о них Пушкина), Пуш-

кин, как никто из его русских предшественников, овладел художественным мышлением как таковым.

Художественное — образное — мышление по самой природе своей должно носить конкретно-чувственный характер. Именно таким было мифологическое мышление древних греков. Мифологическое мышление мистифицировало действительность. Но, очеловечивая явления природы, переводя их на язык конкретно-чувственных образов, оно было художественным мышлением по преимуществу. Потому-то и могло, по словам Маркса, достигнуть такой высоты, не находящейся «ни в каком соответствии с общим развитием общества», древнегреческое искусство, сохраняющее в известном смысле и по настоящее время «значение нормы и недосыгаемого образца»¹, являющееся, по меткому выражению Белинского, «художественной мастерской», через которую должен пройти каждый писатель, для того чтобы его творчество стало подлинным искусством.

Наоборот, не только в отталкивающемся от «языческой» древности средневековом искусстве, но и в рационалистической литературе европейского классицизма, в том числе и русского классицизма XVIII века, хотя представители его ориентировались на античные образцы и старались создавать свои произведения по правилам античных поэтик, образное мышление в значительной степени утратило свою природу, стало носить абстрактный, условно-аллегорический, рассудочно-метафизический характер. Поэтому борьба с рассудочностью и дидактикой классицизма, которую повели представители новых литературных направлений — сентиментализма, романтизма, — являлась тем самым и борьбой за художественность литературы, за возвращение образному мышлению его истинной природы.

Больших успехов добились здесь романтики, творчество которых было связано с новым этапом в развитии мировой философской мысли — немецкой идеалистической философией конца XVIII — первых десятилетий XIX века, преодолевавшей метафизический рационализм. В предпушкинской русской литературе это было представлено Жуковским. С другой стороны, важнейшее значение имело обращение русских поэтов, отчасти уже Державина, В. Капниста, но в особенности Батюшкова, через голову рационалистического классицизма XVIII века, непосредственно к «древнему классицизму» (термин, употребляемый Пушкиным) — к образцам античной поэзии. Эти два отдельных течения синтетически слились в Пушкине.

В творческом становлении Пушкина романтический этап, связанный не с его юношеским восхищением «мечтатель-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 200, 203.

ной», «небесной» лирикой Жуковского, а с активным, мятежным «романтизмом нового времени», ознаменованным больше всего именем Байрона, сыграл весьма важную роль. Вместе с тем — одновременно и параллельно — Пушкин прошел своего рода курс художественного обучения в «мастерской» древнегреческой поэзии, хотя, как и Державин и Батюшков, он знал ее только по переводам. В те же годы, когда Пушкиным создаются романтические поэмы, он пишет и многочисленные «подражания древним», стихотворения в антологическом роде. Недаром, сходя, по его собственным словам, с ума от чтения Байрона, Пушкин тогда же исключительно высоко ценил поэзию Андре Шенье, считая ее одним из замечательнейших образцов проникновения в художественную сущность древнегреческого искусства («от него так и несет древней греческой поэзией», — замечал он о Шенье). Антологические стихи Пушкина, написанные в духе «древнего классицизма», особенно наглядно свидетельствуют, насколько полно сам он овладел «древнегреческим» образно-художественным мышлением.

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою — полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

Эти шесть (всего лишь шесть!) строк совсем еще молодого поэта (стихотворение «Нереида» написано в 1820 г.) создают пластически законченный, скульптурно-осязательный образ, полностью в духе древнегреческого мифологического созерцания действительности. Перед нами зримо — дочь Нерея, нимфа морской волны, настолько уподобленная ей всем своим обликом, что не знаешь, где кончается волна и где начинается женщина. И вместе с тем эта прекрасная античная статуя — живая. Стихотворение — глубоко лирично. Над всем ним разлита эмоциональная любовная атмосфера. Она создается уже с первой строки: зеленые волны, лобзающие Тавриду, — живой, пластический образ моря, влюбленного в красавицу землю. Сравнение женской груди с лебедем, помимо своей пластической выразительности, порождает ассоциацию с одним из наиболее знаменитых любовных преданий древности — с мифом о Леде. Пена, выжимаемая из власов, вызывает в сознании образ богини любви Афродиты, рожденной из пены морской. Особенно ярко выраженную лирическую тональность придает всему этому благоговейная, исполненная целомудренной влюбленности поза самого поэта-созерцателя: «Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть». Стихотворение, несомненно, имеет весьма естественную и простую реалию. Проснувшись рано поутру и сбежав к морю,

поэт увидел купающуюся девушку. И — чудесное превращение: перед нами живой мифологический образ, чистый и прекрасный, как сама богиня красоты. В одном из стихотворений болдинской осени 1830 года, то есть периода полной творческой зрелости Пушкина, «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея...») он создает и свой собственный совершенно оригинальный миф, который на одинаковых правах с любым другим подлинным мифом мог бы войти в сокровищницу античной мифологии. Мифологические образы (не условные перифразы, как у классиков XVIII века, а именно *образы* в самом точном и полном смысле этого слова) мы порой встречаем даже в тех произведениях Пушкина, которые не имеют никакого отношения к античности. Вспомним хотя бы строки из «Евгения Онегина»:

И сени расширял густые
Огромный запущенный сад —
Приют *задумчивых дриад*.

Но сколь ни характерны подобные примеры, они все же единичны. Человек XIX столетия, стоявший «в просвещении» на уровне своего времени, Пушкин, понятно, не мог мифологизировать действительность. В «мастерской» древнегреческого искусства он вырабатывал лишь самый метод художественного, то есть не отвлеченно-рационалистического, а конкретно-чувственного восприятия действительности. Равным образом то же «древнегреческое», материально-чувственное, пластически-осязательное воспроизведение объективного мира помогло Пушкину преодолеть односторонний субъективизм романтиков, стать поэтом реальной жизни, жизни такой, как она есть, стать «поэтом действительности» — определение, которое, как известно, дано себе им самим и в котором, как я неоднократно подчеркивал, логическое ударение следует ставить одновременно и на слове «действительность» и на слове «поэт».

Переход от абстрактно-рационалистического мышления к мышлению образами самой жизни дал возможность Пушкину осуществить и своего рода жанровую революцию — освободить литературу от подавляющего господства общего над индивидуальным, жанра над произведением. Категория жанра — одна из основных литературных категорий — конечно, сохраняется и в творчестве Пушкина, но она утрачивает свое самодовлеющее значение. Пушкин завершает то, что начал в некоторых своих одах уже Державин: уничтожает рационалистическую искусственную замкнутость жанров в себе, их непроницаемость по отношению друг к другу, их прямолинейную и резкую разграниченность. У него жанр уже не подчиняет себе индивидуальный творческий замысел автора, а, наоборот, подчиняется ему. Большинство произведений Пушкина, хотя они и имеют некую жанровую доминанту, обычно пред-

ставляют собой скрещение нескольких жанров, которые свободно переходят друг в друга, смешиваются между собой, вступают в самые разнообразные и неожиданные сочетания. Возникают такие сложные и порой парадоксальные жанровые сочетания, как «роман в стихах», как «маленькие трагедии», как героическая поэма о Петре и одновременно «петербургская повесть» о бедном маленьком чиновнике («Медный всадник») и т. д.

«Поэт действительности», Пушкин и здесь идет не от заранее заданных жанровых схем, а от многообразия и сложности самой художественно воспроизводимой им жизни. В то же время «поэт действительности» — это и есть органическое слияние воедино тех двух начал: «голой правды» и «красоты», которые в допушкинской литературе были, как правило, не только разъединены, но — у Радищева и Карамзина, позднее в какой-то мере у Рыльева и Жуковского — прямо противопоставлены друг другу.

То, что Пушкин смог стать в полную силу этого слова *поэтом* действительности, позволило ему не только развернуть во всю мощь свое гениальное дарование, но и осуществить основные исторически назревшие задачи, разрешение которых было необходимо для окончательного становления новой русской литературы.

Завершая длительный процесс формирования русского национального языка, Пушкин, отталкиваясь от салонной ограниченности «нового слога» Карамзина и опираясь на «русский слог» Крылова, утвердил на широкой, общенародной основе норму русского языка, находившуюся в соответствии не только с внутренними законами его развития, но и с законами красоты, то есть установил и эстетическую норму языка как материала искусства слова. Если литература XVIII века в основном, во всяком случае в своих наиболее общественно значимых явлениях, была скорее художественной публицистикой — прямолинейным выражением взглядов автора, облеченным в более или менее художественную форму, — в творчестве Пушкина, давшего совершеннейшие образцы искусства слова почти во всех его областях, новая русская литература впервые в полной мере обретает себя, становится действительно художественной литературой, литературой-искусством.

Глубоко знаменательно и то, что «первый поэт-художник Руси», как называл Пушкина Белинский, является «поэтом *действительности*». Осмысляя процесс русского литературного развития до Пушкина, Белинский правильно наметил те основные принципы русской литературы — «смысл и душу» истории ее становления, — о которых уже было сказано мною в начале второго раздела данной работы: «Литература наша была плодом сознательной мысли... началась подражательно-

стию. Но она... постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*¹. В творческой деятельности Пушкина эти постоянные стремления осуществляются: «душа» развития новой русской литературы обретает свое полноценное художественное воплощение.

В Пушкине русская литература полностью стала самобытной национальной литературой. Пушкинское творчество не только явилось закономерным итогом развития всей предшествовавшей ему русской литературы,— оно развертывалось на основе глубокого усвоения и творческой переработки многовекового опыта предшествовавших ему и современных западноевропейских литератур. Сам Пушкин связывал основные этапы своей творческой эволюции с именами Вальтера, Байрона, Шекспира, Вальтера Скотта. Но это усвоение никогда не носило характера простого подражания. Из почвы мировой литературы Пушкин впитывал наиболее питательные соки, необходимые ему для собственного роста, для своего развития, как великого национального русского поэта. Причем, прослеживая историю «влияний» на Пушкина, особенно наглядно убеждаешься в его творческой самобытности. Возьмем наиболее резкий пример, относящийся к так называемому «байронизму» Пушкина. Страстно увлекаясь, как и все прогрессивные современники во всех странах Европы, вольнолюбивым, мятежным творчеством Байрона, Пушкин уже в 1823 году — год окончания им одной из наиболее «байронических» своих поэм «Бахчисарайский фонтан» — в первой же главе только что начатого «Евгения Онегина», формально также связанного с байроновским творчеством, polemически противопоставляет субъективно-романтическому методу гениального английского поэта-романтика, представившего в своих стихотворениях «призрак себя самого» (заметка Пушкина «О драмах Байрона»), напечатлевающего на всех своих героев свой собственный облик,— новый метод объективно-реалистического изображения героя, существующего отдельно и независимо от личности автора:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,—
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

¹ В. Г. Белинский, т. X, стр. 294.

В этих шуточных по форме строках заключено чрезвычайно важное содержание. Перед нами глубоко принципиальная полемика двух методов художественного воссоздания действительности — субъективно-романтического и реалистического — и соответственно этому двух значительнейших направлений в мировой литературе XIX века, полемика, которая по существу продолжается на протяжении всего пушкинского романа в стихах, заканчиваясь в одной из последних его глав «шутливой пародией», по определению самого поэта, на прославленные «Странствования Чайльд-Гарольда».

Таким образом, в несомненной связи с творчеством Байрона («Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. Вроде «Дон-Жуана», — письмо Пушкина П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 года) и, одновременно, в решительном отталкивании от него («Никто более меня не уважает «Дон-Жуана»... но в нем нет ничего общего с «Онегиным», — письмо Пушкина А. А. Бестужеву от 24 марта 1825 года) создается значительнейший образец пушкинской «поэзии действительности», пушкинского реализма — произведение глубоко новаторское, национально-самобытное, произведение, в котором русская литература в полной мере становится «естественной, натуральной» и которое вместе с тем является новым художественным словом в истории всей мировой литературы.

Действительно, в Байроне последних лет мы наблюдаем то же движение от романтизма к реализму, которое было характерно для многих явлений европейских литератур того времени. Это сказалось и в последних песнях «Дон-Жуана» (песни XI—XVI), в описании жизни современного поэту Лондона. Но, во-первых, Пушкин этих песен еще не знал, когда уже далеко продвинул свой роман. Во-вторых, в «Дон-Жуане», первые песни которого, помимо метода изображения героя, изобилуют авантюрами эпизодами, романтической экзотикой, имеются только тенденции к переходу поэта на позиции художественного реализма, тенденции, прерванные его смертью. «Евгений Онегин» обнаруживает не тенденции к реализму, а является завершенным и великолепным образцом нового реалистического искусства, и в этом своем качестве Пушкин не только не следует за Байроном, а, наоборот, противостоит его творчеству, представляя при известном внешнем сходстве нечто принципиально новое, новую в отношении к Байрону ступень, на которую Пушкин возводит европейскую литературу.

В высшей степени характерен в этом отношении рассказ известного чешского писателя середины XIX века Густава Пфлегера-Моравского, очень увлекавшегося в начале своей литературной деятельности Байроном, о том, как в нем зародился замысел его стихотворного романа «Пан Вышинский»:

«Однажды вечером я перечитывал Пушкина, именно его «Онегина». Вдруг у меня родилась мысль. Я понял, что мне нужно. Реальность, именно идеальная реальность, изображение предметов, событий, чувств и мыслей такими, каковы они есть, только в своего рода возвышенном одеянии: вот что я понял вдруг. Раньше я замышлял написать что-либо в жанре Чайльд-Гарольда. Теперь я выбросил из головы чешского Чайльда. В тот же вечер я безо всякого плана набросал две первые строфы «Вышинского».

Реальность, изображение предметов, событий, чувств и мыслей такими, каковы они есть, притом изображение в высшей степени поэтическое,— вот то новое, небывалое, что нес европейской литературе «Евгений Онегин» Пушкина. Если Байрона мы можем назвать крупнейшим и влиятельнейшим представителем европейского революционного романтизма первой четверти XIX века, то Пушкин, начиная с «Евгения Онегина», стал величайшим — также в общеевропейском масштабе — *поэтом действительности*, то есть писателем-художником, который, как, может быть, никто ни до него, ни после него, умел в такой степени сочетать правду в изображении действительности с такой исключительной поэтичностью выражения, с такой несравненной и подлинной красотой.

Появлением «Евгения Онегина» и других произведений периода полной пушкинской зрелости («Борис Годунов», «Полтава», маленькие трагедии, «Медный всадник», «Пиковая дама», «Капитанская дочка» и др.) определяется начало существенного изменения в характере отношений между новой русской литературой и зарубежными литературами. Русская литература, до Пушкина отстававшая от крупнейших европейских литератур, хотя и все время сокращавшая отделившее ее от них расстояние, теперь становится наравне с ними, а в некоторых отношениях и выходит вперед.

Русская литература и в дальнейшем будет развиваться в самых тесных связях и взаимодействиях с другими литературами, обогащаясь опытом и достижениями всех сколь угодно значительных их представителей. Но теперь она не только обогащается, но и обогащает, не только берет, а со все большей и большей щедростью дает.

Народность — понятие исторически менявшееся, по мере развития русской общественной жизни все углублявшееся в своем содержании и все расширявшееся в своем объеме. По своему содержанию творчество Пушкина обладало наивысшей степенью народности, национальной самобытности, но наивысшей именно для своего времени, для его исторической эпохи. Но уже не относительной, а — принципиально, в основе своей — почти безусловной степенью народности обладает созданная Пушкиным национальная художественная форма. Тем, что Пушкин установил национальный литератур-

ный язык, утвердил отечественную литературу в ее специфике как искусство, он дал возможность русской художественной литературе реализовать все свои потенции, полностью развернуть себя как величайшую национальную общественную силу.

В результате литературной деятельности Пушкина для этого создались и необходимые материальные условия. Одной из важнейших заслуг русских писателей XVIII века Чернышевский справедливо считал то, что «они своими произведениями возбуждали охоту к чтению и мало-помалу увеличивали число людей, интересующихся литературою»¹. Но это действительно было «мало-помалу». Так, если для последней трети XVIII века уже можно сказать, что у художественной литературы явился относительно значительный, по сравнению с недавним прошлым, круг читателей, «публика», то круг этот все же был еще очень невелик. Я уже упоминал о крайне малом тираже одного из самых значительных и боевых журналов конца века — «Почты духов» Крылова; другой популярнейший журнал того же времени, «Московский журнал» Карамзина — писателя, который, по свидетельству Пушкина, «первый показал опыт торговых оборотов в литературе», имел в 1791 году всего треста подписчиков. Положение мало изменилось и в первые два десятилетия XIX века, к началу литературной деятельности Пушкина. «Десять лет тому назад литературою занималось у нас весьма малое число любителей. Они видели в ней приятно, благородное упражнение, но еще не отрасль промышленности: читателей было еще мало; книжная торговля ограничивалась переводами кой-каких романов и перепечатанием сонников и песенников», — писал Пушкин в 1830 году.

«Отраслью промышленности» литература смогла стать прежде всего и больше всего именно благодаря колоссальному общественному размаху творческой деятельности самого Пушкина, который вывел литературу за узкие пределы «приятного, благородного упражнения» «малого числа любителей», возвел ее на степень дела национальной важности, сразу и во много крат увеличив число «людей, интересующихся литературой».

Дойти по своему подлинному адресу — стать доступными, понятными и нужными всему народу — творения Пушкина смогли только в наше, советское время, хотя именно этому адресату направлял их Пушкин в своих итоговых стихах о памятнике. Но о появлении новых, громадных по тому времени читательских кругов красноречивее всего говорят те многотысячные толпы народа, которые теснились подле квартиры Пушкина в часы его предсмертной агонии, которые пришли затем поклониться его праху.

¹ Н. Г. Чернышевский, т. III, стр. 314.

Спрос рождает предложение. Именно небывалый дотоле читательский успех произведений Пушкина способствовал созданию книжного рынка, то есть проникновению капиталистических отношений в литературу.

Превращение литературы в «отрасль промышленности» было использовано примазавшимися к литературному делу всякого рода ловкими дельцами типа Сенковского и просто реакционными проходимцами вроде Булгарина. С этими «литературными промышленниками» повели энергичную борьбу передовые русские писатели, начиная с Пушкина и Гоголя, передовые критики, начиная с Белинского. Пушкин же в своем «Разговоре книгопродавца с поэтом» дал крылатую формулу, определившую отношение передовых деятелей литературы к сложившимся новым условиям: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Но сами по себе эти условия имели для того времени, несомненно, прогрессивное значение. Недаром против внедрения в «словесность» «торговли» резко восстали реакционеры вроде Шевырева, а возразил ему не кто иной, как Белинский.

Действительно, превращение литературы в «отрасль промышленности» создавало возможности для распространения литературных произведений в гораздо более широких, чем до тех пор, читательских кругах и соответственно для воздействия художественной литературы на общество. Это воздействие оказывалось тем сильнее, что национальная специфика русской литературы из всех литературных методов и направлений нашла наиболее полное выражение в реализме, который является самым основным, всеми признанным вкладом ее в сокровищницу мировой литературы.

Родоначальник новой русской литературы, Пушкин не только прежде всего и больше всего является родоначальником реализма как основной, магистральной линии ее развития, но в его творчестве уже ярко проявляется своеобразный характер русского реализма, присущие ему особые, национальные черты.

Пушкин, как уже сказано, органически сочетал в своей поэзии действительности правду с красотой. Но и красота не являлась в его творчестве эстетическим украшением жизни, не привносилась в нее извне, а обреталась поэтом в ней же самой. В этом отношении Пушкин как бы повторяет самоопределение Кантемира и вместе с тем характерно видоизменяет его. Кантемир считал основным достоинством своих сатир «голой правды силу», для Пушкина высшая художественность состоит в «прелести нагой простоты».

Поэт действительности, Пушкин явил величайшие образцы подобной художественности, красоты, но приматом его эстетики была правда. Как известно, это тонко и верно подметил один из самых ранних западноевропейских ценителей твор-

чества Пушкина и вообще русской литературы, Проспер Мери-ме, сказав Тургеневу: «У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы» — и прозорливо распространив эту черту на русское искусство слова вообще: «Ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою».

. Совсем недавно эту же черту — соединение красоты и правды, идейности и художественности — в других словах и с иными акцентами, но по существу именно так же, как в высшей степени своеобразную черту русской литературы, отметил немецкий исследователь, профессор Максимилиан Браун: «...удивительным и необычным является то, что она, несмотря на перегрузку идейным содержанием, не опустилась до публицистики, а оставалась художественной литературой в лучшем смысле этого слова»¹.

Возможность и стать и остаться художественной дал новой русской литературе ее великий родоначальник Пушкин, который считал «истинной жизнью» художественного слова «мысль» и вместе с тем явился одним из величайших в мире художников словесного искусства. Русская классика исключительно богата самыми разнообразными творческими индивидуальностями, гигантски продвинувшими вперед развитие русской и мировой художественной литературы. Но для всех них впервые обративший свое творчество ко всей нации, возведший литературу в значение важнейшего национального дела, поэт действительности, Пушкин неизменно сохраняет значение нормы русского искусства слова и недостижимого его образца.

1958

¹ Maximilian Braun, *Russische Dichtung im XIX Jahrhundert*, 2 Auflage, Heidelberg, 1953, S. 11.

ГАВРИЛА РОМАНОВИЧ ДЕРЖАВИН

Поэтическое творчество Державина приходится в основном на два последних десятилетия XVIII — первое десятилетие XIX веков. И это не только хронологические границы. Вырастая на почве XVIII столетия, величавое и могучее древо державинской поэзии несет на своих широко раскинувшихся ветвях воистину золотые плоды — зерна будущего, соединяет концы и начала, является живым и действенным связующим звеном между двумя столь различными эпохами в развитии всей русской поэзии вообще.

Вне всякого сравнения крупнейший поэт-художник XVIII века, Державин явился закономерным следствием всего предшествовавшего ему развития новой русской литературы от Кантемира, Ломоносова, Сумарокова до Хераскова, Василия Петрова, Василия Майкова, Богдановича. При этом Державин не только творчески использовал и развил — поднял на высшую ступень — все лучшие художественные достижения своих предшественников и наиболее значительных современников. Он начал осуществлять литературный синтез, еще более исторически важный и необходимый.

В новой русской поэзии XVIII века почти с первых же ее шагов обозначились два различных типа отношения к действительности, два противоположных и зачастую противоположающихся между собой начала: начало обличительное, критически оценивающее многие стороны жизни общества, и начало приукрашивающее, идеализирующее действительность, ее утверждающее, воспевающее. У истоков первого находятся сатиры Кантемира, которыми характерно открывается вся история новой русской литературы (первые сатиры Кантемира написаны в 1729—1730 годах); у истоков второго — появляющиеся десятилетием спустя (с 1739 года) оды Ломоносова. Сатира, вместе с ее разновидностью, сатириче-

ской басней, и патетическая, также насыщенная большим общественно-политическим содержанием хвалебная ода стали в дальнейшем развитии русской поэзии XVIII века двумя наиболее значительными ее видами, чаще всего в большей или меньшей степени представленными в творчестве почти каждого поэта XVIII века. Остро сатирические произведения писал порой и сам родоначальник одического направления, Ломоносов. В свою очередь, другой его крупнейший современник Сумароков наряду с одами писал сатиры и сатирические «притчи» (басни), составляющие один из значительнейших разделов всего его творчества. Но в жанровом и стилистическом отношении, в соответствии с поэтикой классицизма, ода и сатира были резко отграничены друг от друга. Торжественная ода ломоносовского типа — произведение, полностью заключенное в рамках «высокого штиля», — должна была только воспевать; сатира — произведение «среднего», а зачастую даже «низкого штиля», широко использующее просторечье, должна была только обличать. Все это сообщало произведениям и того и другого вида неизбежную односторонность, литературную условность; не давало возможности ни в оде, ни даже в гораздо более близкой к реальной жизни сатире развернуть сколько-нибудь полную, широкую и правдивую картину действительности во всей ее сложности, противоречиях, в ее и светлых и одновременно темных сторонах.

Противостоя сатире, хвалебная патетическая ломоносовская ода — произведение широкой государственной тематики, как и сатира, противостояла и частной, личной лирике — жанрам элегии, так называемой анакреонтики, любовной песни, каждый из которых, в свою очередь, также был наглухо замкнут в себе, условно прикреплен к отражению какого-нибудь одного, порой весьма узкого круга явлений действительности, одной стороны бытия, одной психологической ноты.

В творчестве Державина широко и порой с исключительным блеском представлены все основные лирические стихотворные жанры, культивировавшиеся в поэзии XVIII века. Но мы находим в нем и нечто другое. В ряде наиболее новаторских своих созданий Державин не только стал стирать резко установленные грани между различными стихотворными жанрами и соответственно этому «штилями» классицизма, но и сумел на равных правах сочетать в рамках одного произведения и утверждающее и критическое начала. Тем самым из области условных литературных схем Державин начал выходить в мир реальной живой жизни, делал — пусть еще только первый, но имевший громадное принципиальное значение — шаг к широкому, разностороннему изображению как человека, так и окружающей его действительности; открывал путь к преодолению рационалистической эстетики

классицизма, к развитию и утверждению тех новых направлений — романтизма и реализма, которые определили собой лицо русской литературы первых десятилетий XIX века.

Младший современник Ломоносова, родившийся за год до смерти Кантемира, Державин явился непосредственным предшественником не только Карамзина, но и Батюшкова и Жуковского, наконец — и это самое главное — Пушкина.

1

Наиболее значительные писатели XVIII века до Державина принадлежали, как правило, или к дворянской верхушке (Кантемир, Сумароков, Херасков), или пришли в литературу из разночинной среды (поповичи Тредиаковский и Василий Петров, крестьянский сын Ломоносов).

Державин по своему происхождению занимал среднее место между теми и другими: вышел из кругов рядового мелкопоместного дворянства — сословия, которое хотя и имело помещичьи права, но вместе с тем тянуло тяжелую трудовую лямку, а по своему интеллектуальному уровню недалеко ушло от тех немногочисленных крепостных душ, владельцами которых являлось, сочетало крепостнические замашки и предрассудки с чисто народной патриархальностью.

В пику надменным представителям высокопоставленной, близкой ко двору среды столичного дворянства, в которую Державин попал позднее благодаря своему служебному положению, он любил подчеркивать, что происходит тоже от знатного предка — татарского мурзы Багрима. Но родители поэта влачили довольно жалкое существование. Отец, Роман Николаевич, владелец крохотного именища под Казанью всего с десятью душами крепостных крестьян, поступив на службу рядовым еще при Петре I, почти всю жизнь служил в мелких офицерских чинах по провинциальным гарнизонам. Женат он был на своей соседке и дальней родственнице, Фекле Андреевне Гориной, урожденной Козловой, которая принесла за собой еще пятьдесят душ. 3/14 июля 1743 года у Державиных родился не то в Казани, не то в одной из их «бедных деревнишек» (это точно не установлено) первенец, названный (в честь архангела Гавриила) Гаврилой. Будущий поэт был столь мал и слаб, что, по народному обычаю, его доразвивали в своеобразном инкубаторе — запекали в хлебе, «дабы получил он сколько-нибудь живности»¹.

Первые детские годы Державина протекали в типичной обстановке дворянского мелкопоместья. Помимо хозяйствен-

¹ «Записки» Державина.— Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI, СПб. 1871, стр. 414 (в дальнейшем указывается просто «Сочинения Державина», соответствующий том и страница).

ных забот, жизнь Державиных была заполнена нескончаемыми судебными тяжбами с соседями, возникавшими главным образом из-за земельных споров, а порой даже из-за столкновений по сущим пустякам, живо напоминающих пресловутую гоголевскую ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Переезжая в связи со службой главы семьи с места на место, Державины брали с собой и детей.

Державина-мать была женщиной необразованной и даже малограмотной, тем не менее она с раннего детства приохочивала сына, уже в четыре года научившегося грамоте, к чтению духовных книг. Старались Державины дать своему первенцу и дальнейшее образование; однако поначалу оно носило достаточно примитивный характер. Первыми учителями мальчика Державина, совсем как у Митрофанушки в «Недоросле» Фонвизина, были Кутейкины — мелкие церковные служители; после перевода отца в Оренбург он был отдан «для научения немецкого языка», знание которого со времени Петра I считалось признаком хорошего тона, в школу местного Вральмана — немца Розе, человека не только совершенно невежественного и крайне жестокого, но и с весьма темным прошлым — бывшего каторжника; наконец арифметику и геометрию, познания в которых требовались указами о недорослях, Державин прошел под руководством «служивых» — тамошних Цыфиркиных. Но сам будущий поэт отнюдь не походил на Митрофанушку. Так он сумел извлечь все, что было возможно, даже из посещения школы немца Розе — выучился не только читать и писать, но и свободно говорить по-немецки.

Видя старание и способности сына, отец повез было его в 1753 году в столицу, рассчитывая поместить в высшее дворянское учебное заведение того времени — петербургский Шляхетный корпус. Но недостаток средств помешал этому. В следующем году отец умер. У вдовы, оставшейся с тремя малыми детьми, не оказалось даже пятнадцати рублей, чтобы заплатить долг покойного. Воспользовавшись ее беспомощным положением, соседи поотнимали часть принадлежавших Державиным земель. Тщетно простаивала вдова — вместе с малолетними сыновьями — по целым часам в передних у приказных, добиваясь справедливости и не будучи в состоянии предложить им ничего более существенного, кроме жалоб и слез. Эти тягостные детские впечатления глубоко ранили будущего поэта и запомнились ему на всю жизнь. «Такое страдание матери от неправосудия, — вспоминает он в своих «Записках», — вечно осталось запечатленным на его сердце, и он, будучи потом в высоких достоинствах, не мог сносить равнодушно неправды и притеснения вдов и сирот»¹.

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 417—418.

Однако и теперь Державина не отказалась от стремления вывести сыновей в люди. В 1759 году ей удалось отдать их в только что открывшуюся в Казани гимназию, явившуюся вторым учебным заведением этого типа после Московской университетской гимназии, в которой примерно в эти же годы обучался будущий автор «Недоросля» Фонвизин. Директором Казанской гимназии, также находившейся в ведении Московского университета, был назначен один из относительно передовых и широко образованных людей того времени, довольно известный впоследствии драматург и переводчик, М. И. Веревкин.

Программа гимназического преподавания задумана была весьма широко, по образцу петербургского Шляхетного корпуса, воспитанником которого был Веревкин. Но из-за отсутствия сколько-нибудь удовлетворительных преподавателей осуществлялась она с грехом пополам. Лучше, чем образовательным предметам, обучались гимназисты фехтованию и танцам, что, по словам Державина, сделало их «хотя в науках неискусными, однако же доставило людскость и некоторую розвязь в обращении»¹.

Следуя традициям Шляхетного корпуса, из стен которого вышел целый ряд писателей того времени (в том числе такие крупные, как Сумароков, Херасков), Веревкин старался привить гимназистам любовь к литературе, организовывал театральные представления, заставлял разыгрывать пользовавшиеся в то время широкой популярностью трагедии Сумарокова и комедии Мольера.

В гимназии сразу проявилась яркая одаренность Державина. В первый же год учения имя его было названо в газете «Московские ведомости» в числе нескольких лучших учеников. Особенное влечение он испытывал, говоря его словами, «к предметам, до воображения касающимся»: обнаружил явные и выдающиеся способности к живописи; начал играть на скрипке. Под влиянием прочитанных первых замечательных образцов новой русской литературы — од Ломоносова, трагедий Сумарокова да немногих переведенных тогда на русский язык французских романов Державин и сам стал пытаться сочинять тайком от всех стихи, сказки, романы, обычно сразу же уничтожая написанное.

Через год после открытия гимназии, готовясь к докладу в Петербурге куратору Московского университета, влиятельнейшему вельможе И. И. Шувалову, о занятиях и успехах гимназистов, Веревкин поручил способнейшим из них начертить карты Казанской губернии, украсив их фигурами и ландшафтами. Работа, выполненная Державиным, столь понравилась Шувалову, что он приказал записать его «кон-

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 420.

дуктором» инженерного корпуса, дав отпуск до окончания гимназии.

Веревкин стал усиленно привлекать молодого «кондуктора» к выполнению разного рода поручений: при его помощи был составлен, по требованию из Петербурга, план города Чебоксар; на него фактически пало предписанное Шуваловым описание развалин древней столицы Болгарского царства и производство там археологических раскопок.

Однако окончить гимназию Державину не удалось. Вопреки обещанию Шувалова, он оказался записанным не в Инженерный корпус, а рядовым в гвардейский Преображенский полк. В 1762 году его потребовали к месту службы в Петербург. Веревкина к этому времени уже сместили, поэтому помочь он не мог. Да и к тому же неожиданный поворот судьбы, по-видимому, не только не огорчил Державина, но даже отвечал его потаенным стремлениям.

Мало удовлетворенный гимназическим преподаванием и тяготивший жизнью в далекой Казани, одаренный и инициативный юноша рвался в столицу. В прошении, поданном им гимназическому начальству, он писал: «... ныне склонность моя и лета долее не дозволяют быть при оной гимназии, а желаю вступить в действительную службу». Так закончились недолгие ученические годы Державина и началась его нелегкая, полная всякого рода испытаний трудовая жизнь. «В сей-то академии нужд и терпения научился я и образовал себя», — замечал позднее Державин. При всей разности исторической обстановки, социального положения и многого другого слова эти невольно вызывают в памяти «Мои университеты» Горького.

Приезд Державина в Петербург, поступление его в полк и были своего рода определением в эту «академию нужд и терпения». По закону, изданному Петром I, все дети дворян должны были начинать службу рядовыми. Но после смерти Петра этот закон стал ловко обходиться. К тому же дворяне-гвардейцы принадлежали обычно к состоятельным семьям, сорили деньгами, обладали влиятельными связями при дворе. Наоборот, Державин был полностью предоставлен самому себе — оказался в столице и без знатных «протекторов», и без сколько-нибудь значительных средств. Ему пришлось поселиться в тесной солдатской казарме вместе с рядовыми из крестьян (тут же жили и их жены), выполнять наряду с ними всю «черную» работу: ездить за провиантом, чистить каналы, разгребать снег.

Всего через три месяца с небольшим произошло то, что сам Державин, следуя в этом новой императрице и ее окружению, называл громким словом «революция», — дворцовый переворот 1762 года, в результате которого на российский престол взошла жена убитого заговорщиками Петра III Ека-

терина II. Державин вместе со своим полком принимал активное участие в событиях, с этим связанных, в частности в «походе» на резиденцию бывшего императора — Петергоф, которым предводительствовала сама Екатерина, ехавшая на белом коне в гвардейском преображенском мундире с обнаженной шпагой в руке — зрелище, надолго запомнившееся поэту. Присутствовал он и на коронационных торжествах в Москве, где был свидетелем «славного» уличного сатирического маскарада «Торжествующая Минерва», организованного основателем русского театра Федором Волковым при ближайшем участии поэтов Сумарокова и Василия Майкова. Устроителям было дано официальное задание осмеять пороки предшествующего царствования. Но фактически значение маскарада вышло за эти пределы: перед народом предстала широкая сатирическая картина многих темных сторон всего самодержавно-бюрократического строя — несправедливости, взяточничества и т. п. Несомненную роль сыграл маскарад и в последовавшем вскоре необычайно ярком развитии сатирического направления в литературе.

Все пособники и участники переворота, имевшие те или иные связи с его главными деятелями, были осыпаны высочайшими милостями и наградами. Однако в положении самого Державина никаких изменений не произошло. В Москве он так же жил в солдатской казарме. Однажды он чуть было не замерз (случай в то время нередкий), стоя в жестокую стужу и метель на карауле в поле позади дворца; в другой раз, посланный ночью со срочным приказом, он завяз в огромных снежных сугробах на Пресне и едва не был растерзан собаками.

Тяжелые условия жизни и работы заставили Державина «выкинуть из головы науки», забросить и упражнения в рисовании и музыке. Ему лишь удавалось «по ночам, когда все улягутся», читать немецкие и русские книги, «какие где достать случалось», да «марать» «стихи без всяких правил». Некоторые из этих опытов были тесно связаны с солдатским фольклором. Так Державин переложил на рифмы популярные тогда «площадные прибаски насчет каждого гвардейского полка». Несколько позже начал он было переложать в стихи русский перевод знаменитого политико-нравоучительного романа Фенелона «Телемак», с которым познакомился еще в бытность в Казанской гимназии.

Литературные занятия Державина привлекли к себе внимание его сожителей. По просьбе солдатских жен он стал сочинять для них письма в деревню, стараясь писать их насколько «просто, на крестьянский вкус». В благодарность за это мужья стали выполнять за него некоторые работы.

Однако подобный образ жизни не мог не тяготить Державина еще более, чем пребывание в Казани. Узнав, что

И. И. Шувалов, которому вскоре по приезде в Петербург его представил Веревкин, собирается за границу, Державин явился к нему с просьбой взять его с собой «в чужие края, дабы чему-нибудь там научиться»¹.

Покровитель Ломоносова Шувалов отнесся к этому благосклонно. Но о планах Державина узнала его двоюродная тетка. О Шувалове шла молва, как о «главном начальнике» сравнительно незадолго до этого возникших в России тайных масонских организаций, участников которых тетушка почитала «отступниками от веры, еретиками, богохульниками, преданными антихристу». Угрожая написать матери, она категорически запретила племяннику снова идти к Шувалову. Державину было в это время почти двадцать лет, но, по его собственным словам, он был воспитан «в страхе божием и родительском» и, как это ему было ни горько, счел необходимым повиноваться². В то же время Державина продолжали обходить при производстве. Тогда, в годовщину дворцового переворота, он обратился с жалобой к одному из активнейших участников его, графу Алексею Орлову и в результате был произведен из рядовых в более высокий солдатский чин — унтер-офицеры. Офицерского чина Державину удалось добиться только много спустя, — через десять лет по поступлении в полк. Тем не менее он смог теперь поселиться уже в дворянской казарме. Украдкой Державин по-прежнему продолжал заниматься чтением книг и «кропанием стихов», на этот раз уже по «правилам» нового силлабо-тонического стихосложения, которым он научился из трактата Третьяковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», и беря за образец сочинения Ломоносова и Сумарокова. Начав бывать на литературных вечерах своего давнего казанского знакомого, Осокина, встречал он на них и самого Третьяковского. Одно из своих стихотворений — «Похвальную песенку» солдатской дочери Наташе — он показал соседям по казарме и вызвал общее одобрение.

Литературные занятия Державина, очевидно, стали известны и начальству, и в 1768 году он был прикомандирован в качестве одного из «сочинителей» — секретарей к созданной Екатериной II Комиссии депутатов для составления нового «уложения» — свода законов. Секретарями в комиссии были и некоторые другие будущие выдающиеся писатели — Н. И. Новиков, В. И. Майков, — для которых эта работа, давшая возможность наглядно убедиться во многих вопиющих неурядицах и неблагоприятных самодержавно-крепостнических государства, явилась своего рода практической школой передовой общественной мысли. Работа Державина в

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 437.

² Там же, стр. 438.

Комиссии продолжалась недолгое время (по каким-то домашним делам он был вызван матерью в Казань), но можно думать, что она также не прошла для него вовсе бесследно.

Но в целом жизнь, которую Державин повел после получения унтер-офицерского чина, явно не соответствовала его внутренним стремлениям. Его новые товарищи по дворянской казарме постепенно вовлекли его в круг весьма рассеянного существования. Необходимых на это средств не было. Державин пристрастился к карточной игре. Во время отпуска в Москве он проиграл деньги, данные ему матерью на покупку «небольшой деревнишки». Стремясь отыграться, он свел знакомство с профессиональными игроками, научился всякого рода нечистым карточным приемам и проводил дни и ночи за игрой в трактирах. В результате против него было возбуждено уголовное дело, тянувшееся, по судейским нравам того времени, в течение целых двенадцати лет и так ничем и не кончившееся. «Если же и случалось, что не на что не токмо играть, но и жить,— рассказывает он в своих «Записках»,— то, запершись дома, ел хлеб с водою и марал стихи при слабом иногда свете полущечной сальной свечки или при сиянии солнечном сквозь щелки затворенных ставней»¹.

В одном из стихотворений этой поры, выразительно озаглавленном «Раскаяние», Державин горько жалуется на то, что «в роскошах забав испортил... непорочный нрав», «повеса, мот, буян, картежник очутился» и, вместо того чтобы обратить свой талант на пользу, погубил его «порочной жизнью». Попутно поэт дает резко обличительную картину нового Вавилона — Москвы, «града... роскошей, распутства и вреда»². Но именно поэтический дар, сознание своего высокого призвания и помогли Державину вырваться из все глубже затягивавшего его омота. «Возгнушавшись сам собою», Державин со свойственной ему решительностью, с трудом достав взаимы пятьдесят рублей, «бросился опрومتью в сани и поскакал без оглядок в Петербург». По дороге встретил он одного из прежних своих приятелей, «человека распутной жизни», истратил с ним все деньги, какие имел, снова занял пятьдесят рублей и на одной из почтовых станций опять проиграл их. В связи с эпидемией чумы перед Петербургом была установлена карантинная застава, на которой Державину предстояло пробыть положенные две недели.

Оставшись совершенно без денег и вообще по свойственной ему пылкости и нетерпению, Державин умолял карантинного начальника пропустить его. Главным препятствием

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 451.

² Там же, т. III, стр. 252—254.

оказался багаж, состоявший всего из сундука, наполненного рукописями. Тогда Державин, ничтоже сумняшеся, на глазах караульных сжег сундук со всем, «что он во всю молодость свою чрез двадцать почти лет намарал»¹. Сгорели и переводы Державина из немецких поэтов, и его оригинальные сочинения в стихах и в прозе.

2

Кое-как перебиваясь по возвращении в Петербург, Державин два года спустя, в 1772 году, наконец-то, несмотря на проiski недоброжелателей, которые настаивали, чтоб его «за бедностью в гвардии офицеры не производить», получил офицерский чин. Положение гвардии офицера действительно требовало больших расходов и вообще обязывало вести соответствующий образ жизни, возможностей к чему у Державина не было. Именно потому-то, по его свидетельству, он настойчиво хотел «употреблен быть в войне или в каком-нибудь отличном поручении», которое позволило бы ему как-то выделиться. Однако это никак не удавалось, что и повергало его «иногда в меланхолию»².

В следующем 1773 году Державин попробовал испытать свои силы на литературном поприще: он впервые появился в печати. В одном из журналов, «Старина и новизна», был напечатан его стихотворный перевод с немецкого «Ироида Вивлиды к Кавну»; в том же году вышла в свет отдельным изданием его хвалебная «Ода на всерадостное бракосочетание их императорских высочеств, сочиненная потомком Атиллы, жителем реки Ра». Имя автора названо не было, но косвенное указание давалось: под потомком Атиллы Державин разумел себя как потомка Багрима; река Ра — древнее название Волги, на берегах которой Державин родился. Ода была написана в честь женитьбы наследника Павла Петровича — событие, на которое откликнулись подобными же хвалебными одами все наиболее видные поэты того времени — Сумароков, Херасков, Княжнин и др. В этом ряду произведение никому не ведомого «потомка Атиллы» да к тому же напечатанное в количестве всего пятидесяти экземпляров, прошло совершенно незамеченным.

Как раз в это время появились первые известия о вспыхнувшем в оренбургских степях и сразу же принявшем грозные размеры восстании Пугачева. Это открывало столь ожидавшееся Державиным широкое поле действия для его энергии и честолюбия.

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 457.

² Там же, стр. 463.

Добившись в качестве уроженца Поволжья, хорошо знакомого с теми местами, прикомандирования к главнокомандующему правительственными войсками генералу Бибикову, Державин пробыл около трех лет в краю, где бушевало восстание. Он развил самую кипучую деятельность: совершал походы в различные поволжские города, участвовал в ряде стычек и боев с повстанцами, разъезжал чуть не в одиночку с наиболее ответственными поручениями по самым опасным местам, дважды чуть не попал в руки самого Пугачева, с которым несколько раз непосредственно сталкивался, писал воззвания к восставшим, составил для казанского предводителя дворянства речь в честь «казанской помещицы», как она себя называла,— Екатерины II и т. д.

По своим политическим взглядам Державин всю жизнь был убежденным монархистом; дворянство он считал первенствующим сословием в государстве; крепостное право — незыблемым, Пугачева — «злодеем». Но вместе с тем Державин был далеко не в восторге от существовавших порядков. Не в пример рядовым представителям своего сословия, он сумел — это делает честь его уму, проницательности и широте кругозора — достаточно верно оценить общее глубоко ненормальное положение дел в стране, являвшееся питательной почвой восстания.

«Надобно остановить грабительство или, чтоб сказать яснее, беспрестанное взяточничество, которое почти совершенно истощает людей...» — писал он после года пребывания в местах, охваченных «колебанием народным», в официальном донесении на немецком языке, направленном им казанскому губернатору и начальнику местной секретной следственной комиссии генералу Бранту. «Сколько я смог приметить,— продолжал он,— это лихоимство производит в жителях наиболее ропота, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их. Это делает легковуемую и неразумную чернь недовольною, и, если смею говорить откровенно, это всего более поддерживает язву, которая теперь свирепствует в нашем отечестве»¹. По тому времени подобное высказывание было действительно смело. Однако Державин посмел с заявлениями подобного же рода обратиться и по гораздо более высокому адресу — к самой Екатерине II.

Боевая обстановка мало благоприятствовала занятиям поэзией. Но как только Державину представилась малейшая возможность, он снова обратился к ним. В 1774 году он был направлен, с целью преградить дорогу Пугачеву, в немецкие колонии близ Саратова. У одного тамошнего жителя оказался сборник од короля Фридриха II в переводе на немецкий язык (в подлиннике они были написаны по-французски).

¹ Сочинения Державина, т. V, стр. 109—111.

Пользуясь передышкой во время стоянки со своей батареей на холме Шитлагай (против колонии Шафгаузен), Державин перевел четыре из этих од прозой и тогда же написал четыре оригинальные оды. После возвращения в Петербург он издал их в 1776 году отдельным сборником без имени автора под названием «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае».

Сам Державин позднее отрицательно отзывался о своих Читалагайских одах, считая, что они «писаны весьма нечистым и неясным слогом»¹. Однако Читалагайские оды, при всей их относительной незрелости, представляют немалый интерес по своему содержанию и уже несут на себе печать несомненной самобытности, а порой и смелого новаторства. Так, «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова», написанная традиционной десятистишной одической строфой, представляет собой скорее элегию и, уже вопреки всякой традиции, сложена белым стихом, ибо рифмы были бы, с точки зрения Державина, украшением, неуместным «в печальном слоге» и стесняющим выражение подлинного чувства. Замечательна энергией тона, благородной смелостью и резкостью выражений «Ода на знатность», явно преемственно связанная со второй сатирой Кантемира «На зависть и гордость дворян злонравных». Эта державинская сатира в форме оды, направленная против «грязи позлащенной» — «князей мира» и вообще всех тех, кто, гордясь «древностью рода», «гербами предков», не подтвердил своего права на знатность «заслугой, честью и добродетелью», является как бы первоначальным вариантом одной из лучших и справедливо наиболее прославленных од Державина — «Вельможа», написанной им двадцать лет спустя. Причем ряд особенно резких и энергичных стихов «Оды на знатность» без всяких изменений (лучший признак их зрелости и законченности) вошел в текст «Вельможи». Мало того, по смелости обличений, включающих в свой круг не только дурных вельмож, но и дурных царей, «Ода на знатность» звучит даже резче, чем «Вельможа»:

Не той здесь пышности одежд,
Царей и кукол что равняет,
Наружным видом от невежд
Что имя знати получает,
Я строю гусли и тимпан;
Не ты, седящий за кристалом,
В кивоте, блестящий металлом,
Почтен здесь будешь мной, болван!

Такой разящей строфой открывается «Ода на знатность», в дальнейшем течении которой находим еще более смелые

¹ Н. Ф. Остолопов, Ключ к сочинениям Державина, СПб. 1822, стр. 53.

строки, прямо ставящие на одну доску Пугачева и всякого неправедного царя:

Емелька с Катилиной — змей;
Разбойник, распренник, грабитель
И царь, невинных утеснитель,—
Равно вселенной всей злодей.

Конечно, тут же такому царю противопоставляется Екатерина II, которая «Велела слезы стерть вдовицам // Блаженство наше возвратить», но в контексте всей оды это выглядит попутной и маловыразительной оговоркой. Последняя из Читалагайских од непосредственно посвящена Екатерине,— «Ода на день рождения ее Величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года». Написанная в ярко выраженной стилевой манере Ломоносова, со многими прямыми реминисценциями из его стихов, ода эта, наряду с патетическими восхвалениями императрицы, содержит и смелые ей уроки. Если установится кроткое, милостивое и справедливое правление,— утверждает поэт,—

Тогда ни вран на трупе жить,
Ни волки течь к телам стадами
Не будут, насыщаясь нами,
За снедь царей благодарить:
Не будут жатвы по пленены,
Не будут села по пленены,
Не прольет Пугачев кровей...

Как видим, Державин развивает здесь еще далее и еще полнее те же мысли, которые он высказывал в донесении Бранту: в «колебании народном» повинны царящие в стране несправедливости и утеснения. Местами ода окрашена и в ярко гуманистические тона. Поэт выступает против кровавых войн; он призывает Екатерину в борьбе с врагами идти путем не мести, а милости: «Враги, монархиня, те ж люди».

Все эти утверждения Державина в высокой степени знаменательны. О русских писателях-сатириках XVIII века (за исключением Радищева) Добролюбов верно сказал, что они старались не повредить «зданию существующего порядка», ибо «убеждены были, что здание само по себе совершенно хорошо, но что его нужно только очистить несколько от накопленного в нем сора»¹. Это положение может быть полностью распространено и на Державина.

В результате непосредственного соприкосновения с широкими народными массами в годы восстания, внимательно вглядываясь в окружающее, прислушиваясь к недовольству народа, Державин воочию убедился, как много грязи и сора — произвола и беззаконий — имеется в здании самодер-

¹ Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, Л. 1936, стр. 165. В дальнейшем все цитаты из Добролюбова приводятся по этому изданию.

жавно-крепостнической Российской империи. Очищать его от этого сора он поставит основной задачей своей последующей и в высшей степени интенсивной служебной деятельности. В то же время в Читалагайских одах содержатся несомненные истоки некоторых ведущих тем и мотивов последующей поэзии Державина, в особенности столь характерно окрашивающей ее гражданско-патриотической и вместе с тем отличительной сатирической струи. Из этого видно, какую важнейшую роль сыграло восстание Пугачева и в становлении общественно-политических взглядов Державина, и в развитии его творчества.

В эти же годы рельефно обозначились отличительные черты державинского характера: неукротимая энергия и активность («Действовать, надо действовать» — было его постоянным призывом), пылкость и нетерпеливость, смелость, решительность, прямота, неумение подлаживаться к начальству и резко выраженное чувство личного достоинства. Все это оказало поэту плохую услугу, вызвав сильнейшее раздражение со стороны его начальников, в особенности нового главнокомандующего графа Петра Панина, который грозил не более не менее как повесить его вместе с Пугачевым. В результате его не только обошли наградами, но было даже признано, что он «недостоин продолжать военную службу».

Тогда Державин решил, как он неоднократно делал это, действовать напролом: не удовлетворившись подачей прошения самой императрице, он несколько раз почти силой «врывался» к ставшему в это время всемогущим временщиком, вторым лицом в государстве, Потемкину. Однако вырванная наконец, таким способом награда оказалась относительно невелика, к тому же Державин был признан не способным к военной службе и, вопреки желанию, «выпущен в статскую».

Решение это жестоко оскорбило Державина, но делать было нечего, вернее — оставалось действовать в духе времени. «Очуться в статской службе, — с полной откровенностью рассказывает он в своих «Записках», — должно было искать знакомства между знатными людьми, могущими доставить место в оной». С помощью заведенных к этому времени связей Державин был введен в дом одного из влиятельных людей екатерининского царствования, генерал-прокурора князя А. А. Вяземского, совмещавшего в своем лице обязанности, которые впоследствии были распределены между тремя министрами — юстиции, внутренних дел и финансов и сверх того занимавшего должность начальника тайной полиции.

Державин скоро стал своим человеком в доме Вяземского и с его помощью получил довольно видную должность в Се-

нате. Наладил он и свою личную жизнь: в 1778 году он женился на восемнадцатилетней Екатерине Бастидон — «Пленире», как он стал называть ее в своих стихах.

3

К концу 70-х — началу 80-х годов достигает замечательного расцвета державинское творчество.

Хотя Державин, как мы уже знаем, прорываясь через карантин, сжег свои ранние произведения, в его бумагах сохранились две тетради, в которые он вскоре после этого внес, очевидно по памяти, некоторые свои стихотворения 60-х — начала 70-х годов. Это дает возможность составить представление о постепенном становлении и развитии его как поэта.

В русской литературе 60-х годов XVIII века в рамках одного литературного направления — русского классицизма, боролись две школы, две поэтические манеры и традиции. Патетической, ставившей своей задачей утверждение создающейся национальной государственности и национальной культуры поэзии Ломоносова, который культивировал по преимуществу жанр хвалебной, торжественной оды, противостояла сословно-дворянская традиция Сумарокова, усиленно проводившаяся его многочисленными учениками. Сумароков и его последователи и продолжатели резко восставали против риторической приподнятости, гремящего пафоса, — «громкости», «витийства» од Ломоносова, требовали «простоты» и «естественности» стиля и языка. В противовес жанру ломоносовской оды они усиленно культивировали жанры интимной, камерной лирики («анакреонтическая ода», посвященная воспеванию чувственных наслаждений; любовная песня; элегия) и сатирические жанры (сатира, басня, эпиграмма).

Державин высоко ценил национально-патриотический настрой героической лиры Ломоносова, как и то, что в своих поэтических созданиях он впервые дал почувствовать мощь и богатство русского языка, силу и звучность русского стиха — сделал русскую поэзию «красавицей». «Холодный» (определение его Пушкиным), рассудочный Сумароков далеко уступал здесь Ломоносову. Поэтому в ожесточенной литературной борьбе Сумарокова с Ломоносовым Державин решительно стал на сторону последнего. Когда Сумароков встретил героическую поэму Ломоносова «Петр Великий», из которой поэт успел написать лишь две первые песни, язвительной эпиграммой-эпитафией, Державин написал ответную эпиграмму в адрес «Терентия (иронически употребленное имя знаменитого древнегреческого комедиографа Теренция — Д. Б.) Облаевича Цербера», в которой сравнивал поэзию Ломоносова с «морем», а творчество Сумарокова с «лужей».

В то же время Державина явно не удовлетворял односторонний, по преимуществу восхваляющий характер творчества Ломоносова, как и почти совершенная оторванность его от личной жизни самого поэта. В этом отношении его больше привлекало жанровое разнообразие поэзии Сумарокова. И вот наряду с одами в духе и стиле Ломоносова среди ранних стихотворных опытов Державина мы находим, причем даже в еще большем количестве, и любовные песни, и басни, и разного рода стихотворные мелочи — «безделки»: мадригалы, эпиграммы, шуточные двустишия, так называемые «билеты» и т. п.

Мало того, в первом же стихотворении Державина «Идиллия», которое открывает собой одну из уже упомянутых двух его рукописных тетрадей, озаглавленную «Разные стихотворения» (в другую тетрадь вписаны любовные песни), поэт прямо противопоставляет свой творческий путь «высокому» пути «Российского Пиндара» — Ломоносова:

Не мышлю никогда за Пиндаром гоняться
И бурным вихрем вверх до солнца подыматься...
 Не треснуть бы с огня.
 Стихи мои слагать —
 Довольно для меня
 Зефиру подражать;
Он нежно на цветы и розы красны дует,
 И все он их цалует;
Чего же мне желать? Пишу я и цалую
 Анюту дорогую.

Однако сейчас же вслед за этим стихотворением в ту же самую тетрадь Державин вписывает под названием «Fragmentum» («Отрывок») строфу из оды, написанной им в связи с громкими победами русского оружия в так называемой первой турецкой войне 1768—1774 годов:

Что день — то звук и торжество,
Летят победами минуты.
Коль склонно вышше божество
Тебе, богиня, в брани люты!
На восток, на юг орел парит! —
За славой вихрь не ускорит!
Ты, муза, звезд стремись в вершины,
Как мой восторг, несись, шуми,
Еще триумф Екатерины,
Еще триумф звучи, греми.

Здесь, как видим, Державин, вопреки только что заявленному им намерению не возлетать на небеса вслед за Пиндаром, как раз возносится «в вершины звезд», «гремит» в традиционном стиле ломоносовской победной оды. Чередование, а порой и почти одновременность разработки личной и общественной тематики характерны и для всего последующего творчества Державина. В своих многочисленных одах, посвя-

щенных боевым подвигам и победам русских войск, он и впредь во многом будет следовать ломоносовской традиции. Но сохраняет он ее лишь для жанра победных од. В остальном же торжественно приподнятый, витийственный стиль Ломоносова, своеобразную эстетическую выразительность которого Державин продолжает и теперь, и в течение всей своей жизни исключительно высоко ценить, все менее удовлетворяет его собственным творческим стремлениям выйти за рамки условно-мифологизированного мирка, с «вершин звезд» сойти на землю, приблизиться к реальному миру — природе, человеку, выразить в своих стихах самого себя — свои мысли, чувства, переживания. Поисками соответствующего этим стремлениям «особого пути» — новых и иных средств поэтической выразительности — и определяются его художественные искания второй половины 70-х годов.

Читалагайские оды Державина, хотя и прошли словно бы не замеченными, по-видимому сделали его имя известным в литературной среде. Примерно в это же время Державин вошел в дружеский кружок, состоявший из нескольких талантливых литераторов: разносторонне одаренного, сочетавшего в себе поэта, живописца, архитектора, знатока музыки с механиком, геологом, изобретателем — Н. А. Львова; поэта, будущего автора резко оппозиционной «Оды на рабство» и остро сатирической комедии «Ябеда» — В. В. Капниста и поэта-баснописца И. И. Хемницера, самого значительного из русских баснописцев до Крылова. Литературные взгляды и Львова, и Капниста, и Хемницера не выходили за рамки классицизма. Однако в большей степени, чем с требованиями законодателя европейского классицизма Буало, авторитет которого так высоко стоял в глазах и Кантемира, и Тредиаковского, и Сумарокова, они были связаны с эстетической концепцией французского теоретика середины XVIII века Баттё, представителя более поздней стадии в развитии классицизма. Основное назначение искусства по Баттё заключается в том, чтобы одновременно и «нравиться» и «поучать», причем поэт должен осуществлять эту цель путем «подражания изящной природе». Из всех классических образцов — поэтов древности — наиболее отвечал этим теоретическим установкам Гораций, который в своих эподах, сатирах, посланиях умел сочетать лирический тон с шутливо-насмешливым и сатирическим, соединять этико-философское содержание — «правила любомудрия» (позднейшее выражение о нем Державина), окрашенные в эпикурейско-анакреонтические тона, с простотой и изяществом поэтического выражения. В то же время члены кружка, и в особенности Н. А. Львов, ратовали за национальную самобытность литературы, живо интересовались народным творчеством. Позднее, в 1790 году, Львовым было издано с его предисловием «Собрание русских

народных песен с их голосами», то есть музыкальными записями, сделанными Прачем.

Тесные дружеские связи, установившиеся у Державина с этим кружком, позднее закрепленные родственными отношениями (Капнист, Львов и — вторым браком — Державин женились на трех сестрах Дьяковых), несомненно, способствовали расширению его литературного кругозора и помогли выбору им нового, по сравнению с Ломоносовым, пути.

Сам Державин так рассказывает об этом в набросанной им в 1805 году автобиографической записке, говоря в ней о себе в третьем лице: «Он хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то, хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велеления и пышности. А для того с 1779 года избрал он совсем особый путь, будучи предводитим наставлениями г. Баттё и советами друзей своих: Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера, подражая наиболее Горацию»¹.

1779-й год в качестве начала этого «особого пути» указан здесь Державиным совершенно точно. Однако несомненного влияния друзей на направление и развитие его творчества не следует слишком преувеличивать, как не следует преувеличивать и указания на «подражание». В рукописях Державина сохранились многочисленные следы усиленной редакторской правки многих его стихотворных произведений Львовым и Капнистом, к которым позднее присоединился крупнейший представитель нового литературного направления — русского сентиментализма, ближайший соратник Карамзина, поэт И. И. Дмитриев. Все эти поправки преследовали определенную цель. Друзья стремились ослабить резко необычную и потому порой шокировавшую их поэтическую смелость Державина, сгладить некоторую угловатость, иногда и прямо неуклюжесть его художественной формы — языка, стиха, — словом, по возможности ввести громадное и глубоко самобытное, но действительно еще во многом не обработанное, похуже скорее на богатую золотоносную руду, чем на чистый металл, дарование Державина в границы принятых ими «правил», определявшихся наставлениями Баттё, примерами классических образцов и требованиями «изящного вкуса». Державин принимал многие поправки своих добровольных советчиков и редакторов, но в наиболее существенном поступал по-своему. До нас дошел характерный рассказ. Однажды Капнист и Дмитриев настаивали на внесении Державиным предлагаемых ими то в том, то в другом стихе поправок. «Державин внимательно слушал, сперва соглашался, а потом рас-

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 443.

сердился и сказал: «Что же — вы хотите, чтобы я стал переживать свою жизнь по-вашему?» Тем и кончилось совещание»¹. Из этих слов ясно проступает не только непреклонная решимость Державина сохранить свое индивидуальное творческое лицо, но и его замечательный по тому времени взгляд на свои стихи, как на отражение действительно им пережитого и пережитого, как на своего рода поэтическую автобиографию.

В первые же годы сближения с друзьями-литераторами стихи Державина начинают уже систематически появляться в печати. С 1778 года стал выходить в свет новый ежемесячный журнал «Санкт-петербургский вестник», издававшийся литератором Григорием Брайко — самый значительный и прогрессивный из всех существовавших тогда русских периодических органов. «Этот журнал,— писал о нем позднее Н. А. Добролюбов,— менее обнаруживавший наклонности к отвлеченным, бесплодным умствованиям, больше вникавший в жизнь и лучше ее понимающий, нежели остальная журнальная братия, скоро овладел общим вниманием и продолжался непрерывно в течение почти четырех лет — явление очень редкое в то время»². Добавим, что и прекратился он, по всей видимости, вынужденно, а не по своей воле. В «Санкт-петербургском вестнике» печатались почти все члены дружеского кружка — и Капнист и Хемницер, несомненно способствовавшие приданию этому журналу именно того, больше связанного с жизнью, направления, которое с сочувствием отмечал в нем Добролюбов. Но особенно деятельным участником нового издания почти с самого его начала стал именно Державин: в журнале, с июня 1778 по январь 1781 года включительно, было напечатано около тридцати его стихотворений от небольших надписей-четверостиший до монументальных стихотворных произведений, заключающих в себе от пятидесяти до ста стихов. Два стихотворения Державина были опубликованы в 1779 году и в другом журнале, который только что начал издаваться «при Академии наук», «Академические известия». Все стихотворения Державина печатались без указания имени автора: по его собственным словам, не будучи, несмотря на одобрение друзей, уверенным в их достоинствах, он не хотел ставить под ними своей подписи. Однако читатели, как сообщал автору издатель «Санкт-петербургского вестника», одобряли «творения» неизвестного им поэта и одобряли не зря, ибо наряду с вещами не очень значительными на страницах журнала в конце 1779 года появилось одно за другим несколько таких созданий Державина, в которых его могучее самобытное поэтическое дарование

¹ «Русский Архив», 1869, кн. XII, стлб. 2095.

² Н. А. Добролюбов, т. I, стр. 34.

начало развертываться в свою полную силу. В сентябрьской книжке «Санкт-петербургского вестника» было опубликовано стихотворение «На смерть князя Мещерского», а в октябрьской — «Ключ»; наконец в декабрьской появились «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока».

Первое из этих стихотворений, написанное в форме оды, а по существу представляющее собой скорее философскую элегию, было вызвано известием о смерти одного из близких знакомых Державина князя А. И. Мещерского и адресовано к другому общему их приятелю С. В. Перфильеву. И Мещерский и Перфильев ничем особенным не выделялись, к правящей верхушке не принадлежали и потому, по понятиям того времени, мало подходили для одического воспевания. Уже это одно придавало оде Державина необычно частный характер, усилившийся наличием в ней — в качестве своего рода лирического отступления — интимно-автобиографических строк об уходящей молодости, характерно предвосхищавших некоторые лирические отступления пушкинского «Евгения Онегина»:

Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость;
Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость...

В то же время этому «частному» стихотворению Державин придает большое общечеловеческое звучание. Тема стихотворения — мысль о грозной неодолимой силе смерти, неизбежно подстерегающей все существующее. Мысль эта сама по себе не отличалась особой новизной, в частности она неоднократно и приблизительно в том же духе разрабатывалась и в предшествовавшей Державину и в современной ему русской поэзии — у Хераскова и особенно близко к державинскому стихотворению у Сумарокова — в стихотворении «Часы». Но под пером Державина эта достаточно традиционная тема приобрела такую огромную эмоциональную силу, такую неслыханную дотоле энергию поэтического выражения, которые делают его оду-элегия не только одним из самых значительных произведений всего его творчества, но и ставят ее в ряд выдающихся созданий мировой поэзии:

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет — и к гробу приближает.
Едва увидел я сей свет,
Уже зубами смерть скрежещет,
Как молнией, косою блещет,
И дни мои, как злак, сечет.

Ничто от роковых кохтей,
Никая тварь не убегает;
Монарх и узник — снесь червей,
Гробницы злость стихий снедает;

Зияет время славу стертъ:
Как в море льются быстры воды;
Так в вечность льются дни и годы;
Глогает царства алчна смерть.

Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся;
Приемлем с жизнью смерть свою,
На то, чтоб умереть, родимся.
Без жалости все смерть разит:
И звезды ею сокрушатся,
И солнца ею потушатся,
И всем мирам она грозит.

Не мнит лишь смертный умирать,
И быть себя он вечным чаёт;
Приходит смерть к нему, как тать,
И жизнь внезапно похищает...

Менее значительно, более связано с условной традицион-но-аллегорической эстетикой классицизма стихотворение «Ключ», посвященное восхвалению творца первой законченной русской эпической поэмы «Россияда» — Хераскова. Концовка стихотворения, помимо желания Державина, оказалась и вовсе двусмысленной. Обращаясь к ручью, протекавшему в подмосковном имении Хераскова Гребенево, и уподобляя его мифологическому Кастаньскому ключу — символу поэтического вдохновения, Державин заканчивает свое стихотворение словами:

Творца бессмертной Россиады,
Священный Гребеневский ключ,
Поил водой ты стихотворства.

«Лучшая эпиграмма на Хераскова, — замечал позднее в связи с этим П. А. Вяземский, — отпущена Державиным без умысла в оде «Ключ», — *Вода стихотворства*, говоря о поэзии Хераскова, выражение удивительно верное и забавное»¹. А Батюшков, очевидно имея в виду это же стихотворение, иронически называл Хераскова «водяным Гомером». Но в ярких зарисовках Гребеневского ключа, последовательно показываемого поэтом в дневном, вечернем, ночном освещении, уже дает себя чувствовать одна из замечательных особенностей державинской поэзии — ее яркая колоритность, живописность. Вот, например, выдержанное в «огненной» цветовой гамме описание освещенного утренней зарей «шумного и прозрачного источника», «текущего с горной высоты»:

Когда в дуги твои сребристы
Глядится красная заря,
Какие пурпурь огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!

¹ «Северные цветы на 1827 г.», стр. 157.

С наибольшей силой становление Державина на новый «особый» творческий путь сказалось в его «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока».

В начале 1779 года в «Санкт-петербургском вестнике» Державин публикует восторженную надпись «К портрету Михаила Васильевича Ломоносова», воздавая должное ему и как поэту-одописцу и как оратору — автору похвальных речей, наконец как создателю жанра русской героической поэмы:

Се Пиндар, Цицерон, Virgiliy,— слава Россов,
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих, где лишь черкнул пером,
От пламенных картин поныне слышен гром.

Употребленный здесь эпитет «неподражаемый» не случаен. Восхищаться пламенным гением «российского Пиндара», но отнюдь не подражать ему, искать свою собственную дорогу в поэзии, — таково уже совершенно осознанное к этому времени решение Державина. И действительно, в том же 1779 году Державин вступает на путь коренного видоизменения жанра хвалебной, торжественной оды, как он был установлен Ломоносовым.

В своем знаменитом программном произведении «Разговор с Анакреоном» Ломоносов, противопоставляя друг другу две тематические линии — героико-патриотическую, проникнутую пафосом служения обществу, и интимно-личную, любовную, соответственно этому противопоставлял и два жанра и стили — торжественной оды и анакреонтической песни. Державинские «Стихи (слово, не имеющее признака жанровой характеристики и употребленное поэтом, несомненно, сознательно.— Д. Б.) на рождение в Севере порфирородного отрока» посвящены воспеванию только что родившегося старшего сына наследника престола Павла Петровича, будущего императора Александра I. Но в них эта традиционная тема хвалебной, торжественной оды впервые облечена в форму легкой и шутилой анакреонтической песенки. Это подчеркивается всем художественным строем стихотворения — его образностью, языком, отсутствием строфического членения, наконец даже стихотворным размером (взамен канонизированного Ломоносовым для жанра хвалебной оды четырехстопного ямба державинские «Стихи» написаны, как писались оды анакреонтические, четырехстопным хореем).

Отталкивание Державина в его «Стихах» от ломоносовской оды должно было ощущаться тем сильнее, что открываются они строкой, ощутимо перекликающейся со стихом одной из наиболее прославленных од Ломоносова «На восшествие на престол Елисаветы Петровны 1747 г.»: «С белыми Борей власами» (у Ломоносова: «Где мерзлыми Борей кры-

лами»). Но традиционный мифологический образ Борея выполняет у Державина совсем иную функцию. Ломоносову он был нужен для того, чтобы вызвать в сознании читателя ощущение грозного величия. У Державина Борей — перифрастическое обозначение морозной русской зимы. И в самом деле, вслед за мифологическим зачином поэт тут же разворачивает реальный северный зимний пейзаж, по художественности изображения решительно превосходящий все то, что имелось в этом отношении в додержавинской поэзии:

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал инеи пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.
Вся природа содрогала
От лихого старика;
Землю в камень претворяла
Хладная его рука;
Убегали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах;
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огней.

Правда, упоминающиеся здесь античные нимфы и сатиры словно бы не имеют никакого отношения к реальному русскому пейзажу. Но в «сатирах», согревающих руки у огня, легко угадываются обыкновенные русские мужички, раскладывающие костры, чтобы обогреться. Это — уже несомненный шаг к пушкинским крепостным кучерам, которые в лютые морозы в ожидании своих находящихся в театре владельцев «вокруг огня, бранят господ (слова, подобные которым мы никогда не встретим, да и никак не можем встретить у Державина. — Д. Б.) и бьют в ладони». Названы же Державиным его мужички сатирами в порядке некоего нарочитого литературного приема (к нему неоднократно прибегал в том же «Евгении Онегине» и Пушкин) — шутливой, в духе ироико-комической поэмы, «пересмеивания» традиционно-высоких мифологических персонажей, способствующего тому общему «снижению», приближению к реальной жизни жанра хвалебной оды, которое по всем линиям здесь и проводится.

Вместе с тем новая, резко сниженная по отношению к одам Ломоносова форма стихов Державина является закономерным художественным выражением возникшего нового

же отношения поэта-одописца к предмету его воспевания. В своих «Стихах...» Державин еще традиционно говорит о рождении будущего царя: «Знать, родился некий бог»; несколько дальше называет «порфирородного отрока» «полубогом». Но он же одновременно обращается к нему со следующим, столь новым в устах поэта-одописца и столь знаменательным призывом, на котором лежит несомненный отпечаток передовых идей «века Просвещения»: «Будь страстей твоих владетель, // Будь на троне человек!» В частности, эти державинские строки весьма характерно перекликаются с рядом мест «Слова на выздоровление Павла Петровича» Фонвизина, которое вышло в 1771 году отдельной брошюрой и было перепечатано в 1772 году Новиковым в его «Живописце». Цель воспитания монарха Фонвизин усматривает здесь в том, чтобы явить «в нем человека», а обращаясь непосредственно к Павлу Петровичу, пишет: «Буди властелином над страстями своими и помни, что тот не может владеть другими со славсю, кто собою владеть не может».

В то же время взятая здесь Державиным высокая гуманистическая нота становится отныне своего рода лейтмотивом, неизменно, снова и снова возникающим в его творчестве. «Владыки света люди те же», — читаем в его «Видении мурзы»; «Я человек», — заявляет у него сама Екатерина II в оде «Изображение Фелицы»; Валериана Зубова, брата временщика, Державин хвалит за то, что он «был в вельможе человек» («На возвращение графа Зубова из Персии»). Не умрут дела лишь того, кто, движимый стремлением «общего добра», в сане

Всех вельмож, судей, царей
Чтит лишь только человека.
И желает сам им быть,—

читаем в позднейшей оде Державина «Время» (1805); причем из контекста очевидно, что поэт имеет здесь в виду самого себя. Еще прямее пишет об этом Державин два года спустя в стихотворении «Признание» (1807), которое он рассматривал «как объяснение на все свои сочинения»:

Я любил чистосердечье,
Думал нравиться лишь им,
Ум и сердце человечье
Были гением моим.

В этом сознании человеком и себя и монарха уже содержится зародыш того нового отношения к верховной власти, которое получит такое замечательное развитие и горько-саркастическое переосмысление в знаменитых строках пушкинского «Анчара»: «Но человека человек // Послал к Анчару властным взглядом». Так далеко Державин пойти не мог. В его сознании понятие «Человек», несомненно, еще носит сословно-

ограниченный характер. Но и то, что мы находим в связи с этим у Державина, сыграло исключительно важную роль для развития всего его творчества. Человеку-поэту с другим *человеком*, хотя бы и сидящим на троне, естественно заговорить речью более обычной и простой, чем тот торжественно-приподнятый, порой почти прямо литургический «высокий штиль», на котором обращался к «земным богам» в своей одописи Ломоносов. Именно этим по существу и объясняется тот «особый», по отношению к Ломоносову, путь, которым все увереннее и настойчивее начинает с этого времени идти Державин.

В 1780 году Державин передает в «Санкт-петербургский вестник» одно из самых замечательных своих произведений — переложение 81-го псалма, которому позднее, в 90-е годы, он придал название «Властителям и судиям». Псалтырь, по которой в XVIII веке учились грамоте, была одной из популярнейших книг того времени. Стихотворные переложения псалмов делали вслед за крупнейшим русским поэтом-силлабиком XVII века, Симеоном Полоцким, и Кантемир, и Тредиаковский, и Ломоносов, и Сумароков, и многие другие. И это было не случайно. Поскольку Псалтырь считалась церковью божественной «священной» книгой и в то же время в ней звучали резкие обличительные мотивы по адресу земных властей, переложения псалмов давали поэтам того времени возможность легально вводить в свое творчество оппозиционную обличительную тематику. Именно потому Псалтырь для поэтов XVIII века оказалась своеобразным источником гражданских мотивов, своего рода колыбелью гражданской поэзии. Тема неправедных судей и злых земных владык начинает звучать уже в переложениях псалмов или «духовных одах» Ломоносова — единственном жанре, в котором нашли выражение некоторые оппозиционные его настроения. Но поистине громовой силы достигает это в оде Державина «Властителям и судиям».

С пафосом ветхозаветного пророка Державин призывает здесь небесную кару на «неправедных и злых» властителей народов, «безумцев и средь трона», не внемлющих напоминания об их долге — быть справедливыми и правосудными ко всем, «не взирая на знатность лиц», забывших, что они такие же люди, как и те, кто им подвластны:

Не внемлют: грабежи, коварства,
Мучительства и бедных стон
Смущают, потрясают царства
И в гибель повергают трон...

Строфа эта, как видим, прямо развивает мотив виновности самих царей в «потрясении царств», в «колебаниях народных», который прозвучал уже в Читалагайских одах Дер-

жавина, но здесь приобретает исключительную прямоту, резкость и силу. Вообще таких смелых и грозных обличений «земных богов», как державинское переложение 81-го псалма, никогда не появлялось еще дотоле в русской поэзии.

Не удивительно поэтому, что очередная ноябрьская книжка «Санкт-петербургского вестника» за 1780 год, открывавшаяся именно этим стихотворением и уже отпечатанная, была задержана властями, которые разрешили выпуск ее в свет только после того, как лист с одой Державина был вырезан и заменен другим. Мало того, случай с державинской одой оказался роковым для всей последующей судьбы журнала, который с этого времени был, очевидно, взят под особое наблюдение цензуры: с начала 1781 года «Санкт-петербургский вестник», как в свое время «Трутень» Новикова, заметно обесцветился, а в середине года «по разным непредвидимым обстоятельствам», как достаточно прозрачно извещала об этом редакция, вынужден был и вовсе прекратить свое существование.

В оде «Властителям и судиям» Державин гневно обличал *бесчеловечье* «земных богов», в написанной им примерно через год после этого оде «Фелица» он попытался показать некий идеальный образ монарха — *человека* на троне.

В 1779 году на страницах «Санкт-петербургского вестника», наряду с надписью к портрету Ломоносова, появляется державинская же надпись к портрету Кантемира, заканчивающаяся строками: «Старинный слог его достоинств не умалит // Порок! не подходи: сей взор тебя ужалит». В устах будущего автора «Фелицы» одновременное и в одинаковой мере высокое одобрение двух словно бы литературных антиподов — поэта-одописца и поэта-сатирика весьма знаменательно. Как уже сказано, в предшествующей Державину русской поэзии одическое и сатирическое начала были строго отграничены друг от друга в жанровом отношении. Создать некий промежуточный смешанный жанр попытался за несколько лет до «Фелицы» один из уже известных нам ближайших друзей и советчиков Державина В. В. Капнист в своей нашумевшей и подвергшейся ожесточенным нападкам со стороны реакционного лагеря литературы «Сатире I», опубликованной в той же июньской книжке «Санкт-петербургского вестника» 1778 года, в которой было напечатано и первое в этом журнале стихотворение Державина. В традиционную форму стихотворной сатиры Капнист, наряду с обличениями общественного злонравия, неправосудия, взяточничества, включил чисто одический мотив — похвалы по адресу «просвещенной», счастливящей народ своими благодетельными мероприятиями монархини — Екатерины II.

Державин считал «Сатиру I» одним из лучших произведений молодого поэта (список ее имеется в бумагах Державина).

вина). И он, несомненно, учел своеобразный опыт Капниста, когда через несколько лет после этого начал писать свою «Фелицу». Не мог он вместе с тем не учесть и весьма неприятной для Капниста реакции, которую вызвала его сатира и которая заставила ее автора вовсе отказаться от писания дальнейших сатир (при позднейшей смягченной перепечатке этого своего произведения он демонстративно назвал его «Сатира первая и последняя»). Конечно, не забыл Державин и своей собственной недавней и неудачной попытки опубликовать обличительное переложение 81-го псалма. Все это, несомненно, могло явиться одной из причин того, что он решил создать свое новое произведение не в форме сатиры с элементами одического славословия, как это было у Капниста, а, наоборот, в форме оды-сатиры. Вместе с тем Державин продвинулся гораздо решительнее, дальше и, главное, с неизмеримо большими художественными достижениями по только еще нащупывавшемуся Капнистом пути.

Основная установка «Фелицы», написанной в традиционной форме од Ломоносова — четырехстопным ямбом, десятистишными строфами, — совпадает с установкой хвалебной оды обычного типа. Под именем Фелицы поэт, как это было всем очевидно, воспеваает царствующую монархиню — Екатерину II. Однако в этом произведении Державина еще ощутимее, чем в «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока», меняется «поза» певца в отношении предмета его воспевания.

Ломоносов в соответствии с установленной формой обращений к верховной власти подписывался под своими хвалебными одами «земным богам»: «всеподданнейший раб». Правда, в устах самого Ломоносова, исполненного гордого сознания собственного достоинства, чуждого всякого подобострастия, слова эти были неизбежной данью официальной фразеологии. Но у последующих его литературных эпигонов, многочисленных «подносителей хвалебных од», которых Державин пренебрежительно уподоблял «нищим, сидящим с простертыми руками и ковшичками на мостах и воспевающим богатырей, которых они нимало или вовсе не знают»¹, подобострастный, льстиво-приниженный тон был действительно преобладающим. В своей новой оде Державин и сам традиционно наделяет порой ту, к кому она обращена, «богоподобными» атрибутами; но отношение автора к его Фелице, при всей почтительности, не лишено в то же время некоторой шутиливой короткости, воспринятой иными почти как фамильярность.

Образ Фелицы непосредственно подсказан Державину литературным произведением самой же Екатерины, которая, сознавая все растущее общественное значение литературы и

¹ Сочинения Державина, т. III, стр. 608.

стремясь придать ей надлежащий, с ее точки зрения, характер, неоднократно выступала в качестве литератора. Примерно за год до «Фелицы» была опубликована в небольшом количестве экземпляров ее «Сказка о царевиче Хлоре», предназначенная как раз для воспетого Державиным «порфирородного отрока» — ее внука Александра. Сказка Екатерины написана в широко распространенном в ту пору в западноевропейской, особенно во французской, литературе «восточном» вкусе и заключает в себе довольно банальную моралистическую аллегорию. Киевского царевича Хлора похищает киргизский хан, который, желая проверить молву об исключительных способностях мальчика, приказывает ему отыскать редчайший цветок — «розу без шипов». По пути царевича зазывает к себе мурза Лентяг, пытающийся отклонить его от исполнения слишком трудного поручения. Но с помощью дочери хана Фелицы, которая дает ему в путеводители своего сына — Рассудок, Хлор, взобравшись с великим трудом на вершину крутой и каменной горы, обретает там искомого розу без шипов, то есть добродетель.

Державин довольно широко привлекает в свою оду материал из этой сказки, в частности сохраняет ее «восточный» колорит, особенно подчеркнутый первоначальным заглавием «Ода к премудрой Киргиз-кайсацкой царевне Фелице писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санктпетербурге. Переведена с арабского 1782 года». Уже одна эта связь оды Державина с произведением самой императрицы, явно и, конечно, намеренно в ней подчеркиваемая, как бы ставила обоих авторов в какой-то мере «на равную ногу» и, во всяком случае, снимала тот «пафос расстояния» между «земной богиней» и ее певцом, который столь резко чувствовался в традиционных хвалебных одах.

Начинается «Фелица» непосредственным использованием условно-аллегорических образов сказки, которыми поэт трагически подменяет зачин торжественной оды: восхождение на Парнас, обращение к музам:

Богоподобная царевна
Киргиз-Кайсацкия орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высокую гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает,—
Она мой дух и ум пленяет,
Подай найти ее совет.

Равным образом в совершенно новой манере, в основном полностью отличающейся от традиционной хвалебной одописи, дан портрет Екатерины — Фелицы.

Державин, зная в эту пору Екатерину только по слухам («Слух идет о твоих поступках»), усиленно распространяемым ею самой и ее ближайшим окружением, верил и, во всяком случае, искренне хотел верить, что она и на самом деле является той, за кого все время стремилась себя выдать, — просвещенной «матерью отечества», неустанно трудящейся на благо своих подданных, свято соблюдающей законы. И взамен торжественно величавого, безнадежно стершегося в руках «подносителей хвалебных од», превратившегося в маловыразительный штамп мифологизированного образа «земной богини», Державин с подлинным воодушевлением и небывалым дотоле поэтическим мастерством изображает Екатерину в облике деятельной, умной и простой — в быту, в привычках, в обращении — «Киргиз-кайсацкой царевны», не подражающей своим ленивым и роскошествующим «мурзам» и «пашам».

На последовательном противопоставлении двух образов: добродетельного (человек на троне) и порочного (собираемый образ «мурзы») — строится первая половина оды Державина. Вторая построена на другом контрасте, еще более широком, развивающем идею уже известного нам маскарада «Торжествующая Минерва»: противопоставляются темные стороны предшествующих царствований и благодетельные мероприятия Фелицы.

Сам Державин замечает, что подобным необычным построением своей оды он стремится добиться определенного идейного и одновременно художественного эффекта: «Я для Фелицы сделался Рафаэлем. — Рафаэль, чтоб лучше изобразить божество, представил небесное сияние между черных туч»¹. Столь характерное для Державина (вспомним его занятия и успехи в живописи) перенесение подобного чисто живописного приема в поэзию имело важнейшее новаторское значение. Хвалебные оды, воспевавшие добродетель, были литературно выдержаны по преимуществу в светлых тонах; сатиры, «жалящие порок», — в тонах главным образом темных. «Фелица» явилась первым русским стихотворением XVIII века, построенным на непрерывной игре светотенью. Именно это и создавало ее жанровое своеобразие оды-сатиры, в которой тонкие похвалы Екатерине сочетались с памфлетно-сатирическими, шутивными по форме, но достаточно язвительными по существу обличениями наиболее влиятельных лиц из ее ближайшего окружения — Потемкина, графа Алексея Орлова, давнего врага Державина Петра Панина и др. Таким образом одическое и сатирическое начала оказывались слитыми в рамках одного произведения в нечто целостное и единое.

¹ Письмо О. П. Козодавлеву, май 1783 г. — Сочинения Державина, т. V, ст. 369.

Соединение «патетического элемента с комическим... есть не что иное, как умение представлять жизнь в ее истине», — справедливо указывает Белинский. С точки зрения общих закономерностей развития русской литературы показательным, что в одном и том же 1782 году появляются два произведения двух крупнейших наших писателей XVIII века, в которых «комический» элемент и элемент «патетический» оказались соединенными вместе: «Фелица» Державина и «Недоросль» Фонвизина с его противопоставлением порочным Простаковым и Скотининым добродетельных Правдиных и Стародумов. Это делало оба данные произведения существенным шагом вперед по пути к изображению «жизни в ее истине», то есть к реалистическому искусству слова. Причем литературное новаторство Державина должно быть признано здесь едва ли не особенно смелым и значительным, поскольку, соединив патетический и комический элементы в рамках хвалебной оды, он и в самом деле создал, говоря его же словами, «такого рода сочинение, какого на нашем языке еще не было»¹.

Большой победой Державина-художника было и построение им образа «порочного» героя — сатирического образа «мурзы». Еще достаточно примитивным, чисто присоединительным путем он собирает в этом образе в одно целое конкретные пороки и недостатки, свойственные нескольким «подлинникам» — отдельным скатерининским вельможам. Получается своего рода литературный групповой портрет, складывающийся как бы из серии остро отточенных и метко разящих эпиграмм, каждая из которых имеет своего легко угадываемого адресата. Но в то же время Державин придает этому несколько механически составленному групповому портрету индивидуальное единство, неожиданно (отчасти, вероятно, по соображениям тактического порядка — из осторожности) давая его в качестве авторского «я». Тем самым обличение пороков приобретает характер как бы самокритики; сатирический образ окрашивается в автоиронические (к автоиронии Державин вообще был склонен) тона, а в высоких патетических местах оды получает и прямое авторское и тем самым лирическое звучание; в этих местах перед нами действительно возникает лирическое «я» — сам поэт. Создание подобного сложного образа, сочетающего в себе и объективные и субъективные черты, тоже представляло собой несомненный шаг вперед по пути изображения «жизни в ее истине», выработки метода реалистической типизации действительности, реалистического художественного обобщения.

Фактом чрезвычайно важного значения было и появление в «Фелице» взамен условного одического «я» — некоего от-

¹ Сочинения Державина, т. V, стр. 370.

влеченного певца вообще,— живой личности автора со сложным «многострунным» отношением к действительности. Поэт в оде не только восторгается, но и осуждает, обличает, хулит, лукаво иронизирует. Причем очень важно, что эта впервые ярко заявляющая себя в нашей поэзии XVIII века индивидуальная личность заключает в себе и некоторые характерные черты «народности» — национального характера.

Из-под условно «татарского» обличья «мурзы» явственно проступает то, что позднее с такой силой дает себя знать в баснях Крылова — насмешливость, «веселое лукавство ума».

Проблески народности проглядывают также в стиле и языке «Фелицы». В оде имеются отдельные строки, метафоры, сложенные в духе поэтики Ломоносова — «в витиеватом или фигуральном», по определению самого Державина, «смысле»¹. Но в основном она написана, говоря его же словами, «забавным русским слогом» — заимствующей свою лексику из реального бытового обихода, легкой, простой, шутивно-разговорной речью, прямо противоположной пышно изукрашенному, нарочито приподнятому стилю од Ломоносова.

Одой традиционно именуется своя «Фелица» и Державин. Но по существу это произведение, сочетающее в себе оду и сатиру, лирическое и ироническое начала, патетику и бытопись, далеко выходит за пределы торжественной оды, являет собой весьма сложное и богатое жанровое образование, открывающее и в этом отношении новый и в высшей степени плодотворный путь, который в широкой исторической перспективе дальнейшего литературного развития приводит нас к «пестрым главам» «Евгения Онегина», к весьма сложному жанру «Медного всадника» и даже к некоторым вещам Маяковского.

Написание «Фелицы» сопровождалось для Державина подлинным литературным триумфом и вызвало существенные изменения в его личной судьбе. По рассказам современников ода Державина, как свидетельство замечательного развития, достигнутого к этому времени русской литературой, послужила толчком к возникновению нового литературно-публицистического журнала «Собеседник любителей российского слова, содержащий разные сочинения в стихах и прозе некоторых российских писателей», который начал издаваться от имени Академии наук ее президентом, княгиней Дашковой, при ближайшем участии самой Екатерины. Первая часть (номер) журнала, вышедшая в мае 1783 года, подчеркнута открывалась «Фелицей» Державина. Дальнейшим шагом на том же пути явилось создание Российской Академии, ставив-

¹ Сочинения Державина, т. VII, стр. 508.

шей своей специальной задачей содействовать развитию языка и литературы. На первом же заседании Державин был избран ее членом.

«Фелица» сразу же получила не только очень большую читательскую популярность, но и стала знаменем целого нового литературного течения. Вокруг оды на страницах «Собеседника» вспыхнула жаркая полемика, в которой принял участие и сам Державин. Однако критические замечания немногих хулителей, подходивших к «Фелице» с точки зрения традиционных литературных «правил», тонули в восторженном хоре почитателей, которые видели в оде торжество новизны над полностью изжившей себя стариной. «Оды, наполненные именами баснословных богов, наскучили и служат пищею мышам и крысам; Фелица написана совсем иным слогом, как прежде такого рода стихотворения писались», — заявлял автор одной неподписанной статьи¹. В многочисленных стихотворных обращениях к «мурзе» — автору оды, он восторженно славился за то, что проложил «на Парнас» «путь непротоптанный и новый», сумел «вознесть себя» над всеми остальными поэтами «простотой». Относительная простота в смысле не только слога, но и вообще приближения поэзии к жизни действительно составляла новую и отличительную черту творчества Державина, которую он и сам в себе особенно ценил, подчеркнуто именуя свою музу «простою» («Решемыслу»).

Наряду с «простотой» важное значение имела острая сатирическая окрашенность «Фелицы», которая, несмотря на «шуточный» тон, так отчетливо в ней проступала и которую, в частности, так ценил в ней Радищев, подчеркивавший вместе с тем, что сатира была поднята поэтом на высоту подлинной художественности, сохраняющейся даже в том случае, если соответствующие места оды пересказать прозой: «Преложи многие строфы из оды к *Фелице*, а особливо, где Мурза описывает сам себя... без стихов останется почти та же поэзия». То, что одой Державина была открыта первая книжка «Собеседника», делало ее своего рода программным произведением. Тем самым после довольно длительного периода гонений на сатирические произведения, наступившего вслед за необыкновенным расцветом в конце 60-х — начале 70-х годов сатирической журналистики (в особенности журналов Новикова) и насильственным ее подавлением, сатире как бы снова был открыт широкий доступ в литературу. Правда, это оказалось весьма недолговременным. На опубликованные в одной из первых же книжек журнала знаменитые «Вопро-

¹ «Исторические, философские, политические рассуждения о причинах возвышения и упадка книги», «Собеседник любителей русского слова», т. XVI, стр. 6.

сы» к его издателям Фонвизина последовали со стороны самой Екатерины столь неприкрыто угрожающие ответы, которые пресекали всякую возможность спрашивать далее. Но именно появление в «Собеседнике», наряду со стихами Державина, ряда сатирических произведений Фонвизина (перепечатана была в нем и уже известная нам «Сатира» Капниста) сделало этот журнал одним из замечательных литературных явлений того времени.

Едва ли не самым активным сотрудником «Собеседника» стал и сам Державин. В журнале было также перепечатано много его стихотворений из «Санкт-петербургского вестника», а главное был опубликован ряд новых его произведений, в том числе окончательно упрочившая его славу, как первого поэта того времени, ода «Бог», под которой (в вышедшем через некоторое время отдельном ее издании) он впервые подписал свое имя. Пытался Державин поддержать и наметившуюся было сатирическую линию журнала. Так, в той же третьей части, в которой появились «Вопросы» Фонвизина, было напечатано стихотворение Державина «Модное остроумие». В нем дан остро сатирический портрет преуспевающего придворного остроумца, который гордится внешностью и подличает душой, не мыслит ни о чем, но берется обо всем говорить, умея «красивой пустошью плодиться в разговорах», — портрет, перекликающийся с одним из особенно раздраживших Екатерину фонвизинских вопросов о «шутах, шпьянях и балагурах». Стихотворение это, которое лишней раз показывает, что Державин и Фонвизин во многом являлись вольными или невольными соратниками, позднее было очень сочувственно отмечено Добролюбовым. Не зная, кто является автором стихотворения, Добролюбов полностью привел его в своей статье о «Собеседнике». Не удивительно, что Фонвизин в опубликованной им в следующей, четвертой, части «Собеседника» сатирической «Челобитной российской Минерве от российских писателей», в свою очередь, горячо вступает за автора «Фелицы» против оскорбившихся ею вельмож (в первую очередь, начальника Державина, князя Вяземского), почитающих «словесные науки... не иначе, как уголовным делом». Заступничество это было весьма своевременным, ибо «Фелица» не только принесла Державину литературную славу, но и сыграла весьма важную роль во всей его последующей судьбе.

4

Усиленные занятия в конце 70-х — начале 80-х годов поэзией не препятствовали интенсивнейшей служебной деятельности Державина, которая, по понятиям того времени, и являлась его основным жизненным делом.

Служба под началом сперва явно покровительствовавшего Державину могущественного князя Вяземского сулила блестящую чиновную карьеру. Но и тут, как в годы Пугачевского восстания, поэт оказался слишком независим, прямолинеен, самостоятелен, наконец слишком даровит, чтобы быть терпимым своим начальником, о котором современники замечали: «Трудно найти человека более ограниченного; характер у него низкий, злобный, подлый и по ничтожеству равный его познаниям»¹.

Между Вяземским и его инициативным, «преданным делу, а не лицам», подчиненным через некоторое время начались довольно резкие столкновения. В конце 1780 года была учреждена экспедиция о доходах, которую возглавил Вяземский в качестве государственного казначея; Державин был назначен советником экспедиции и тем стал в еще более тесные отношения к князю. Для нового учреждения надо было составить специальное положение. Сослуживцы Державина всячески отговаривались от этого; Вяземский нехотя поручил составление проекта ему. Будучи совершенно неискушенным в этом вопросе, Державин в течение двух недель изучил все стносившиеся до того указы и распоряжения и подготовил пространный проект, который и получил значение законодательного акта (вошел в «Полное собрание законов»). Но вместо награды это принесло Державину одни неприятности. Заслугу его работы присвоил себе один из старших чиновников, любимец Вяземского; к самому же поэту последний стал выказывать все бóльшую холодность. После одного столкновения Державин подал было прошение об отставке; Вяземский удержал его. Но отношения между ними продолжали портиться. Особенное недовольство Вяземского вызывала литературная деятельность Державина, поскольку он, как и многие из его круга, считал стихотворцев пустыми и никуда не годными людьми; Державина снова начали обходить производством. Между тем первый номер «Собеседника» с «Фелицей» был отпечатан и представлен Дашковой Екатерине. Императрице не мог не польстить данный в оде ее «портрет». Именно такой хотелось ей выглядеть в сознании как западноевропейских философов-просветителей, так и своих подданных. На следующий день вызванная к императрице Дашкова застала ее за книжкой журнала со слезами на глазах. «Кто бы меня так коротко знал, который умел так приятно описать, что ты видишь, я, как дура, плачу»,— сказала ей Екатерина. Узнав имя автора, императрица послала ему золотую, осыпанную бриллиантами табакерку с пятьюстами червонцами и с надписью: «Из Оренбурга от Киргизской царевны Мурзе Державину». Подарок этот был вручен поэту во время обеда

¹ Сочинения Державина, т. VIII, стр. 257.

его у Вяземского. Услышав, в чем дело, Вяземский с «язвительною усмешкою» поздравил его, затаив к нему в сердце, по словам Державина, «ненависть и злобу»¹. Чувства эти должны были удесяттериться, когда, прочтя оду, Вяземский не мог не узнать в одной из ее строф, дающей еще одну грань сатирического образа мурзы, точную зарисовку себя, притом почти в виде фонвизинского Митрофанушки:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играю в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю:
Полкана и Бову читаю,
За библией, зевая, сплю.

Вместе с тем Державин скоро и самым неприятным для Вяземского образом доказал ему, что «сочинитель» может отлично проявить себя и на служебном поприще. Пришло время составлять смету доходов на следующий год. Ссылаясь на мнимое отсутствие сведений по губерниям, Вяземский распорядился новой сметы не составлять, руководствуясь сметой предшествующего года, хотя, в связи с только что произведенной ревизией крестьян, в будущем году предстояло явное увеличение доходов. Но у Вяземского были свои основания действовать именно так. От императрицы неоднократно поступали неожиданные, не предусмотренные никакой сметой требования денег; поэтому Вяземскому важно было иметь в своем распоряжении некие резервы, о наличии которых никто не знал. Умение государственного казначея добывать нужные деньги при, казалось бы, полном их отсутствии и было причиной особенной благосклонности к нему Екатерины.

Не зная об этом и недоумевая, по его словам, «какая лжи такой и обмана государыни причина», Державин, сказавшись больным, попытался составить примерную смету. Предположения его блестяще оправдались; оказалось, что в новом году доходов должно быть больше, чем в предыдущем, на громадную по тому времени сумму в целых восемь миллионов. Однако, когда Державин торжественно представил в присутствии всех членов экспедиции Вяземскому свой проект, «вместо благодарности за предостережение и труды,—восстала шквалом не ожидаемая страшная буря». Вяземский приказал проверить составленную Державиным смету другим чиновникам, которые, несмотря на желание угодить князю, вынуждены были признать ее правильность. Вполне понятно, какая

¹ Сочинения Державина, т VI, стр. 554—555.

«фурия» «представилась на лице начальника, когда он прочел сей акт»¹. Тогда Державин, не ожидая ничего доброго, снова и окончательно подал в отставку. Но избавиться от неуютного подчиненного для Вяземского было уже недостаточно. С этих пор начинается жесточайшее и упорное гонение на Державина со стороны как самого Вяземского, так и многочисленных его друзей и прихлебателей, причинившее поэту немало и служебных неприятностей, и личных огорчений и обид.

Позиция самой Екатерины по отношению к Державину оказалась двойственной. Она ничего не имела против сатирических выпадов автора «Фелицы» по адресу ее фаворитов и приближенных: на темном фоне действительно ярче выступало ее «сияние». Екатерина даже послала кое-кому из задетых в оде лиц экземпляры ее, подчеркнув места, к ним относившиеся. Но и ссориться всерьез со своими любимцами из-за смелого поэта и непокорного, слишком самостоятельного чиновника она не хотела. Подытоживая впоследствии отношение к себе царицы, Державин замечал: «Должно по всей справедливости признать, что она, при всех гонениях сильных и многих неприятелей, не лишала его своего покровительства и не давала, так сказать, задушить его; однако же и не давала торжествовать явно над ними оглаской его справедливости или особливую какую-либо доверенностью, которую она к прочим оказывала». Двойственность подобного отношения не замедлила проявиться и в данном случае. Екатерина дала Державину милостивую аудиенцию, просьба о которой прямо содержалась в последней строфе «Фелицы». Вместе с тем прошение его об отставке было принято (наоборот, отставка Вяземского, который подал в этом же году аналогичное прошение, возможно как раз в связи с державинской «сметой», принята не была) и нового назначения не последовало. Императрица произвела, однако, Державина в следующий чин действительного статского советника (соответствовал чину генерала) и просила передать, что имеет его в виду и, когда будет нужно, — «позовет». В годовщину со времени опубликования «Фелицы», в мае 1784 года, ршив снова «позвать» Державина на службу, она вместе с тем позаботилась услатить его подальше от столицы и обиженных им лиц, назначив губернатором в глухую Олонецкую губернию. Сам Державин прямо рассматривал это назначение как своего рода «ссылку». «И в ссылку уже послала», — писал он в черновых набросках «Видения мурзы». Иронически величал Олонецкого губернатора «изгнанным мурзой» и его непосредственный начальник, наместник Туттолмин, который постарался сделать это изгнание возможно тягостнее, заслав Державина еще

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 555—556.

дальше, на самое побережье Белого моря, в непроходимые тундры и болота — «открывать» новый город Кемь, как на месте выяснилось, существовавший еще только на бумаге. Из длительного и трудного пути туда по бездорожью — то водой, то верхом, то в телеге — поэт вынес немало сильных впечатлений: насмотрелся на величественные картины северной природы, видел водопад Кивач, воспетый им позднее в его оде «Водопад», чуть не погиб со своими спутниками во время бури на Белом море. Державину были ясны причины нерасположения к нему Тутолмина, близкого друга Вяземского: «Я увидел тогда, что многие знатные люди стихотворства моего не жалуют, а меня гонят, и на несколько лет совсем оставил поэзию». Действительно, в течение своего Олонецкого губернаторства Державин написал всего лишь одно стихотворение — подражание псалму «Уповáющему на свою силу», навеянное столкновениями с Тутолминым. В следующие же два года (1786—1787) поэт, видимо, и вовсе ничего не писал. Вся свою энергию Державин обратил на ревностное выполнение своих губернаторских обязанностей.

Служебная деятельность Державина изобиловала, по его собственным словам, «частыми, скорыми и неожиданными переменами фортуны», — резкими потрясениями, провалами, подчас прямыми катастрофами. По своим политическим взглядам Державин был человеком достаточно консервативно, а в последний период и прямо реакционно настроенным. Он не только отрицательно отнесся к французской революции, но и вообще не помышлял ни о каких сколько-нибудь серьезных государственных преобразованиях. Но вместе с тем чем непосредственнее вступал он по своим служебным обязанностям в соприкосновение с реальной русской действительностью, тем все яснее видел, какое беззаконие, угнетение и произвол царят в стране. До нас дошел первоначальный набросок одной из его наиболее значительных од «Видение мурзы», написанный в основном прозой, которую он предполагал позднее переложить стихами. В этом наброске развернута утопическая картина превращения земли из «вертепа разбойничья» в «блаженный эдем», если «потомки» Фелицы и вообще «цари вселенной» будут идти ее путями. Но тут же дана и самая резкая критика существующего положения вещей, явно подсказанная современной Державину русской действительностью. Здесь говорится и о «сатрапах», угнетающих народ, и о «тиранском самовластии» «мурз» — помещиков — по отношению к «невольникам» — крепостным крестьянам. Особенно выразительны следующие строки о будущих идеальных «царях вселенной», прямо подсказанные непосредственными впечатлениями Державина в связи с бесчеловечным усмирением Пугачевского восстания: «Они будут

мерзить тиранством, и при их владении не прольется кровь человеческая, как река, не будут торчать трупы на колах и головы на эшафотах, и виселицы не поплывут реками возвещать черни о ярости лютых владетелей своих». Еще резче пишет Державин о положении в стране в сохранившейся в его бумагах и до сих пор не опубликованной заметке «О возмущениях и бунтах»: «Многочисленное дворянство приводит в скудость государство, многочисленное духовенство изнуряет державу. Сии два сословия пожирают существеннейшую часть всего государства, то есть народ, бдящий и трудящийся, между тем как другая часть дремлет, переваривает пищу и занимается разве тогда, когда настает необходимое дело заняться утехами своими». И дальше Державин снова и особенно четко формулирует уже известную нам свою мысль: «Причина возмущений находится в общенародной бедности и во всеобщем неудовольствии»¹. Все это ни в какой мере не вело Державина к революционным выводам. Но в суждениях и высказываниях этого рода — несомненные корни резко обличительных, гражданских мотивов его поэзии. Этим же определялось главное и основное в его служебной деятельности. Правда, ему приходилось порой, как он сам в этом откровенно признается, идти на компромисс, «голосовать» против совести. Но подобно тому как пафосом политической мысли Державина было соблюдение существующих законов, так его служебная деятельность проходила, как правило, под знаком ожесточенной борьбы с неправдой и насилием, от кого бы они ни исходили. В этом отношении Державин имел право утверждать, что он «жил сколько мог для общего добра». А борьба эта была нелегкой, во многом безнадежной.

Один из современников рассказывает, что Державин еще при жизни Екатерины заготовил себе следующую красноречивую надгробную надпись: «Здесь лежит Державин, который поддерживал правосудие, но, подавленный неправдою, пал, защищая законы». Эпитафия не понадобилась, но неуклонное стремление «поддерживать правосудие», в соединении с прямотой, пылкостью и крутостью характера Державина, приводило к тому, что его восхождение по служебной лестнице сопровождалось неизменными падениями.

Начальник Державина, наместник Тутолмин, в составленном им для Екатерины описании Олонецкой губернии, пытался в самых розовых тонах изобразить положение местных крестьян, вместе с тем не жалея черной краски для обрисовки их «предосудительных» свойств. Подчиненный ему губернатор счел долгом выступить с решительными опровержениями

¹ Литературные сочинения Державина. Ленинградская Государственная публичная библиотека имени Салтыкова-Щедрина, Архив Державина, т. II, л. 186—186 об.

обоих этих утверждений, попутно энергично вступаясь за народ и его характер. Тот же Тутолмин обревизовал однажды присутственные места, находившиеся в ведении Державина, и публично выразил ему неудовольствие. Тогда несправедливо оскорбленный губернатор, тотчас по отъезде Тутолмина, обревизовал в ответ все те места, которые находились в исключительном ведении самого наместника, на что, как его подчиненный, понятно, не имел никакого права. Тутолмин при отъезде признал состояние их вполне удовлетворительным. Державин же обнаружил в них «великое неустройство» и многочисленные отступления от законов. Не удивительно, что олонецкое губернаторство Державина кончилось открытым и шумным разрывом с наместником, в результате чего их дальнейшая совместная служба сделалась явно невозможной. В декабре 1785 года Державин был переведен губернатором в Тамбов. Сейчас же по вступлении в должность, он обратил внимание на состояние тюрем: «При обозрении моем губернских тюрем в ужас меня привело гибельное состояние... несчастных колодников»¹. Новым губернатором были немедленно приняты решительные меры: старые тюрьмы были сломаны и построены другие. Развил он и энергичную просветительскую деятельность: стал открывать школы; организовал, обратившись за помощью к такому опытному в этом деле человеку, как Н. И. Новиков, типографию; начал издавать первую местную газету; создал публичный театр; устраивал у себя еженедельные концерты.

Совершенно необычен был и самый облик Державина как губернатора. Одним из наиболее легких и удобных способов для судебных и всяческих злоупотреблений было приказное крючкотворство, бумажная волокита. На протяжении всей своей деятельности Державин выступал решительным врагом бездушной бюрократической машины. Еще в бытность олонецким губернатором он категорически запретил своим подчиненным наполнять архивы «пустыми бумагами», заводить «не дельные дела». В то же время специальным распоряжением он разрешил «доступ к себе во все часы дня людей всех состояний», чтобы ускорить исполнение приказаний и помочь угнетенным». Наряду с этим он просил без всякого опасения указывать ему на его собственные ошибки. Большинство и других распоряжений Державина также отличается гуманностью и проникнуто чувством справедливости, может быть объективно иногда его и обманывавшим, но субъективно всегда, как правило, являвшимся его руководителем. Все это резко выделяло Державина-администратора из окружающей среды. Просветительская же его деятельность и гуманные мероприятия вызывали величайшее

¹ Сочинения Державина, т. V, стр. 453.

возмущение со стороны ретроградов. В вину ему ставили и такие новшества, как издание газеты и постройку других «белых» тюрем. В числе явных недоброжелателей Державина через некоторое время оказался и его новый начальник, тамбовский наместник, генерал И. В. Гудович, который жаловался, что губернатор вмешивается в его «должность», делая ему при подчиненных чиновниках «неприличные выговоры и поношения».

Тамбовское губернаторство Державина продолжалось несколько более, чем олонеецкое, около двух лет, но завершилось оно прямой катастрофой: в середине 1788 года по донесениям Гудовича Державин был не только отрешен от должности, но и отдан под суд. Правда, год спустя он был Сенатом оправдан, но нового назначения не получил. Екатерина по-прежнему заняла двойственную позицию. Когда Державин попросил об аудиенции, она очень благосклонно приняла его и даже сказала, обращаясь к окружающим: «Это мой собственный автор, которого притесняли»¹. Однако при новой встрече месяца полтора спустя она отнеслась к Державину значительно холоднее, напомнив ему пресловутое чиновничье правило: «Чин чина почитает. В третьем месте не мог ужиться; надобно искать причины в себе самом»². Но даже и такой исход дела, самого Державина далеко не удовлетворивший, так потряс давнего и лютого врага автора «Фелицы» Вяземского, что его разбило параличом. На этот раз Екатерина долго не «звала» Державина. Около двух с половиной лет он, говоря его собственными словами, «шатался по площади, проживая в Петербурге без всякого дела»³. Зато полученное им наконец-то в конце 1791 года новое назначение было весьма почетным и ответственным: поэту было предложено стать личным секретарем императрицы при принятии прошений. Казалось, для деятельности Державина открылось давно желанное им поприще. Он стоял теперь лицом к лицу с самодержицей, у самого подножья того трона, где «совесть с правдой обитают, где добродетели сияют», как писал он в «Фелице». Державин надеялся, что отныне законы и справедливость всегда будут торжествовать, что все бюрократические хитросплетения и узлы будут мгновенно разрублены единым мановением руки его «богоподобной царевны». Но этим надеждам не суждено было сбыться. Екатерина никак не была заинтересована в том, чтобы ломать ею же в значительной степени заведенную и установленную бюрократическую машину. Она даже не входила в существо большинства дел, с которыми новый секретарь к

¹ Письмо Державина к В. В. Капнисту от 18 июля 1789 г.— Сочинения Державина, т. V, стр. 762.

² Сочинения Державина, т. VIII, стр. 580.

³ Там же, т. VI, стр. 624.

ней обращался. «Он со всяким вздором ко мне лезет»,— жаловалась она окружающим. И в самом деле, добиваясь справедливого решения, Державин действовал с чрезвычайной настойчивостью. Сам он отличался необыкновенной трудоспособностью. В архивах тех мест, где он служил, сохранилось огромное количество бумаг, собственноручно им писанных. В покои к императрице он обычно также приносил с собой кипу бумаг, требуя к ним полного внимания. Екатерина слушала, раздражалась, порой и прямо гневалась. «Лицо пылает, скулы трясутся»,— описывает ее в одну из таких минут Державин. В другой раз она «вспыхнула, покраснелась и закричала: «Пооди вон!» Но и сам Державин не оставался в долгу. Однажды в пылу объяснения он так разгорячился, что даже схватил Екатерину за край мантильи. Она кликнула из соседней комнаты одного из приближенных, прося его побыть при ней, и пояснила, указывая на Державина: «Этот господин, мне кажется, меня прибить хочет»¹. Не удивительно, что императрица решила отделаться от такого беспокойного секретаря. В сентябре 1793 года Державин был назначен сенатором, затем президентом коммерц-коллегии, но по существу это была почетная опала.

После смерти Екатерины (в 1796 г.) неукротимый Державин продолжал «браниться с царями» — ее преемниками. Павел I, назначивший его было правителем своего Совета, вскоре «за непристойный ответ» «прогнал» его обратно в Сенат. Впрочем, через некоторое время Державин снова сумел завоевать расположение Павла психвальной одой и к концу его царствования получил ряд высоких назначений. Новый царь Александр I с образованием в 1802 году министерств поручил Державину пост министра юстиции (по старому генерал-прокурора — должность, которую занимал при Екатерине бывший начальник Державина Вяземский). Но поэт недолго удержался и на этом посту. Отношение к нему царя становилось все холоднее. Во время одного из докладов Державина Александр гневно прервал его: «Ты меня всегда хочешь учить, я самодержавный государь, и так хочу»². В другой раз на вопрос Державина, чем он провинился перед царем, тот саркастически ответил: «Ты очень ревностно служишь»³. В 1809 году Державин был окончательно «уволен от всех дел».

Многие современники вслед за Екатериной склонны были объяснять непрерывные служебные злоключения Державина — его взлеты и падения — свойственными ему вспыльчивостью, неуступчивостью, неумением ужиться с окружающими.

¹ Сочинения Державина, т. VIII, стр. 621.

² Там же, т. VI, стр. 806.

³ Там же, стр. 821.

Сам Державин считал, что он страдает за свою неуклонную приверженность к справедливости, за требование, чтобы не чин почитал чина, а каждый чин превыше всего ставил правду. «Я тем стал бесполезен, что горяч и в правде черт», — восклицал он в стихах периода одной из своих служебных опал; а в своей ранней оде «На великость», входящей в цикл Читалагайских од, призывал ополчаться за правду против всех, хотя бы и против самого бога («Пускай сам бог ему грозит»).

Державин был человеком своего времени, он отнюдь не был лишен слабостей, недостатков, предрассудков людей своего класса. Но беспристрастное рассмотрение дошедших до нас многочисленных материалов, и прежде всего переписки Державина, сопоставление и проверка свидетельств современников показывают, что прав был поэт, а не его враги.

Оглядываясь на всю свою служебную деятельность, Державин не без законной гордости мог сказать: «Без всякой подпоры и покровительства, начав со звания рядового солдата и отправляя чрез двенадцать лет самые низшие должности, дошел сам собой до самых высочайших». Но и в высших придворно-вельможеских сферах Державин сумел сохранить замечательную самобытность своего характера: своеобразную, выделявшую его «демократичность», цельность, простоту и вместе с тем страстность натуры, откровенность, правдолюбие, смелую прямоту в обращении с сильными мира, гордое сознание своего личного достоинства. Все эти черты облика Державина с замечательной выпуклостью проступают и в его поэтическом творчестве.

В то же время пестрая, исполненная всяческих неожиданностей и треволнений личная судьба Державина, огромный размах его движения по ступеням общественной лестницы — из среды дворянского мелкопоместного «множества» и солдатской казармы на самые верхи империи, в царский дворец, к подножью трона — исключительно обогатили его жизненный опыт и вместе с тем расширили его творческий кругозор. Перед пытливым взором поэта прошла за его долгую жизнь вся современная ему Россия в ее наиболее значительных людях и событиях, в самых ярких и многообразных ее проявлениях. Во время своих служебных скитаний Державин имел возможность соприкоснуться с самыми различными областями русской действительности, с разными классами, сословиями и отдельными представителями общества — от рядовых солдат до величайших полководцев (Румянцева, Суворова), от столичных и провинциальных чиновников всех рангов и степеней до уральских горнорабочих, до закабаленной олонейской деревенской бедноты, до крестьян, восставших против своих «тиранов» — помещиков,

от образованнейших людей своего времени до иргизских старообрядцев, от Екатерины II до Пугачева.

Этот богатейший, насыщенный жизненный опыт Державина дал ему возможность широко отразить в своих стихах всю свою современность. И он с замечательной по тому времени красочностью и поэтической силой осуществил это. Поэзия Державина — наиболее яркий и впечатляющий и вместе с тем живой, говорящий, красноречивый памятник одного из примечательнейших, характерных периодов исторической жизни русского народа.

5

В двадцатилетие от 1783 года (опубликование «Фелицы») до 1803 года (уход со службы) громадное поэтическое дарование Державина приобретает свою полную зрелость, развертывается во весь свой поистине богатырский рост.

Одной из выдающихся черт творчества Державина является небывалая еще дотопе в русской литературе широта художественного охвата современной поэту действительности.

В своей остро критической статье о державинских автобиографических «Записках» Чернышевский подчеркивал: «У Державина напрасно было бы... искать какой-нибудь последовательности в образе мыслей; его понятия представляют самую пеструю смесь мыслей, внушаемых сердцем, по природе благородным, с господствовавшими тогда идеями совершенно иного характера»¹.

Непоследовательность, «пестрая смесь мыслей» характеризуют не только мировоззрение Державина в целом, они отчетливо проступают и в его взглядах на поэта и поэзию. Сам он в духе времени склонен был считать главным и основным в своей жизни деятельность на государственном поприще. Решительно выступая против отрицательного отношения к литературе Вяземского и ему подобных, Державин вместе с тем настойчиво подчеркивал, что писанием стихов он занимался лишь в «свободное от службы время», «от должности в часы свободны» («На новый год», 1781). И это соответствовало действительности: в годы своей служебной занятости Державин, как мы уже знаем, порой ничего не писал или писал очень мало; зато резко усиливалась его литературная деятельность в периоды служебных неудач, опал. Мало того, он неоднократно заявлял, что служебную свою деятельность он считает значительнее своих стихов, иронически именуя последние «моими безделками» («Мой

¹ Н. Г. Чернышевский, т. VII, стр. 355.

истукан», 1794). Он и прямо пишет: «За слова — меня пусть гложет, // За дела — сатирик чит» («Храповицкому», 1797). Утверждение это вызвало известное возражение Пушкина (оно сочувственно приводится Гоголем), которое отразило сознание другой эпохи: «Слова поэта суть уже его дела»¹. Свое поэтическое дарование Державин нередко использовал в чисто вспомогательных целях, налаживая пошатнувшееся служебное положение хвалебными одами в честь Екатерины, Павла. Но наряду и в явной непоследовательности со всем этим Державину было присуще иное и даже прямо противоположное отношение к поэзии, иной взгляд на поэта и его назначение, во многом предвосхищающий и, во всяком случае, приближающийся к пушкинскому.

Обычно, говоря об определении Державиным роли поэзии, ссылаются на его афористически звучащие строки в «Фелице», обращенные к Екатерине: «Поэзия тебе любезна, // Приятна, сладостна, полезна, // Как летом вкусный лимонад». Однако речь явно идет здесь о хорошо известном современникам снисходительно-пренебрежительном отношении к стихам именно Екатерины («Тебе любезна...»). Сам же Державин совсем по-иному определял значение поэзии. В начатом им в 1800-е годы «Послании к великой княгине Екатерине Павловне о покровительстве отечественного слова» он пишет о языке:

... Человек чрез слово всемогущ:
Язык всем знаниям и всей природе ключ;
Во слове всех существ содержится картина,
Сообществ слово всех и действий пружина...

Еще выше — значение художественного слова, поэзии, которую «недаром... языческая древность» нарекла «языком богов». Владеющий языком богов, поэт — служитель «правды», провозвестник «истины»: «Долг Саламандра — жечь; долг поэта // В мир правду вещать» («Издателю моих песен», 1808). Строки эти невольно приводят на память пушкинское: «Глаголом жги сердца людей», тем более что Державин неоднократно подчеркивает «пророческий» характер поэтических вдохновений. Таким образом оказывается, что слово поэта и дело государственного человека по существу преследуют одну и ту же цель: и тот и другой в одинаковой степени должны быть правдоборцами. Именно таким и ощущал себя как в своей служебной деятельности, так и в своем поэтическом самосознании Державин. Но он шел здесь и еще дальше. В незаконченном и относящемся к самым последним годам жизни стихотворе-

¹ Н. В. Гоголь, О том, что такое слово, Полн. собр. соч., т. VIII, изд. АН СССР, 1952, стр. 229. Все цитаты из Гоголя в дальнейшем приводятся по этому изданию.

нии «Лирик» Державин, приравнивая себя к псалмопевцу Давиду, с гордостью напоминал, что, будучи вначале пастухом, Давид благодаря своему поэтическому дару — «своим восторгом» — не только «стал царь», но и «с самим стяжался богом».

Все преходит, в прах превращаются картины и статуи, древние города лежат в обломках, а песни Гомера — бессмертны: «Громкая правдою лира, // Духа печать, не умрет».

Бессмертным ощущает себя, как поэта, и сам Державин: «Меня ж ничто вредить не может: // Я злобу твердостью сотру; // Врагов моих червь кости сгложет, // А я — Пиит, и не умру», — заканчивает он, например, оду «На смерть графини Румянцевой» (1788). «Средь звезд не превращусь я в прах», — снова повторяет он в стихотворении «Лебедь» (1804), поясняя: «Средь звезд или орденов совсем не сгнию так, как другие»¹. И тут же поэт вдохновенно рисует свою посмертную славу среди многочисленных народов, населяющих его родину:

С Курильских островов до Буга,
От Белых до Каспийских вод,
Народы, света с полукруга,
Составившие россос род,

Со временем о мне узнают:
Славяне, гунны, скифы, чудь,
И все, что бранью днесь пылают,
Покажут перстом — и рекут:

«Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил,
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил».

Эти гордые и вместе с тем окрашенные в яркие гуманистические тона строки прямо ведут нас к пушкинским стихам о «памятнике нерукотворном», в которых автор, кстати, непосредственно отталкивался от другого державинского стихотворения — «Памятник».

Осуществлять свою высокую миссию поэта — глашатая правды — Державину приходилось в определенных исторических и социальных условиях. «Будучи поэт по вдохновению, я должен был говорить правду, — замечал он, — политик или царедворец по служению моему при дворе, я принужден был закрывать истину иносказанием и намеками»². Приноравливаясь к требованиям и вкусам своей Фелицы, Державин вынужден был облекать ту истину, которую он провозглашал царям, в специально «улыбательную» (термин самой Екате-

¹ Сочинения Державина, т. III, стр. 711.

² Там же, т. I, стр. 652.

рины, употребленный ею вскоре после державинской «Фелицы») форму: «Истину царям с улыбкой говорить». Все это вносило в его поэзию много временного и случайного. Но самое значительное и сильное в творчестве Державина определялось его высокими представлениями о значении поэзии и назначении поэта.

Признание поэта правдоборцем обусловило то виднейшее место, которое занимает в державинском творчестве общественно-политическая тематика. И современники и позднейшая критика охотно величали Державина, в значительной степени исходя из его же собственных слов, «певцом Фелицы». И с темой Фелицы действительно связан целый цикл державинских стихов. Сейчас же вслед за опубликованием оды «Фелица» Державиным была написана ода «Благодарность Фелице» (1783); в том же году поэт начинает работать над другой, непосредственно с этим связанной одой «Видение мурзы» (окончательно завершена только семь лет спустя в 1790 году); наконец в 1789 году Державин пишет грандиозную по размерам оду «Изображение Фелицы», вызвавшую иронический отклик его друга, автора резко обличительной «Оды на рабство», В. В. Капниста, — «Ответ Рафаела певцу Фелицы».

Самым значительным из всего этого цикла является после «Фелицы» «Видение мурзы». Воспевание в этой оде Екатерины снова перемежается с острыми и смелыми сатирическими выпадами против вельмож, которые возмутились нападками на них поэта в «Фелице» и в ответ выступили с обвинениями его — одни в «неприличной лести», другие, наоборот, в недопустимой смелости — «своевольстве», с каким обращается поэт к императрице. «И словом, — как иронически, в народно-поговорочной форме, заключает автор «Видения мурзы», — тот хотел арбуза, а тот соленых огурцов» (новый намек на Потемкина, известного прихотливостью своих гастрономических вкусов, высмеянных позднее в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева в рассказе об «устерсах»). Этим недоброжелателям Державин отвечает с полным сознанием своей правоты и чувства собственного достоинства, в тонах, напоминающих позднейший — по аналогичному же поводу — ответ Пушкина «Друзьям»: ¹

Но пусть им здесь докажет муза,
Что я не из числа льстецов;
Что сердца моего товаров
За деньги я не продаю,
И что не из чужих анбаров

¹ То, что в творческом сознании Пушкина, когда он писал в 1827—1828 годах стихотворение «Друзьям», возникала память о поэзии Державина, наглядно показывает имеющаяся в них строка: «Языком сердца говорил», буквально заимствованная из державинского «Лебедя».

Тебе наряды я крою;
Но, венценосна добродетель!
Не лесья я пел и не мечты,
А то, чему весь мир свидетель:
Твои дела суть красоты.

Искренность этих строк подтверждается последующей судьбой в творчестве Державина темы Екатерины-Фелицы. Сам поэт простодушно признается, что оду «Изображение Фелицы» — самую растянутую и, несмотря на отдельные превосходные образы и строки, одну из наиболее риторических его од — он написал с целью вернуть себе расположение императрицы после истории с тамбовским губернаторством. Но тогда он еще продолжал верить в соответствие портрета Фелицы «подлиннику». Однако, когда в пору своего секретарства Державин вступил в частое и непосредственное общение с императрицей, он увидел, насколько ошибался; он наглядно убедился, что отнюдь не все дела Екатерины «суть красоты», что она «управляла государством и самым правосудием более по политике или своим видам, нежели по святой правде», как прямо подчеркивал он это позднее в автобиографических «Записках»¹. И соответственно тема Фелицы в его творчестве замирает. «Собственный автор» Екатерины, несмотря на то, что последняя не раз заводила речь об его стихах и «неоднократно так сказать прашивала его, чтоб он писал вроде оды Фелице», не мог принудить себя к этому. Державин «обещал, — рассказывает он в «Записках», — и несколько раз принимался, запираясь по неделе дома; но ничего написать не мог, не будучи возбужден каким-либо патриотическим славным подвигом»². И в другом месте тех же «Записок» поясняет: «Не мог он воспламенить так своего духа, чтоб поддерживать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями»³. А другому личному секретарю Екатерины, тоже поэту, Храповицкому, который, выполняя желание самой царицы, призывал Державина поменьше беспокоить ее делами и требованиями правосудных по ним решений, а лучше сложить в ее честь новые хвалебные стихи, поэт со свойственными ему резкостью и прямоотой ответил: «Богов певец // Не будет никогда подлец».

Прежние свои стихи о Фелице Державин и позднее продолжал высоко ценить, даже усматривая в них чуть ли не основное свое право на литературное бессмертие (см. стихотворения «Мой истукан», 1794; «Памятник», 1796). Здесь, несомненно, сказывалась его классово-историческая ограниченность и та, связанная с этим непоследовательность, о которой говорит Чернышевский. Но так же несомненно, что оценивал

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 654.

² Там же, стр. 632.

³ Там же, стр. 693.

он теперь эти свои стихи не за сходство портрета с оригиналом, которого, как ему стало совершенно очевидно, не было, а за ту вложенную в них свою «мечту», за тот образ идеального монарха — человека на троне, который в них нарисован. В этом отношении весьма характерно, что в стихах на день рождения Екатерины, написанных Державиным незадолго до ее смерти, о ней говорится, в сущности, только попутно, а, главное, поэт называет ее теперь специально придуманным им другим именем — не Фелицей, а Гремиславой («На рождение царицы Гремиславы. Л. А. Нарышкину»). Не появляется имя Фелицы и в написанных Державиным после смерти Екатерины двух хвалебных эпитафиях.

Правда, положение «политика или царедворца» обязывало. Вскоре после «Фелицы», по настойчивым просьбам издателя «Собеседника любителей российского слова» княгини Дашковой, которая хотела «в угождение императрице сделать приветствие в журнале Потемкину», Державин вынужден был в конце концов написать ему хвалебную оду: «Ода великому боярину и воеводе Решемыслу, написанная подражанием Оды к Фелице в 1783 году» (имя Решемысл было взято Державиным из другой детской сказки Екатерины — «О царевиче Февее», где под этим именем и был выведен Потемкин). Однако поэт поступил весьма «лукаво». В образе Решемысла он создал свой идеал истинного вельможи, наделяя его такими чертами, которых у Потемкина заведомо не было и которые были прямо противоположны его порокам, высмеянным в «Фелице». Причем в последней строфе Державин достаточно прозрачно это и подчеркивает:

Но, Муза! вижу, ты лукава:
Ты хочешь быть пред светом права,
Ты Решемысловым лицом
Вельможей должность представляешь,—
Конечно, ты своим пером
Хвалить достоинства лишь знаешь.

Тем самым к стихотворению давался необходимый ключ, а резкое несоответствие между «подлинником» и образом, представшим в оде, превращало последнюю почти в сатиру.

Приходилось Державину в отдельных случаях идти и столь ненавистным ему путем подлаживания и лести. С едкой горечью, окрашенной вместе с тем в тона высокого гражданского негодования, сам он признается в этом в одном из стихотворных посланий к Храповицкому (1797), назвавшему его однажды в своих стихах «державным орлом»:

А по-твоему коль станет,
Ты мне путы развяжи,
Где свободно гром мой грянет,
Ты мне небо покажи;
Где я в поприще пушусь
И препон бы не имел?

Где чертог найду я правды?
Где увижу солнце в тьме? —
Покажи мне те ограды
Хоть близ трона в вышине,
Чтоб где правду допускали
И любили бы ее.

Страха связанным цепями
И рожденным под жезлом,
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом?
А хотя б и возлетали —
Чувствуем ярмо свое.

Должны мы всегда стараться,
Чтобы сильным угождать,
Их любимцам поклоняться,
Словом, взглядом их ласкать.
Раб и похвалить не может,
Он лишь может только льстить.

Но, даже и льстя, Державин, как правило, умел сохранять свое человеческое достоинство. «С Державиным умолкнул голос лести, — а как он льстил?

О вспомни, как в том восхищенье,
Пророка, я тебя хвалил.
Смотри, я рек, триумф минуту,
А добродетель век живет»¹.

Строки эти взяты Пушкиным из оды Державина «На возвращение графа Зубова из Персии», написанной при Павле, когда Зубовы были в жестокой опале. Один из знакомцев Державина иронически заметил, имея в виду ранее, при Екатерине, написанную поэтом оду Валериану Зубову, что теперь он уже, конечно, не станет «льстить» ему. Державин ответил, «что в рассуждении достоинства он никогда не переменяет мыслей и никому не льстит, а пишет истину, что его сердце чувствует»².

Случай с одой Зубову не был чем-то исключительным. Державин страстно искал вокруг себя людей, которые отвечали бы его идеалу государственного деятеля. В его стихах находим ряд положительных образов современников, выставляемых поэтом в качестве образца истинных достоинств и подлинного героизма. Причем это — люди, как правило, находившиеся в опале: знаменитый полководец екатерининского времени Румянцев, подвергнувшийся гонениям Потемкина и отстранен-

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. XIII, изд. АН СССР, стр. 179. Все цитаты из Пушкина приводятся по этому изданию.

² Сочинения Державина, т. III, стр. 672.

ный от дел (в одах Державина «Вельможа» и «Водопад» Румянцев в качестве истинного героя противопоставлен Потемкину); вызвавший неудовольствие того же Потемкина князь Репнин (в собрании своих сочинений Державин поместил оду Репнину «Памятник герою» рядом с одой «Решемыслу»); наконец гонимый Павлом I и одно время сосланный под присмотр полиции в свое имение, гениальный Суворов. Знаменательно и другое: и Румянцев, и Репнин, и Суворов — все это военачальники, боевые герои. В качестве положительного образа деятеля на гражданском поприще Державин неоднократно упоминает в своих стихах известного сподвижника Петра I, «друга правды», Якова Долгорукова, который прославился тем, что смело возражал Петру, когда считал его неправым, а один раз даже разорвал в Сенате уже подписанный царем указ (образ Долгорукова впоследствии сочувственно припоминается и поэтами-декабристами и Пушкиным).

Но среди своих преуспевающих современников Державин не находил деятелей, которые отвечали бы его представлению о том, «каковым быть вельможам должно»¹. Наоборот, он постоянно сталкивался с людьми, занимавшими самые высокие посты в государстве и представлявшими собой нечто прямо противоположное его идеалу.

Именно этим больше всего и обусловлено столь резко выраженное в поэзии Державина сатирическое начало. «Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры // Их горделивые разоблачал кумиры», — точно и сочувственно определит основную сатирическую тему, проходящую почти сквозь все его творчество, Пушкин.

Культ Фелицы был обусловлен стремлением Державина сохранить здание дворянско-помещичьей государственности таким, как оно есть. «Разоблачение» вельмож продиктовано страстным желанием очистить это здание от сора — «грязи позлащенной». И здесь лира Державина становилась действительно грозной. Именно такой предстает она в уже известной нам оде «Властителям и судиям», которую, после изъятия ее цензурой из «Санкт-петербургского вестника», Державину удалось в новой, еще более сильной и художественно совершенной редакции опубликовать в 1787 году в журнале Федора Туманского «Зеркало света», выделявшемся своим просветительным духом и политическим радикализмом². Когда много позже, уже в 1795 году, Екатерина прочла эту оду, включенную в поднесенный ей Державиным рукописный сборник своих стихов, она прямо объявила ее «якобинской» и чуть не передала автора страшному начальнику тайной экспе-

¹ Сочинения Державина, т. I, стр. 177.

² См. об этом журнале в книге Г. П. Макогоненко, Радищев и его время, М. 1956, стр. 280—308.

диции «кнутобойце» Шешковскому, через руки которого за пять лет до того прошел Радищев. «Царь Давид не был якобинцем», — ответил Державин. Тем не менее ему пришлось писать специальную оправдательную записку по этому поводу. Не пропущена была эта ода цензурой и в начатом Державиным в 1798 году, при Павле I, издании своих стихов.

Якобинцем Державин, мы знаем, действительно ни в какой степени не был. Нападая в своих сатирических одах на «боярских сынов», «дмящихся» (гордящихся) не личными заслугами перед отечеством, а «пышным древом предков дальних», на «жалких полубогов», «истуканов на троне», «мишурных царей на карточных престолах», Державин противопоставляет им «истинную подпору царства» — ту социальную среду, из которой вышел он сам: «росское множество дворян», которое во время восстания Пугачева «спасло от расхищения империи», «утвердило монаршу власть», а ныне «талантом, знаньем и умом», «дает примеры обществу», «пером, мечом, трудом, жезлом» служит его «пользе». Но и во французских революционных, среди которых тот же 81-й псалом и в самом деле пользовался очень большой популярностью, и в их яром политическом противнике, видном екатерининском сановнике Державине, жил дух Просвещения. Именно этим объясняется наличие в державинской оде-псалме исключительно смелых и резко звучащих строф, бичующих «земных богов» — «царей» и по гневному, негодующему чувству приближающихся к пафосу радищевской оды «Вольность». Особенно грозно звучит заключительная строфа оды:

Воскресни, боже! боже правых!
И их молению внемли:
Приди, суди, карай лукавых,
И будь един царем земли!

По силе заключенного здесь призыва божьего суда над земными владыками это стихотворение Державина почти может идти в сравнение со знаменитой концовкой лермонтовских стихов на смерть Пушкина. У Державина, правда, нет мотива расплаты кровью, но зато стихи его метят выше, грозят не тем, кто стоит у трона, а тем, кто сидит на нем.

В своих сатирических одах, самым ярким образцом которых является справедливо прославленная ода «Вельможа», Державин развивает основные образы и мотивы предшествующей и современной ему русской сатирической литературы — от сатир Кантемира и сатиры Сумарокова «О благородстве» до сатирических журналов Новикова и Крылова (в частности, знаменитое описание передней вельможи в оде «Вельможа» непосредственно подсказано одним из писем крыловской «Почты духов»). Но под пером Державина эти ходовые моти-

вы достигают столь высокого эмоционального накала и одновременно такого небывалого словесного чекана, что при всей ограниченности политических взглядов поэта, именно он должен, наряду с Радищевым, который недаром так высоко ставил его творчество, считаться зачинателем русской гражданской поэзии. Знаменитое послание Рылеева «К временщику» восходит к традиции державинской обличительной оды. Некоторые же места «Вельможи» — произведения, отозвавшегося в «Вольности» Пушкина (кстати, последняя написана той же строфой), вплотную подводят нас к «Размышлениям у парадного подъезда» Некрасова. Недаром Рылеев завершает даваемую им в своих «Думах» галерею патриотов и героев свободы именно Державиным, прямо приравнивая его гражданский пафос, «к общественному благо ревность», к пафосу своего собственного поэтического творчества. Звучавшие как нечто свое и близкое для декабристов некоторые гражданские стихи Державина продолжали сохранять подобное же звучание и в последующие десятилетия. Сохранился рассказ, как в кружке поэта-петрашевца С. Ф. Дурова «однажды... зашла речь о Державине, и кто-то заявил, что видит в нем скорее напыщенного ратора и низкопоклонного панегириста, чем великого поэта. При этом Ф. М. Достоевский вскочил как ужаленный и закричал: «Как? Да разве у Державина не было поэтических, вдохновенных порывов? Вот это разве не высокая поэзия?» И он прочел на память стихотворение «Властителем и судиям» с такою силою, с таким восторженным чувством, что всех увлек своей декламацией и без всяких комментариев поднял в общем мнении «певца Фелицы».

Но наряду с сатирическим в поэзии Державина громко звучит и утверждающее начало. Поэт-гражданин, «зла непримиримый враг», как называл его Рылеев, был он и восторженным поэтом-патриотом. По словам Белинского, патриотизм был его «господствующим чувством»¹. Вместе с передовой сатирической журналистикой (журналами Новикова, Крылова), вместе с Фонвизиным, Державин резко восставал против «галломании» — рабского подражания придворных и дворянских кругов иностранцам. «Французить нам престать пора, но Русь любить!» — энергично призывал он. И он действительно любил Русь. Когда его друг, поэт Капнист, автор «Ябеды», огорченный отечественными непорядками, намеревался покинуть Россию, Державин писал ему: «От пепелища удалиться, // От родины своей кто мнит, // Тот самого себя бежит» («Капнисту», 1797).

Жизнь Державина протекала в эпоху все более могучего роста русского государства, решившего в это время в свою пользу ряд «вековых споров». В 1760 году, когда Державину

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 49.

исполнилось семнадцать лет, русские войска, за год до того наголову разбившие крупнейшего западноевропейского полководца Фридриха II при Кулерсдорфе, заняли столицу Пруссии Берлин. На глазах семидесятилетнего Державина прошла народная Отечественная война 1812 года, закончившаяся взятием Парижа и низвержением Наполеона. Державин был свидетелем блестящих успехов русского оружия: побед Румянцева во время первой турецкой войны при Ларге и Кагуле, морской победы при Чесме; взятия во время второй турецкой войны Суворовым, прославившим себя годом ранее победами при Фокшанах и Рымнике, крепости Измаил, позднее его же блистательных побед в Италии, небывалого в военной истории по героическому преодолению трудностей суворовского перехода русских войск через Альпы. «Мы тогда были оглушены громом побед, ослеплены блеском славы», — замечал об этом времени Белинский ¹.

Героическая мощь, ослепительные военные триумфы России наложили яркий отпечаток и на все творчество Державина, подсказали ему звуки и слова, исполненные подобного же величия и силы. И в человеке Державин превыше всего ценил героический «высокий дух», величие гражданского и патриотического подвига. Гоголь так и называл Державина «певцом величия» — определение меткое и верное, хотя и не покрывающее собой всей сложности и многообразия державинского творчества. «Стоит пробежать его «Водопад», — пишет Гоголь, — где, кажется, как бы целая эпопея слилась в одну стремящуюся оду. В «Водопаде» пред ним пигмеи другие поэты. Природа там как бы высшая нами зримой природы, люди могучее нами знаемых людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественной жизнью, там изображенной, точно муравейник, который где-то далеко копышется вдали». «Все у него величаво, — продолжает Гоголь, — величав образ Екатерины, величава Россия, озирающая себя в осьми морях своих; его полководцы — орлы» ².

Победные, героические оды занимают в творчестве Державина весьма видное место. «Я не знала по сие время, что труба ваша столь же громка, как и лира приятна», — сказала поэту Екатерина, прочтя одну из наиболее ярких его победных од «На взятие Измаила», которой он характерно предпослал эпиграф из Ломоносова. И действительно, Державин откладывает в них в сторону «гудок» и «лиру» — признанные орудия «русского Горация и Анакреона», как называли его современники, — и вооружается боевой «трубой», снова обращаясь к столь решительно отвергнутой им для жанра хвалебной оды традиции «громозвучных» ломоносовских од. Торже-

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 48.

² Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 373.

ственная приподнятость тона, патетика словаря и синтаксиса. Гиперболичность образов и метафор — таковы основные черты победных од Державина. С извержением вулкана, с «чернобагровой тучей», с геологическим переворотом — «последним днем природы», — сопоставляет поэт взятие русскими войсками считавшейся совершенно неприступной турецкой крепости Измаил. Подобные же образы грандиозной батальной живописи дает Державин и в других своих победных одах. С огромным воодушевлением, широкой размашистой кистью рисует он величавые фигуры замечательных военных деятелей и полководцев своего времени во главе с «вождем бурь полночного народа», не знавшим поражений, Суворовым. «Кем ты когда бывал побеждаем // Все ты всегда везде превозмог», — торжествующе восклицает поэт о Суворове («На взятие Варшавы», 1794). Цикл державинских стихотворений, посвященных Суворову или упоминающих о нем, складается как бы в единую героическую эпопею, в восторженный поэтический апофеоз беспримерной воинской славы величайшего из полководцев. Знаменательно при этом, что с особенной любовью подчеркивает Державин в «князе славы» Суворове черты, роднящие его с народом: непритязательность в быту, простоту в обращении, живую связь взаимного доверия, дружбы и любви между полководцем и идущими за ним на все солдатами:

«Друзья! — он говорит. — Известно,
Что россам мужество совместно,
Но нет теперь надежды вам.
Кто вере, чести друг неложно,
Умреть иль победить здесь должно».
«Умрем!» — клик вторит по горам.

(«На переход Альпийских гор», 1799.)

В отчаянии, что «львиного сердца, крыльев орлиных нет уже с нами», Державин в стихах, вызванных смертью Суворова («Снигирь», 1800), горестно вопрошает:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари,
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари,
Тысячи воинств, стен и затворов,
С горстью россиян все побеждать?

Стремясь художественно выразить глубокую народность Суворова, Державин рисует его в облике эпического «вихря-богатыря» русских сказок. При этом, подчеркивая беспощадность великого полководца к врагам родины, Державин сочувственно отмечает в нем характерно русскую, национальную черту великодушия, гуманности, милости к «малым сим» — к слабым тростинкам.

Кроме того, в своих победных одах — и это их характерная особенность — Державин не ограничивается воспеванием только военачальников. Боевым вождям соответствуют их геройские рати — «русски храбрые солдаты в свете первые бойцы». В застольной воинской песне Державина «Здравный орел» (1795), написанной им, как он сам поясняет, «в честь Румянцева и Суворова», первую здравицу поэт провозглашает за «неустрасливых, никем непобедимых» русских солдат. И в ряде од Державина из-за создаваемых им колоссальных образов полководцев выступают еще более безмерно могучие очертания «твердокаменного Росса» — всего русского народа. Именно народ, его «великий дух», его крепость и сила спасали страну в години наиболее тяжких испытаний. Не «князья и бояре», которые «в неге спали и ползали в пыли, как червь», а сам народ «без помощи, от всех стесненный», свергнул угнетавшее его в течение трех веков монгольское иго, заявляет Державин в оде «На взятие Измаила», поясняя в примечаниях к ней, что не «князьям и боярам», а «всему русскому народу» обязана своими громкими победами и современная поэту Россия. И Державин неустанно славит в своих стихах российскую доблесть и силу, которой «нет преград». «Чья Россов тверже добродетель? Где больше духа высоты?» — постоянно вопрошает поэт и неизменно живыми картинами героизма русских войск отвечает: ничья и нигде. В оде «На взятие Измаила» русские воины, зная, что «слава тех не умирает, кто за отечество умрет», «с сияющей душой» молча и непреодолимо движутся на неприступные твердыни крепости. В оде «На переход альпийских гор» они же, ведомые Суворовым, переваливают через льды и снега, через непроходимые горные потоки и крутые теснины, заполненные притаившимся врагом.

Победы России — грозное предупреждение ее недругам. В стихах, посвященных подвигам в войне 1807 года атамана донских казаков Платова и озаглавленных «Атаману и войску Донскому», Державин, оглядываясь на героическое прошлое русского народа, спрашивает:

Был враг чипчак — и где чипчаки?
Был недруг лях — и где те ляхи?
Был сей, был тот: их нет, — а Русь?..
Всяк знай, мотай себе на ус.

Последняя строка была явно адресована Наполеону, неизбежную гибель которого, если он решится вторгнуться в Россию, Державин проницательно предсказывал еще за несколько лет до войны 1812 года. Уже в старческих своих стихах «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» Державин слабеющей рукой набрасывает проникновенную характеристику «доблественного», «великодушного», «звуч-

ного славой» русского народа: «По мышцам ты неутомимый, // По духу ты непобедимый, // По сердцу прост, по чувству добр, // Ты в счастье тих, в несчастье бодр».

Будучи страстным русским патриотом, Державин признавал столь же законными патриотические чувства иностранцев по отношению к их отечеству. Поэт написал в 1794 году победную оду «На взятие Варшавы». Однако, позднее, при Павле, он же смело вступился за польских патриотов, которые были арестованы по подозрению в заговоре против России и которым угрожала вечная каторга. «Виноваты ли были Пожарский, Минин и Палицын, что они, желая освободить Россию от рабства польского, учинили между собой союз и свергли с себя иностранное иго», — спросил он у начальника страшной Тайной канцелярии. Тот ответил, что, наоборот, они достойны величайшей похвалы. «Почему ж так строго обвиняются сии несчастные, что они имели некоторые между собою разговоры о спасении от нашего владения своего отечества», — сказал Державин и добавил, что в таких случаях надо действовать «кроткими и благоразумными средствами, а не казнить и не посылать всех в ссылку; ибо всей Польши ни переказнить, ни заслать в заточенье не можно»¹.

Не менее характерно, что восторженный певец боевой русской славы, Державин, вместе с тем, следуя здесь традиции Ломоносова и вообще двигаясь в русле передовой общественной мысли своего времени, выступал против завоевательных войн, был апологетом «тихих дней» — мира народов. «Всегда дышать одной войною // Прилично варварам, не нам», — пишет он уже в раннем своем стихотворении «Пикники» (1776). А в той же оде «На взятие Варшавы» восклицает: «О Росс! О подвиг исполина! // О всемогущая жена! // Бессмертная Екатерина! // Куда? И что еще? — Уже полна // Великих ваших дел вселенна». Екатерина не без основания решила, что поэт призывает ее воздержаться от дальнейших завоеваний; кроме того, в некоторых других стихах оды усмотрела, как и в оде «Властителям и судиям», «якобинизм». В результате весь уже отпечатанный тираж стихотворения был, по ее распоряжению, задержан, и оно смогло выйти в свет лишь после ее смерти. Быть «победителем света» не «чрез драки и кровь» призывал Державин и Александра I (ода «Маневры», 1804). А в поданной царю особой записке «Мечты о хозяйственном устройстве военных сил Российской империи» он прямо писал: «Всякая война — семя будущей войны, следовательно, несчастье народов. Мщение производит подобный отголосок, и мститель подлежит сам оному»². Историческую миссию России Державин, как и Ломоносов, видит в том, чтобы нести

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 742—743.

² Там же, т. VII, стр. 441.

народам мир, «тишину». «Воюет Росс за обще благо, за свой, за ваш, за всех покой», обращается он в одной из своих суворовских од («На переход Альпийских гор») к народам Европы. Конкретно-политическая направленность этого обращения, как и подобных ему лозунгов и деклараций, определена и ограничена условиями исторической действительности, классовой природой и отсюда «пестрой смесью» мыслей поэта. «Обще благо» и «покой» Державин связывает с поражением французской революции. Но в своих антивоенных призывах он, как и Ломоносов, сумел отразить существенную черту национального характера русского народа, не стремящегося к захватам и завоеваниям, но умеющего грудью стать на защиту родины.

Наряду с героической стороной современной ему действительности, Державин рисует необыкновенно красочные картины частной жизни русского общества того времени. В его стихах мы найдем зарисовки быта богатого купечества («К первому соседу», 1780), народных городских гуляний. Но прежде всего и больше всего показывает он «вельможную и барскую жизнь нараспашку» (Белинский) — домашний быт русского дворянства, благоденствующего в своих городских особняках или на просторах поместного приволья. Полностью воспроизводя в одной из своих замечательных статей о Державине его «Приглашение к обеду» (1795), Белинский замечает: «Как все дышит в этом стихотворении духом того времени — и пир для милостивца и умеренный стол, без вредных здравию приправ, но с золотою шекснинскою стерлядью, с винами, которые «то льдом, то искрами манят», с благовониями, которые льются с курильниц, с плодами, которые смеются в корзинках, и особенно — с слугами, которые не смеют и дохнуть!..»¹ Причем в том же «Приглашении к обеду», обращенном к высокопоставленным «благодетелям» поэта, он не удерживается (вспомним пушкинское: «А как он льстил?») от ядовитого и достаточно прозрачного намека по адресу все-сильного тогда Платона Зубова, который предпочел его «умеренному» угощению «златые чертоги» «и яства сахарны царей» — общал прияти, но в самый последний момент прислал сказать, что не будет, ибо «его государыня удержала»². Не исключено, что в значительной степени именно ради этого намека и было написано поэтом все стихотворение.

«Умеренность», «гораццианский» идеал довольства малым, неприхотливый семейный обиход рядового дворянина, который идет «средней стезей», почитая «всю свою славу» в том, что «карлой он и великаном, и дивом света не рожден», Державин любил полемически противопоставлять «вредной роскоши»

¹ В. Г. Белинский, т. VI, стр. 623.

² Сочинения Державина, т. I, стр. 669.

вельмож. Тем не менее в его поэзии с исключительной яркостью и наглядностью отразились весь павлиний блеск, все фейерверочное великолепие екатерининской поры, времени неслыханно пышных торжеств, потешных огней, победных иллюминаций, «гремящих хоров», — самой праздничной, «светозарной» эпохи в жизни русского дворянства. Особенно колоритно в этом отношении составленное Державиным в стихах и прозе описание знаменитого празднества в Таврическом дворце, которое устроил в честь Екатерины князь Потемкин незадолго до своей смерти. Описание это дано с такой осязательностью, что, читая его однажды ночью в деревенском уединении, поэт Батюшков пережил почти настоящую зрительную галлюцинацию: «Тишина, безмолвие ночи, — рассказывает Батюшков, — сильное устремление мыслей, поражающее воображение — все это произвело чудесное действие. Я вдруг увидел перед собой людей, толпу людей, свечи, апельсины, бриллианты, царицу, Потемкина, рыб и бог знает чего не увидел: так был поражен мною прочитанным. Вне себя побежал к сестре... «Что с тобой?» — «Оно, они!» — «Перекрестись, голубчик!..» Тут-то я насилу опомнился»¹.

Наряду с широчайшим охватом современности, второй замечательной и для того времени глубоко новаторской особенностью поэзии Державина является ее автобиографичность. В своих стихах поэт не только живописует свою эпоху, но, говоря уже приведенными выше его словами, «переживает» свою собственную жизнь. Из од Ломоносова мы почти ничего не можем узнать о жизни самого поэта. В стихах Державина перед нами, в сущности, разворачивается его красочная автобиография, во всей конкретности отдельных ее эпизодов, со всем многообразием личных, семейных, дружеских и служебно-общественных связей и отношений. Наряду с традиционными поэтическими условностями в духе классицизма, строки державинских стихов насыщены реальной действительностью окружавшей поэта, густо населены пестрой толпой его современников — от царей, полководцев, крупных государственных деятелей, близких, друзей, врагов, наконец просто соседей, вплоть до привратника его петербургского дома, до его крепостных девушек, пляшущих народный танец — «бычка».

В своих сатирических одах, гневно бичуя зло, Державин вместе с тем славил «святую добродетель», противопоставлял порочным «судиям и владыкам» образ высокого духом мужа-гражданина, «праведного судии» — защитника угнетенных и обиженных, человека, ратующего за «общественное благо» и в этом одном обретающего истинную свою награду: «Желает хвал, благодаренья //Лишь низкая себе душа, //Живущая из награжденья». Поэт несомненно создает здесь некий идеал

¹ К. Н. Батюшков, Соч., т. III, 1886, стр. 53.

человека-гражданина; но столь же несомненно в этом идеальном образе просвечивают и реальные черты Державина — администратора, государственного деятеля. Вообще из тяжелой золотой рамы кованных державинских стихов перед нами рельефно выступает облик самого поэта, вырисовывается один из замечательных русских характеров, человек, живущий всей полнотой бытия, кипуче-деятельный, пылкий, увлекающийся, честный, прямой, умеющий страстно любить и столь же страстно презирать и ненавидеть, владеющий даром резкого, беспощадно бьющего слова, острой насмешки, зачастую переходящей в тонкую автоиронию.

Самого Державина даже смущала эта столь непривычно автобиографическая, личная окраска его творчества. Это заставляло его порой и вообще скептически смотреть на будущее своих стихов: «Все это так, около себя, и важного значения для потомства не имеет». Многие из мелких фактов и эпизодов, бытовых подробностей, злободневных намеков, которыми переполнены державинские стихи, и в самом деле скоро стало чуждым, а зачастую и прямо непонятным последующим читателям. Но именно «личность», живая конкретность художественного, поэтического созерцания сделали творчество Державина важнейшим этапом на путях развития русской поэзии от классицизма к Пушкину.

Наряду с конкретным человеческим «я», личностью поэта, данной в ее реально-историческом и бытовом окружении, в стихах Державина впервые в русской поэзии с такой живописной яркостью и художественной силой предстает и окружающий человека внешний мир — природа.

В сатирах Кантемира природы, пейзажей, в сущности, вообще нет. В одах Ломоносова — за отдельными блестящими исключениями — природа выглядит, как некий мифологизированный мир, мир гипербол и аллегорий, постигаемый не столько зрением, сколько умом. Природа, фигурирующая в некоторых жанрах поэзии Сумарокова — в его идиллиях и эклогах — заранее задана правилами жанра и потому носит не только маловыразительный, но и утомляюще-однообразный, условно-пасторальный характер.

В поэзии Державина перед читателем разворачивается реальный вещный мир во всей его чувственной наглядности, осязательности, осязательности, осязательности, в обилии красок, звуков, тонов, переливов. В одном из своих стихотворений («Радуга», 1806) Державин призывает художника подражать величайшему в мире «мастеру» — солнцу:

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразась,
Может писать сими цветами,
В мраке и мгле вечно светясь.
Умей подражать ты ему,
Лей свет в тьму.

И Державин действительно подражает солнцу — заливает потоками света строфы и строки своих стихов. По своей необычайной красочности, ярчайшей феерической живописности державинское творчество едва ли имеет что-либо себе равное. «Какое зрелище очам!» — эта формула-характеристика, неоднократно встречающаяся нас в ряде стихов Державина, может быть распространена почти на всю его поэзию. Почти все в ней сверкает драгоценными металлами, камнями, дорогими пышными тканями: «золотом», «сребром», «лазурью», «пурпурами», «бархатом», «багрянницей». По его стихам разлиты «огненные реки», рассыпаны «горы алмазов», «граненых бриллиантов холмы», «бездны разноцветных звезд». Всю природу он рядит в блеск и сияние. Небеса у него — «златобисерны» и «лучезарны», дожди — золотые, струи — жемчужные, заря «багряным злагом покрывает поля, леса и неба свод», реки — огненные, берега «блещут», луга переливаются «перлами», воды «сверкают серебром», облака «рубином». Очень охотно употребляет Державин составные эпитеты типа «искросеребряный», «златозарный», в которых каждая составляющая часть выражает блеск, горение, сверкание. У него находим такую плеонастическую строку: «В золотых, блистающих, безмрачных цепях своих».

Лазурны тучи, краезлаты,
Блистающи рубином сквозь,
Как испещренный флот богатый,
Стремятся по эфиру вкось...—

таков характерный пейзаж Державина, в создании которого участвовала столько же баснословная роскошь дворянско-вельможеского быта екатерининского времени, сколько отзвуки военно-морских триумфов эпохи — отсветы победных зарев Кагула, Измаила и Чесмы («Любителю художеств», 1791).

Но, наряду с подобной парадной, подчас почти по-дворцовому изукрашенной природой, невольной вызывающей в памяти знаменитую золотую анфиладу, зеркальный зал, янтарную комнату или «сребророзовые светлицы» большого Царско-сельского дворца, в стихах Державина появляются и тонко выписанные, очень точные зарисовки природы различных местностей России. В этих пейзажах, порой почти непосредственно подводящих нас к осенне-зимним пейзажам пушкинского «Евгения Онегина», замечательна конкретность державинского рисунка, тщательное соблюдение им «местного колорита». Таково, например, описание осени в оде «Осень во время осады Очакова» (1788). Белинский, с похвалой отмечая верность описаний Державина в ряде строф этой оды («...по ним вы думаете, что вы в России»), по поводу стихов: «И роскошь винограду просит //Рукою жадной на вино»—добавляет:

«Тоже прекрасные стихи, но куда они переносят вас — бог весть!» На самом деле, стихи эти вполне соответствуют описываемой местности — осени *под Очаковым*. Равным образом в «Водопаде» (1791) Державин дал столь же величественное, сколь и точное описание водопада Кивач, совпадающее с тем его описанием, которое в свое время под непосредственным впечатлением он занес в свой путевой дневник. В оде «На возвращение графа Зубова из Персии» Державин — в данном случае, очевидно, по рассказам — дал впервые в нашей поэзии картину могучей природы Кавказа.

Поэт-живописец, Державин во многих своих стихотворениях предстает и поэтом-мыслителем. Особенно характерны для его поэтических раздумий две тесно связанные между собой темы: тема непостоянства, прихотливой изменчивости человеческой судьбы и тема бренности всего существующего, неотвратимости смерти, уничтожения. Обе эти темы, снова и снова повторяющиеся в его творчестве, настойчиво подсаживались окружающей поэта общественно-политической действительностью. Пиршественная пышность, праздничный блеск и сверкание вельможеско-дворянской России расцветали — Державин остро ощущал это — «бездны на краю». Поэт пережил непосредственно, можно сказать лицом к лицу, грозное «колебание народное» — восстание русских крестьян, чуть не опрокинувшее весь дворянско-крепостнический строй, был современником американской и французской революций («Мы видим троны сокрушенны //И падших с них земных богов», «И близ грядущая минута //Пременой не чревата ль царств?» — «На новый 1798 год»). На глазах Державина складывались неожиданные калейдоскопически пестрые судьбы многочисленных «наперсников», «возведенцев счастья», как называл он екатерининских временщиков. Из социального небытия они подымались на предельные выси империи и подчас также стремительно низвергались с них: «...сегодня бог, а завтра прах». В своей собственной служебной карьере Державин знал те же непрерывные взлеты и падения. И вот традиционный «классический» образ колеса богини фортуны («вертится всеминутно людской фортуны колесо») приобретает под пером Державина широкий, всеохватывающий смысл непрерывного мирового круговорота. «Весь мир подобен колесу. //Се спица вверх и вниз вратится»; «Здесь к небу вознесен на троне, //А там на плахе Людовик»; «Единый час одно мгновенье //Удобны царства поразить, //Одно стихиев дуновенье //Гигантов в прах преобразить», — не устает твердить поэт. Отсюда возникает мысль об обреченности как своей эпохи, так и о хрупкости, мимолетности бытия вообще; отсюда, наряду с картинами роскошной пиршественной жизни, так упорно дает себя знать в стихах Державина антитетичная им тема всеуничтожающей, всепоглощающей, всеподстерегающей.

смерти. Мысль о неизбежной, неотвратимой смерти входит трагической нотой в радостно-торжествующие, мажорные хоры державинской поэзии. На острейшем контрасте между жизнью среди «роскоши, прохлад и нег» и внезапно, «как тать», подкрадывшейся смертью построено уже известное нам стихотворение «На смерть князя Мещерского»: «Где стол был яств, там гроб стоит». Высшего художественного выражения все эти настроения и мысли Державина достигают в его навеянной внезапной, в пути, смертью Погемкина знаменитой оде «Водопад». Обе основные темы философской державинской лирики сливаются здесь воедино. В образе водопада — «алмазной горы», с «гремящим ревом» низвергающейся вниз, в долину, чтобы через короткое время бесследно «потеряться» «в глуши глухого бора», — поэтом не только дано аллегорическое изображение жизненной судьбы одной из самых характерных фигур нашего XVIII века, «присноименного талантами и слаботями» (слова о нем Державина) ¹ «сына счастья и славы», «великолепного князя Тавриды», но и символ всего «века Екатерины» вообще. Последними стихами Державина, написанными им за три дня до смерти грифелем на аспидной доске и к настоящему времени почти стершимися ², были глубоко пессимистические строки:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Через звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!

Оптимистический характер непосредственного восприятия мира и глубоко пессимистическая мысль о нем — таково одно из основных противоречий творчества Державина, определенное его временем и ограниченностью его социально-исторического кругозора.

В поэзии Державина намечаются и два пути преодоления страшной, гнетущей его мысли о смерти. Один из них — традиционный путь религиозных утешений. Религиозные мотивы занимают немалое место в поэзии «воспитанного в страхе божием» Державина. Но наряду с религиозной резиньцией, с патетическим оспариванием «слепых света мудрецов» — философов-материалистов XVIII века, у поэта звучат скептические нотки и мотивы. Недаром одно из стихотворений Державина

¹ Сочинения Державина, т. IV, стр. 625.

² Доска хранится в Ленинградской публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина.

вина называется «Успокоенное неверие» (1779). А о том, что успокоено оно было недостаточно прочно, красноречиво свидетельствуют знаменитые, проникнутые горьким сомнением строки в написанной, видимо, почти сразу же вслед за этим оде «На смерть князя Мещерского»: «Здесь персть твоя, а духа нет: //Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем. //Мы только плачем и взываем: //«О горе нам, рожденным в свет».

Самым замечательным образцом религиозных стихотворений Державина является ода «Бог» — первое из всех произведений русской литературы, получившее, и притом сразу же, широчайшую, подлинно мировую известность (многочратно переводилась на все европейские и многие восточные языки; на французский — не менее пятнадцати раз, на немецкий — не менее восьми). Стихотворение это действительно написано Державиным с громадным поэтическим воодушевлением. Но проникнуто оно не столько духом церковной ортодоксии, сколько тем же пантеистическим, «космическим» чувством, которым продиктованы замечательные «размышления о божием величестве» Ломоносова — изумлением и восторгом перед океаном жизни, разлитой всюду и во всем, перед бесконечностью миров, неизмеримостью вселенной. К традиции ломоносовских «размышлений» некоторые строфы оды и прямо восходят. Замечательно, что даже употребляемые в ней богословские понятия Державин стремится истолковать в научно-философском смысле. Так, в связи со строкой: «Без лиц, в трех лицах божества» — поэт поясняет, что, помимо церковного «понятия», он «разумел тут три лица метафизические, то есть бесконечное пространство, непрерывную жизнь в движении вещества и неокончаемое течение времени, которое бог в себе совмещает»¹. Недаром соответствующая строфа была подвергнута критике «с богословской точки зрения». Замечательно, что в той же оде о боге ряд стихов посвящен Державиным излюбленной им теме величия человека, такого малого и ничтожного по сравнению со вселенной, но своим неустанным стремлением ввысь, своим умом равного божеству:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб, я червь — я бог.

Тот же мотив «великости» человеческого духа, ненасытности его стремлений звучит и в великолепной по своей четкости и лаконизму эпитафии известному мореплавателю, открывшему ряд островов в Тихом океане и плававшему к берегам Северной Америки, «Надгробие Шелехову» (1796), от которой Державин в окончательной редакции характерно от-

¹ Сочинения Державина. т. III, стр. 593.

бросил ранее имевшиеся в ней три заключительных стиха, звучавшие в традиционно-церковном духе:

Колумб здесь русский погребен:
Преплыл моря, открыл страны безвестны;
Но, зря, что всё на свете тлен,
Направил паруса во океан небесный¹.

Вообще, по верному замечанию Белинского, «ум Державина был ум русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности... его стихиею и торжеством была природа внешняя»². И гораздо ближе, органичнее для Державина, чем путь небесных утешений, которые сулит религия, другой путь — языческо-горацианский путь наивозможно большего наслаждения «пролетным мгновеньем», «благоуханьем роз» — радостями земного бытия. В высшей степени характерна в этом отношении примиряющая концовка той же оды «На смерть князя Мещерского»:

Сей день, иль завтра умереть,
Перфильев! должно нам конечно,—
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою...

«Покой» жизни и есть в устах Державина эпикурейски-безоблачное, чувственно-анакреонтическое наслаждение жизнью, настольким, всяческими «негами и прохладами» бытия.

После потрясающих строф оды, в которых звучит, по словам Белинского, «воплé подавленной ужасом души, крик нестерпимого отчаяния»³, подобная концовка и неожиданна и мелка. Но зато она-то и делает это стихотворение одним из типичнейших произведений «русского XVIII века» — «золотого века» русского дворянства.

В связи со всем только что сказанным очень значительное место — и количественно и по существу — занимает в поэзии Державина так называемая анакреонтическая лирика с ее легкой и жизнерадостной беспечностью, с проповедью земных, чувственных, в первую очередь любовных радостей и наслаждений.

Ломоносов противопоставлял друг другу героику и анакреонтику, отдавая безусловное предпочтение первой. Державин с первых же своих литературных шагов совмещал оба эти начала. И это, в сущности, проходит через все его творчество.

Правда, общественно-политическая тематика в произведениях Державина 80-х — первой половины 90-х годов преобла-

¹ После этой строки раньше было: «Искать сокровищ горних, неземных. //Сокровище благих! //Его ты душу успокой».

² В. Г. Белинский, т. I, стр. 49.

³ Там же, т. VI, стр. 629.

дала. Но в 1782 году наряду с «Фелицей» поэт складывает застольную песенку «Разные вина»; в 1791 году наряду с «Водопадом» пишет анакреонтические стихотворения «Скромность», «Прогулка в Сарском селе»; в 1794 году, наряду с «Вельможей», создает такие стихотворения, тоже причисляемые им к анакреонтическим песням, как «Сафе», «Призывание и явление Пленеры», «Мечта».

В 1794 году один из ближайших личных и литературных друзей и советчиков Державина Н. А. Львов издал, параллельно с греческим текстом, свой полный перевод пользовавшегося огромной популярностью в XVIII веке сборника стихов, которые приписывались тогда Анакреонту, но на самом деле принадлежали его более поздним последователям и продолжателям¹. С этого времени анакреонтические темы и мотивы в поэзии Державина не только усиливаются, но одно время (особенно в 1797—1799 годах) становятся преобладающими. Иные стихотворения из сборника Львова Державин прямо переводит, другим подражает; пишет и оригинальные стихи в анакреонтическом духе. Вскоре после отставки в 1804 году Державин выпустил в качестве как бы литературной декларации своей независимости, свободы от служебных дел отдельным изданием сборник «Анакреонтических песен», включив в него некоторые прежние любовные стихотворения и такие произведения, как «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока».

В любовных стихах Державина звучит подчас искреннее чувство. Такова, например, одна из ранних любовных песенок «Разлука» (1776), в которой сквозь условную «сумароковскую» форму прорываются подлинная боль и страстная неутолимая нежность. Но чаще всего «Анакреонтические песни» Державина не выходят за пределы здоровой, иногда несколько грубовато выраженной чувственности, порой окрашенной в тона условной «чувствительности» — знамение начавшейся в 90-е годы XVIII века эпохи русского сентиментализма. Вместе с тем анакреонтические стихи Державина, свидетельствующие, по справедливому словам Белинского, о «живом» и «артистическом сочувствии поэта к художественному миру древней Греции»², составляют еще одну и в своем роде весьма замечательную грань его многообразного творчества. «Что в Державине был глубоко-художественный элемент,— пишет Белинский,— это всего лучше доказывают его так называемые «анакреонтические» стихотворения. И между ними нет ни одного, вполне выдержанного; но какое созерцание, какие стихи!» В качестве образца таких «превосходных стихов» Белинский

¹ Более ранний перевод «Анакреонтовых песен» Кантемиром остался в рукописи и был впервые опубликован только в XIX веке.

² В. Г. Белинский, т. VI, стр. 608.

приводит из стихотворения «Рождение красоты» (1797) строки о Зевсе, который: «Распалился столько гневом, //Что курчавой головой //Покачав, шатнул всем небом, //Адом, морем и землей»; о создании Зевсом из морской пены Афродиты: «Ввил в власы пески златые, //Пламя — в щеки и в уста, //Небо — в очи голубые, //Пену — в грудь...»¹

6

Последние тринадцать лет своей жизни, после оставления службы, Державин прожил в Петербурге, в собственном особняке на Фонтанке (он сохранился и сейчас под № 118), летом уезжая в свое богатое имение «Званка» на реке Волхове в Новгородской губернии, приобретенное им еще в 1797 году. В стихотворении «Свобода», написанном в 1803 году, поэт сравнивает свой выход в отставку с тем, как если бы он сбросил со своих плеч «холм» «важного чина», «титлов, золота и чести». «Покой мне нужен в дней останке», — пишет он несколько позднее. Однако уход Державина на покой ни в какой мере не означал бездеятельности. Он по-прежнему не только живо, но и активно продолжал интересоваться политикой, в особенности в связи с наполеоновскими войнами, нашими военными делами (подал несколько докладных записок царю по этим вопросам). Именно в это время чрезвычайно усилилась и его литературная деятельность. За 1804—1807 годы им написано несколько замечательных стихотворений: «Лебедь» (1804), «Цыганская пляска» (1805), «Радуга» (1806), наконец один из самых выдающихся образцов его поэтического творчества — стихотворное послание «Евгению. Жизнь Званская» (1807). Даже за пять лет до смерти, в возрасте около семидесяти лет, он пишет такое характернейшее для него стихотворение, как «Аристиппова баня», которое сам он считал «любимой своей пьесой» и с которым в какой-то мере переключается знаменитое пушкинское послание «К вельможе». Написал Державин в этот период и несколько шуточных стихотворений: «Приказ моему привратнику», «Похвала комару», «Милорду, моему пуделю» и др.

Именно в эти годы в стихах Державина появляются тесно связанные с его собственным древенским бытом яркие описания поместной сельской жизни, свобода, уединение и тишина которой противопоставляются им, совсем в духе уже господствовавшего в эти годы сентиментального направления, роскоши, пышности, тесноте и затворам двора и столицы. С исключительной красочностью, живописностью, обилием точно выписанных и совершенно конкретных деталей показан

¹ В. Г. Белинский, т. VI, стр. 607, 608, 609.

Державиным в послании «Евгению. Жизнь Званская» полный (с утра до вечера) и типический день жизни барина-помещика, развернуты сменяющие одна другую картины природы, дано подробное описание разнообразных крестьянских работ — в поле, на лесопильной мельнице, на домашней прядильной фабрике.

В изображении труда и быта крепостных крестьян особенно ясно проступает дворянско-помещичье мироощущение Державина. В полную противоположность Радищеву, он совершенно не останавливается на мрачных сторонах жизни крепостного крестьянства. В его стихах дворовые крестьяне веселы и довольны, бодро и проворно служат своим господам: «Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут...» («Евгению. Жизнь Званская»). Как видим из контекста, даже страшное слово «рабы», которое окрашено такой горечью и негодованием в употреблении Радищева, имеет здесь совсем иное, чисто бытовое звучание. Равным образом тяжкий барщинный труд именуется Державиным «невинными упражнениями», после которых господа задают своим счастливым радостным крестьянам «пир горой» с тем, чтобы на следующий день, «встав поутру рано», они, перекрестя еще «шумный» после вчерашней пирушки лоб и опухмелившись «чаркой водки», с еще большим рвением принялись за работу, — «любезны богу, господам». Таково содержание стихотворения «Крестьянский праздник», которое Державин, демонстративно вооружаясь вместо лиры «кобасом» — балалайкой («Пусть, муза! нас хоть осуждают»), пишет примерно в то же время, что и послание «Евгению. Жизнь Званская» (в рукописной тетради Державина оно написано непосредственно перед последним; в печать, очевидно в виду «низкости» темы, Державин его не отдавал).

В этих идиллических картинах перед нами Державин — помещик, убежденный, подобно Карамзину, в благотельности для крестьян жизни под началом «барина-отца». Недаром он решительно заявлял Александру I о безусловной необходимости сохранения крепостного права, а в написанном в связи с этим стихотворении «Голубка» (1801) вкладывал в уста самих крестьян заявление о «сладости» крепостного «плена» и о том, что «златая вольность» не только для них нежелательна, но и прямо вредна. Однако подобные взгляды Державина, основанные на иллюзии взаимных выгод крепостного права как для владельцев крестьян, так и для них самих, не только не исключали, но, наоборот, усиливали резко отрицательное отношение поэта к помещикам «тиранам» и вообще ко всем угнетателям народа. Одна из целой серии написанных им в это время политических басен, басня об аисте в болоте, который одних обитателей его «глотает, других же криком устрашает», по-видимому,

метит в Аракчеева («Аист», 1805). В 1807 году в четверостишии «На прогулку в Гру́зинском саду» (поместье Аракчеева «Гру́зино» находилось по соседству с державинской «Званкой»; между соседями шла длительная земельная тяжба) поэт тонко напоминает новому «возведенцу счастья» плачевный финал бывшего владельца Гру́зина, любимца Петра I, князя Меншикова.

С 1804 года Державин начинает усиленно заниматься драматургией. В драматургическом роде он пробовал писать и ранее (несколько «прологов», относящихся еще к периоду его тамбовского губернаторства), неоконченная опера «Батмендий». Но именно теперь драматургия становится в центр литературных интересов Державина. За сравнительно короткое время им пишется очень большое число драматических произведений в самых различных жанрах: «Театральное представление с музыкою» «Добрыня» (1804), трагедия «Ирод и Мариамна» (1807), несколько произведений на сюжеты из русской истории: «Героическое представление с хорами и речитативами», «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806) — попытка объединения оперы и трагедии; две трагедии «Евпраксия» (1808) и «Темный» (1808; в ней, как позднее в пушкинском «Борисе Годунове», фигурирует легендарный предок Державина Багрим с сыном Державой); опера «Грозный, или Покорение Казани» (1814). Наряду с этим Державин пишет и комические или, как он их называет, «бездельные» оперы («Дурочка умнее умных», «Рудокопы») и «детскую комедию» «Кутерьма от Кондратьев» (1806). За это же время Державин перевел две французских трагедии (в том числе знаменитую «Федру» Расина) и три оперы Метастазио.

Сам поэт склонен был свою драматургию, особенно трагедии, очень высоко ценить, но, примечательные как свидетельство не иссякавшей в нем до самого конца жизни творческой энергии и неустанных поисков новых литературных путей, его драматургические произведения не представляют сколько-нибудь существенного интереса, ни в историко-литературном, ни в художественном отношении¹. Из всех его пьес на публичной сцене была поставлена только трагедия «Ирод и Мариамна»; многие из них при его жизни не были даже опубликованы.

После выхода в свет «Анакреонтических песен» Державин начал снова подумывать о многотомном издании собрания своих сочинений (такое издание, предпринятое было в 1798 году, остановилось на первой части, признанной самим Державиным, не принимавшим в этом непосредственного уча-

¹ Несколько по-иному оценивает драматургию Державина А. В. Западов. См. его содержательную книгу «Державин», М. 1958.

ствия, совершенно неудовлетворительной). Выход в 1808 году первых четырех частей-томов этого издания, из которых выступила во весь свой богатырский рост фигура крупнейшего русского поэта XVIII века, оказался важнейшим литературным событием начала XIX века. Читателям был дан наглядный итог развития и достижений русской поэзии за минувшее столетие, явленный как раз тогда, когда стало складываться творчество виднейших представителей новых литературных течений — Жуковского и Батюшкова.

В «Предуведомлении к читателям» Державин обещал следующее издание, которое он хотел выпустить с иллюстрациями — «картинками», сопроводить специальными объяснительными примечаниями. Почти сразу же, в 1809—1810 годах, он и начал их составлять под заглавием «Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящегося, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также объяснения картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся». Вскоре после этого Державин принялся за писание своей автобиографии и вместе с тем мемуаров — «Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина». «Записки» Державина, законченные в 1812 году (впервые опубликованы лишь в 1859 г.) и написанные с полной откровенностью, подчас даже с несколько наивным простодушием, представляют собой один из интереснейших мемуарных памятников эпохи. Кроме того, среди рукописей Державина имеется большое собрание его афоризмов и статей на самые разнообразные, преимущественно философские и общественно-политические темы. Эти до сих пор еще не опубликованные материалы — замечательное свидетельство широты интересов поэта и неустанной работы его мысли.

Весьма активное участие принимал Державин в литературной жизни и борьбе начала XIX века. Позиция его здесь была характерно двойственна. Вокруг Державина, как «живого памятника» XVIII столетия, одного из столпов классицизма, группируются литературные «староверы», во главе с адмиралом Шишковым, энергично — с реакционных позиций — отстаивавшим «старый» — ломоносовский — слог против языковой реформы Карамзина. С 1807 года кружок шишковистов начинает устраивать еженедельные литературные вечера. На этой основе в 1811 году создается литературное общество «Беседа любителей русского слова», ставшее оплотом литературного «староверия». Председателем одного из четырех «разрядов» «Беседы», публичные заседания которой происходят в доме Державина, в специально отстроенной им зале с органом, является Шишков, другого — Державин. На засе-

даниях «Беседы» читался, между прочим, написанный Державиным обширный теоретический трактат «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», частично напечатанный в периодическом органе общества «Чтение в Беседе любителей русского слова» за 1811, 1812 и 1815 годы (часть трактата не опубликована до сих пор). Вместе с тем в отличие от большинства членов «Беседы» Державин открыто сочувствовал новым литературным веяниям, издавна дружил с литературным соратником Карамзина, поэтом И. И. Дмитриевым; сочувственно приветствовал ранние литературные выступления самого Карамзина. «Пой, Карамзин! — И в прозе//Глас слышен соловьин», — восклицает он в концовке стихотворения «Прогулка в Сарском селе», написанного в том же 1791 году, когда начали публиковаться карамзинские «Письма русского путешественника». И в дальнейшем Державин, вызывая крайнее неудовольствие Шишкова, «стоит горой» за Карамзина. Не менее характерно, что свою лиру Державин завещает романтику Жуковскому:

Тебе в наследие, Жуковской,
Я ветху лиру отдаю;
А я над бездной гроба скользкой
Уж, преклоня чело, стою.

В этих строках, сохранившихся в черновых бумагах Державина и набросанных им в самые последние годы жизни, сказывается еще одна прекрасная его черта: благожелательность к молодежи, шедшей ему на смену, душевная щедрость к своим поэтическим наследникам, неугасимая любовь к родной литературе. Еще ярче проявляется эта черта в энтузиазме, с которым встретил Державин прочитанные пятнадцатилетним отроком Пушкиным на лицейском экзамене «Воспоминания в Царском селе». «Скоро явится свету второй Державин: это Пушкин...» — сказал он вскоре после этого С. Т. Аксакову¹.

В том же 1815 году вышла пятая часть собрания сочинений Державина. Предполагал он издать и еще две части: шестую, в которую хотел включить некоторые прозаические свои сочинения и которая уже начала было печататься, и подготовленную им к печати седьмую, заключавшую в себе всякого рода стихотворные мелочи — эпиграммы, эпитафии, надписи и т. п., которые в очень большом количестве у него накопились. Но осуществить это Державин не успел. Несомненно чувствуя все большее приближение к «бездне гроба» и словно бы желая лишний раз утвердить себя, свое бытие, он собственноручно надписал все экземпляры пятой части: *Г. Державин*.

¹ С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. 2, М. 1955, стр. 318.

Лето 1816 года поэт проводил, как всегда, со своей второй женой и близкими в Званке. 4 июля у него появились сердечные спазмы. 6 июля он начал писать свои последние стихи о все уносящей и все поглощающей реке времен. В ночь с 8 на 9 июля (с 20 на 21 по новому стилю) Державина не стало.

7

Двойственность позиции Державина в литературной борьбе начала XIX века вполне соответствует историко-литературному месту и роли державинского творчества, завершающего развитие всей нашей поэзии XVIII столетия и вместе с тем, по глубоко верным словам Белинского, зажигающего «блестящую зарю новой русской поэзии».

Сам Державин настойчиво подчеркивал, что в своем творчестве он «шел, природой лишь водим» («Тончию», 1801), то есть руководился не правилами и предписаниями литературных направлений и школ, а стремлением быть верным жизни, действительности.

Кто вел его на Геликон
И управлял его шаги?
Не школ витийственных содом:
Природа, нүжда и враги, —

писал Державин в одном из писем 1805 года, добавляя при этом: «Объяснение четырех сих строк составит историю моего стихотворства, причины оного и необходимость...»¹ В другом письме он пренебрежительно упоминает об «ораве» литературных «школ»².

Поэт был здесь во многом прав. Но в то же время принципы — способы и приемы — отражения в его стихах действительности, при всем их порой новаторстве, были связаны с конкретно-историческим и вполне закономерным моментом в развитии русской литературы, с выработавшимися к тому времени традициями, с определенной историко-литературной преемственностью. Господствовавшим направлением в литературе 70—80-х годов, несмотря на проникавшие новые сентиментальные веяния, продолжал оставаться классицизм. В русле именно этого литературного направления и развивалась поэзия Державина. Своими учителями сам он прямо называл «Ломоносова, Хераскова и прочих»³. В число этих «прочих» надо включить Сумарокова, Василия Майкова и, в какой-то степени, Василия Петрова. В свое время Державин начал

¹ Письмо гр. Д. Хвостову.— Сочинения Державина, т. VI, стр. 170.

² Там же, стр. 340.

³ Там же, стр. 168.

было переводить и основной кодекс классицизма — знаменитый стихотворный трактат Буало «Искусство поэзии» («L'art poétique»);¹ усиленно, как мы знаем, штудировал он Баттё. Высокий общественный, публицистический пафос, составляющий наиболее сильную сторону классицизма, связанная с этим дидактическая направленность, стремление сочетать с «приятным» «полезное», с «удовольствием» «поучение» — все это было органически близко Державину и нашло яркое выражение в его творчестве. Но одновременно в стихах Державина проступают и свои, особенные черты. Родоначальники двух основных стилей в поэзии русского классицизма — стиля риторической пышности, громозвучности, велелепия и стиля, в основе которого лежало стремление к точности, ясности, простоте, — Ломоносов и Сумароков были по характеру своего творческого метода рационалистами, подходившими к воспроизведению действительности прежде всего умозрительно. Державин, который, наряду с «умом», объявляет своим вдохновителем «сердце» — чувство, по существу своего метода скорее — сенсуалист. В своих стихах он стремится «живописать» — отразить ту действительность, которая воспринимается не «умными очами» (выражение Ломоносова), а дана в непосредственном чувственном опыте.

В представлении писателей — приверженцев классицизма — «высокая природа», которую именно и следовало вводить в сферу лирической и эпической поэзии, резко отличалась от природы «низкой», которую включать в эту сферу считалось совершенно недопустимым. Державин, для которого, по словам Белинского, «никакой предмет не казался низким»², смело нарушая это основополагающее правило, «дерзнул, вопреки всем понятиям того времени о благородной и украшенной природе в искусстве, говорить о зайцах, о голодных волках, о медведях, о русском мужике и его добрых щах и пиве, дерзнул назвать зиму седой чародейкой, которая машет *косматым* рукавом»³. Первым из всех наших поэтов-описцев Державин спускается с высот одического Олимпа — мифологизированного обиталища «земных богов» — в сферу обыкновенной человеческой жизни, ярко изображает частный семейный быт — и свой собственный и своих современников. Это расширение, своеобразная «демократизация» круга явлений, «допускаемых» в лирическую поэзию, имели исключительно важное историко-литературное значение. И недаром даже Пушкин, очень ценивший включение Державиным в свои стихи «прозаических подробностей», уже в конце жизни, в период работы над «Езерским» и «Мед-

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 168.

² В. Г. Белинский, т. VII, стр. 291.

³ Там же, т. V, стр. 534.

ным Всадником», отстаивая право на введение в поэму «ничтожного героя» — мелкого петербургского чиновника, ссылаясь именно на Державина, который «двух своих соседей и смерть Мещерского воспел» («А знал ли их, скажите, мир?» — спрашивает Пушкин), как на своего предшественника.

Соответственно расчленению действительности по категориям «высокого» и «низкого», «возвышенного» и «смешного», в поэтике классицизма была разработана стройная иерархическая система строго отграниченных друг от друга, ни в каком случае не смешивавшихся между собой литературных жанров и столь же строго прикрепленных к каждому из них особых литературных «штилей». Над утверждением в русской литературе этой системы особенно потрудились Ломоносов с его четким разграничением «трех штилей» и Сумароков в отношении создания жанровой иерархии, в основном опиравшейся на кодекс Буало. Поэзия Державина представляет во многом явное разрушение этой системы. «Педантские разделы лирических стихотворений я не очень уважаю», — заявляет он незадолго перед своей смертью в письме к историку и филологу Евгению Болховитинову, к которому обращено стихотворение «Евгению. Жизнь Званская»¹. И в своей практике, мы уже видели это, Державин смело нарушает эти «педантские разделы». «Высокое» содержание торжественно-хвалебной оды излагается им в форме анакреонтической песни («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока»), одическое начало сочетается с элегическим («На смерть князя Мещерского»), с сатирическим («Видение мурзы», «Фелица»); порой ода прямо превращается в сатиру («Вельможа»), включает в себя элементы басни и г. п.

С тем же самым сталкиваемся мы во всей образной системе Державина, в его стилистике — фигурах речи, тропах. На протяжении одной и той же оды «Фелица» мы находим такие восходящие к совершенно различным стилистическим рядам строки, как: «Почасту ходишь ты пешком, // И пища самая простая // Бывает за твоим столом» (просторечье, разговорная речь, средний штиль), и тут же: «Небесные прошу я силы, // Да их простра сафиры крылы» или «Где ангел кроткой, ангел мирной, // Сокрытый в светлости порфирной, // С небес ниспослан скиптр носить» (высокий штиль), а несколькими строками ниже: «Князья наседками не клохчут, // Любимцы въявь им не хохочут // И сажей не марают рож» (низкий штиль и даже прямые вульгаризмы).

Ломоносов, говоря в своей «Риторике» о метафорах, замечает: «К вещам высоким и важным непристойно переносить речений от вещей низких и подлых; например, *небо плюет*

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 340.

непристойно сказать вместо *дождь идет*. Державин опрокидывает и это правило. В его стихах мы встречаем такие «опрошенные» образы, как: «И смерть к нам смотрит чрез забор». А в одном из его шуточных стихотворений об осени говорится в столь натуралистических тонах, перед которыми ломоносовский пример — «небо плюет» выглядит совершенно невинной вещью: осень «Подняв пред нами юбку, // Дожди, как реки, прудит» («Желание зимы», 1787). По своей вызывающей дерзости этот образ не уступает не только наиболее резко пересмеивающим традиционные мифологические представления местам иронико-комической поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх» старшего современника Державина Василия Майкова, но и нарочито озорным образам наших футуристов раннего периода их деятельности (сборники «Дохлая луна», «Пощечина общественному вкусу») или подчеркнута «мужичским» образом Сергея Есенина.

Точно такое же смешение «высокого» и «низкого» находим мы и в языке Державина. Уже Гоголь отмечал, что, если раззять «анатомическим ножом» слог Державина, — увидишь «необыкновенное соединение самых высоких слов с самыми низкими и простыми»¹, при этом порой столь этнографически-экзотическими, что их не сыщешь ни в одном словаре. Это непосредственное наблюдение Гоголя полностью подтверждается не только наличием в стихах Державина друг подле друга церковнославянских и просторечных, порой чисто народных слов, форм, синтаксических конструкций, но и своеобразным их взаимопроникновением. Специально занимавшийся изучением языка Державина редактор академического издания его сочинений Яков Грот указывает: «Часто церковнославянское слово является у Державина в народной форме и, наоборот, народное облечено в форму церковнославянскую».²

Все это придавало стихам Державина чрезвычайную стилистическую пестроту, а иногда и прямо хаотичность. Эту черту державинской поэзии подверг резкому осуждению Пушкин³. Однако Пушкин — и прав и не прав. Своеобразный языковой и жанровый хаос Державина возникает в результате разрушения им того порядка и строя, которые внесли в наш язык и литературу Ломоносов и Сумароков. Однако этот порядок и строй — при всей исторической значительности и плодотворности литературного дела Ломоносова и Сумарокова —

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 374.

² «Язык Державина», Сочинения Державина с собственными примечаниями Я. Грота, изд. АН СССР, т. IX, СПб. 1883, стр. 337; к статье приложен, к сожалению, далеко не полный словарь к стихотворениям Державина, стр. 356—444.

³ Подробно об оценке Пушкиным Державина см. ниже в статье «Пушкин и русская литература XVIII века».

был осуществлен ими в очень узких и ограниченных рамках поэтики классицизма. Снятие Державиным этих ограничений, в свою очередь, было делом исторически весьма прогрессивным. Разломав рамки жанровой и стилистической системы классицизма, Державин не смог дать новый, более высокий художественный синтез, поднять наше литературное развитие на качественно новую ступень. Смог это сделать только сам Пушкин. Но творчество Державина было важнейшим подготовительным этапом на этом пути.

Классицизм Ломоносова и Сумарокова в поэзии Державина взрывался не только «изнутри», но и «извне», в его творчество проникал ряд черт, связанных с идущими на смену классицизму новыми литературными направлениями. Державин издавна увлекался западноевропейскими «поэтами природы» и предромантиками (Клопшток, Юнг). В 90-е годы огромное впечатление произвели на него так называемые «Песни Оссиана», опубликованные в 1760—1765 годах английским писателем Макферсоном в качестве якобы подлинных произведений легендарного кельтского барда и оказавшие немалое влияние на развитие в европейских литературах сентиментализма и романтизма. Следы влияния «певца туманов и морей», как назвал Оссиана Державин, сказались и на его творчестве, в частности на оде «Водопад».

Во многом романтично представление Державина о поэте-пророке. В своем теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», в котором поэт стремится установить теснейшую преемственную связь между своим творчеством и почти вековым развитием русской одописи, он в то же время, взамен рассудочного восторга поэтов-одописцев, выдвигает на первое место романтический принцип вдохновения. Ода «не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной... Она не наука, но огонь, жар, чувство», — заявляет Державин¹. Характерно для его творчества и стремление к воссозданию национального колорита. Но ни нарушение Державиным канонов классицизма, ни все только что указанные черты никак не делают его поэтом-романтиком, каким склонны были считать его некоторые последующие критики, приверженцы романтизма. Против этого справедливо выступил еще Белинский: «Жуковский по преимуществу *романтик* так, как Державин по преимуществу *классик*, во внутреннем значении этих слов. Как северное сияние, роскошны и великолепны картины природы у Державина, но также и *внешни* и холодны, как северное сияние... В изображениях природы у Державина вы не услышите *прозябания дольной лозы*»². Тем не менее бесспорные элементы роман-

¹ Сочинения Державина, т. VII, стр. 518.

² В. Г. Белинский, т. III, стр. 507.

тизма в творчестве Державина имеются. Недаром Жуковский писал ему: «Ваши стихотворения школа для поэта»¹.

Еще важнее, что в стихах Державина проявляется то, чего не было у его предшественников — «черты народности, столь неожиданные и тем более поразительные в то время»². Как и многие его современники, Державин живо интересовался русским народным творчеством, известным ему и непосредственно и в особенности в литературных обработках писателей-современников — Чулкова, Попова, Левшина и др. Это особенно сказалось на некоторых его произведениях последнего периода: стихотворение «Атаману и войску Донскому» (1807), романс-поэма «Царь-девица» (1812) и др. Однако «народность» этих произведений носит условно литературный характер. Черты подлинной народности проявляются у Державина не в них, а рассеяны по всему его творчеству. Они сказываются в многочисленных и действительно чисто народных элементах его языка; в описаниях русской природы, картинах русской жизни; «в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи», особенно свойственном его сатирическому и шутивым «одам» вроде оды «На счастье», по поводу которой Белинский замечал, что в ней «виден русский ум, русский юмор, слышится русская речь»³.

В связи со всем этим проступают в творчестве Державина и элементы «поэзии действительности». Художник-живописец, Державин стремился писать «с натуры». «Часто заставал я его стоявшим неподвижно против окна и устремившим глаза свои к небу», — рассказывает в своих мемуарах И. И. Дмитриев: «Что вы думаете?» — однажды спросил я. «Любуюсь облаками», — ответил он. И через некоторое время после того вышли стихи, в которых он впервые назвал облака *красзлатыми*. В другой раз заметил я, что он за обедом смотрит на разварную щуку и что-то шепчет; спрашиваю тому причину. «А вот я думаю, — сказал он, — что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен потчевать, можно бы сказать, что будет и *щука с голубым пером*». И мы через год или два услышали этот стих». И действительно, во многих стихах Державина перед нами является реальный объективный мир, — «природа внешняя», воссозданная точно и художественно убедительно. Но все это, понятно, еще отнюдь не делает Державина поэтом-реалистом. Художник-реалист от отдельных ощущений и восприятий восходит к широким типическим обобщениям. Изумительно живописные зарисовки отдельных сторон действительности в державинских стихах, при несом-

¹ Письмо от 29 июня 1816 г. — Сочинения Державина, т. VI, стр. 341.

² В. Г. Белинский, т. VI, стр. 603.

³ Там же, стр. 637.

ненной реалистичности деталей, при всей свежести красок, художественной яркости отдельных цветных пятен и мазков, еще не слагаются у поэта в целостную реалистическую картину жизни. В стихах Державина изображение бытия чаще всего сводится к тщательному выписыванию быта, живописуемого с «фламандской» красочностью и пестротой, но не поднятого на высоту подлинно художественного обобщения, при котором частное, временное, случайное приобретает широкое общечеловеческое значение.

Так, например, ничего, кроме изображения данного частного случая, не вынесешь из превосходного по-своему стихотворения Державина «Призывание и явление Пленеры». На завтра после смерти первой жены, о потере которой поэт искренне и глубоко горевал, ему привиделась ее тень. Ситуация, казалось бы, достаточно романтическая. Тем примечательнее совсем не романтическое ее разрешение, разительно напоминающее эпикурейско-оптимистическую концовку оды «На смерть князя Мещерского». Явившаяся к поэту, жалующемуся на то, что с ее смертью он утратил «половину души», тень Пленеры советует ему скорее заполнить эту пустоту, то есть снова жениться: «Нельзя смягчить судьбину, // Ты сколько слез ни лей; // Миленой половину // Займи души твоей». И Державин поторопился выполнить этот совет: через полгода женился на подруге первой жены, Дарье Алексеевне Дьяковой, которая отныне так и стала фигурировать в его стихах под именем Милены. Но главное даже не в этом. К стихотворению Державиным дается обстоятельный реальный комментарий: «Сочинено в Петербурге в 1797 в июле месяце по случаю, что на другой день смерти первой жены его, лежа на диване, проснувшись поутру, видел, что из дверей буфета течет к нему белый туман и ложится на него, потом как будто чувствовал ласкание около его сердца неизвестного какого-то духа»¹. Именно все это — вплоть до дивана — с фотографической бытовой точностью и воспроизводится в стихотворении. И почти все стихи Державина, действительно, в этом отношении еще настолько «около себя», так твердо прикреплены, можно сказать, прикованы к месту и времени, конкретной обстановке, вещам, бытовым деталям, что без составленных поэтом специальных «объяснений» многое в них было бы просто непонятным.

Поэзия Державина, как мы видели, во многом и существенно выплескивается из берегов классицизма, но самый «беззаконный» из всех наших писателей-«классиков» XVIII века Державин все же не перестает быть замечательнейшим представителем именно этого литературного направления. Это определяет и чисто художественную сторону его произведений.

¹ Сочинения Державина, т. III, стр. 718.

Державин порой смело отбрасывал каноны ломоносовской «Риторики». Однако его поэзия во многом еще оставалась откровенно риторичной. Замечательные по своей живописной яркости и верности натуре картины природы, созданные Державиным, зачастую являлись для самого поэта лишь поводом к последующей прямолинейно-дидактической аллегории, превращающей «приятное» в «полезное» (см., например, его стихотворения «Облако», «Павлин»). Уже Пушкин подчеркивал эстетическую неровность, а отсюда и неполноценность большинства его произведений. На анализе нескольких выдающихся стихотворений Державина, в частности его оды «Водопад», Белинский наглядно показывает эту невыдержанность: «Превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы с самыми грубыми и уродливыми»¹. Своей Державину риторичностью обусловлена и чрезмерная длиннотность его од, многие из которых по своему объему представляют собой целые поэмы. Так, в его «Водопаде» — 444 стиха, в «Изображении Фелицы» — 464 (для сравнения вспомним, что в окончательной редакции пушкинского «Медного всадника» всего 465 стихов). Этот недостаток, который можно назвать «экстенсивностью» формы — преобладанием слов над мыслями, — связанный с недостаточным развитием поэтического языка и стиха, Державин делил со всей нашей литературой XVIII века. Этим же обусловлены и многочисленные языковые неправильности, неточности, порой прямо переходящие в неуклюжесть и стилистическую неслаженность, с которыми мы постоянно сталкиваемся в его стихах. Часто встречаемся мы в них и с сугубо неточными, а то и прямо неудачными рифмами, которые, в сущности, ими вовсе не являются: «...куда как *зажурналилось* и по привычке к рифме хочется сказать: *затуманилось...*» — замечает в одном письме Державин². Исходя из такого широкого понимания рифмы, поэт, ничтоже сумняшеся, рифмует: *притворства — потомства, прекрасны — изящны, смертных — небесных, Званка — балалайка, правду — награду* и даже: *ведать — впрядь, одежд — свеч*. Подобные «рифмы», как и часто встречающиеся в стихах Державина случаи негармонического стечения звуков — какофонии, — не могли не «бесить» столь чуткого и требовательного уха Пушкина.

И в то же время Державин был не только гениальным поэтом, но и замечательным, порой единственным в своем роде мастером-художником, опыт которого во многом сохраняет свое значение вплоть до наших дней. Пусть державинское творчество было золотом только на одну четверть, но это его золото было воистину — высшей пробы.

¹ В. Г. Белинский, т. V, стр. 251.

² Сочинения Державина, т. VI, стр. 153.

В своих «Записках» Державин рассказывает об овладевавших им не раз состояниях высочайшего творческого подъема — вдохновения. Но, вдохновенный поэт, он был вместе с тем и очень строгим к себе, взыскательным мастером; свои стихотворения он обычно отделял с тщательностью и упорством. Работа над такими его вещами, как «Бог», «Видение мурзы», «Водопад», шла в течение ряда лет. Огромный труд вкладывал он даже в свои стихотворные мелочи. Так, например, он рассказывает, что сделал целых *сорок* вариантов надписи на бюст адмирала Чичагова, порученной ему Екатериной II¹. Очень много стихотворений Державина имеет по нескольку редакций, которым подчас предшествовали прозаические наброски и планы, — прием, к которому будет прибегать и Пушкин.

Державин считал поэзию «сестрой музыки» и вместе с тем называл ее «говорящей живописью». И в самом деле картинность и музыкальность составляют два замечательных свойства его стихов, редко сочетающиеся с такой равной силой в творчестве одного и того же писателя. Это подметила уже современная ему критика, точно определив его стих, как «картины для слуха и взора». Двойная одаренность поэта и живописца помогла Державину дать в своих стихах блестящие образцы подлинно «говорящей живописи». Таков хотя бы превосходный словесный портрет Екатерины II в «Видении мурзы», представляющий собой точное стихотворное соответствие знаменитому ее портрету, написанному одним из лучших художников-портретистов XVIII века, прославленным колористом Левицким. В поэзии Державина мы вообще находим огромное количество образов, заимствованных из области живописи, ваяния, зодчества, хореографии. Таково, например, описание плавной, стыдливо-сдержанной пляски «девушек российских» — простых крестьянок, которые — считает поэт — своей строго спокойной красотой и целомудренной грацией превосходят древних гречанок, воспетых «певцом Тииским» Анакреонтом («Русские девушки», 1799):

Зрел ли ты, певец Тииский!
Как в лугу весной бычка
Пляшут девушки российски
Под свирелью пастушка?

Как склонясь главами, ходят,
Башмаками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят.

¹ Сочинения Державина, т. VI, стр. 618.

Совсем в другом роде, но по-своему не менее выразительно описание знойно страстной, буйно неистовой вакхической пляски цыганки («Цыганская пляска», 1805):

Как ночь — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь — прах плащом сметай,
Как птица — подлетай крылами
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица.

Ряд стихов Державина представляет прямые отклики на поразившие его явления изобразительного искусства и архитектуры. В державинских стихах предстают перед нами во всем великолепии екатерининский Петербург, дворцы и парки Царского села, Павловска.

Изумительным колоризмом — яркостью, богатством расцветки отличаются и державинские картины природы, и его натюрморты, вроде замечательного описания уставленного, точнее изукрашенного «цветником» блюд (Державин любил сытно и вкусно покушать) обеденного помещичьего стола в послании «Евгению. Жизнь Званская»:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь-икра, и с голубым пером
Там шука пестрая: прекрасны!

Вот из того же стихотворения еще один пример исключительно красочного натюрморта — зарисовки «сельских даров», приносимых в барскую «светлицу»:

...с скотен, пчельников и с птичников, прудов,
То в масле, то в сотах зрю злато под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещуще лещами.

Поэт дает здесь не только видеть «бархат-пух грибов», но и как бы осязать его, ощутить прикосновением. Некоторые «цветовые» эпитеты Державина поражают, помимо точности (например, «красно-желта ряса» осени), своей почти импрессионистической остротой. Так он говорит о «лиловом» луче заходящего на взморье солнца («Весна», 1804) и даже о «лиловых устах» красавиц («Разные вина»). Правда, этот последний эпитет, видимо, показался поэту чрезмерно смелым и в конце концов он заменил его на более обычное: «пунцовые».

Но острый глаз художника умеет уловить, а перо поэта — зарисовать словами не только резкие, броские краски, но и оттенки, полутона, игру света и тени, неуловимые переливы из цвета в цвет. Вот в «сумрачном» небе — «из лент полоса», «огненна ткань» радуги:

Пурпур, лазурь, злато, багрянец,
С зеленью тень, слиясь с серебром,
Чудный, отливный, блещущий глянец...

(«Радуга»)

Или вот описание «черно-зеленых в искрах» перьев павлина:

Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждом конце пера
Тенисты круги, волны новы
Струнста злата и сребра;
Наклонит — изумруды блещут!
Повёрнет — яхонты горят!..
Где ступит — радуги играют!
Где станет — там лучи вокруг!

(«Павлин», 1795)

Как видим на этом последнем примере, широко прибегая к живописанию словами, Державин использует все преимущества поэзии, позволяющей запечатлеть не только статику, но и динамику природы, передать последовательность и смену явлений, показать мир в изменениях, в движении (см., например, описание «перемен» облака в стихотворении «Облако» или заката солнца. — «Евгению. Жизнь Званская»).

Полностью реализует Державин в своих картинах природы и открываемую поэзией возможность выходить за пределы только зримого:

Средь тучных туч, раздранных с треском,
В тьме молнии багряным блеском
Чертят гремящих след колес.

И се, как ночь осенняя, темна,
Нахмурясь надо мной челом,
Хлябь пламенем расселась черна,
Сверкнул, взревел, ударил гром;

И своды потряслися звезды;
Стократно отгласнились бездны,
Гул восшумел, и дождь и град,
Простерся синий дым полетом,
Дуб вспыхнул, холм стал водометом,
И капли радугой блестят.

(«Гром», 1806)

Державин рисует здесь картину грозы не только словами-красками, но и словами-звуками. Вообще в звуковом отношении державинские стихи не менее выразительны, чем в отношении их живописности, колоризма. Сам Державин, стремясь и здесь «подражать природе», придавал огромное значение звукоподражательности стиха. «Знаток,— пишет он в своем «Рассуждении о лирической поэзии или об оде»,— тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкою в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и наконец в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия, подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща — при описании раздающегося гула перво-

го, тихобормочущего течения второго, мрачно-унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой»¹. В качестве примера «звукоподражания» Державин приводит строку из своего стихотворения «Мой истукан». Склонный к автоиронии, поэт представляет себе, что его мраморный бюст будет сброшен потомками и скатится по длинной лестнице царскосельской Камероновой галереи, в которой были поставлены бюсты «славных мужей»: «Стуча с крыльца ступень с ступени» (сту... сту... сту...). И у Державина можно найти много таких звукоподражательных строк: «И гул глухой в глуши гудет» (гул... глу... глу... гу...) или «Затихла тише тишина» (ти... ти... ти...). Очень часто стих Державина обладает необычайной мощностью звуков, огромной силой звуковой изобразительности. Таковы хотя бы следующие строфы «Водопада», в которых рисуется единственная в своем роде «картина для слуха» — осязательно переданы самые разнообразные звуки — от шороха до рева и многократно, отражениями эхо в горах, умноженного грома:

Он спит — и в сих мечтах веселых
Внимает *завыванье* псов,
Рев ветров, *скрип* дерев дебелых,
Стенанье филинов и сов,
И вещей *глас* вдали животных,
И тихий *шорох* вкруг бесплотных.

Он слышит: *сокрушилась* ель,
Станица вранов *встрепетала*,
Кремнистый холм *дал* страшну щель,
Гора с богатствами *упала*;
Грохочет эхо по *горам*.
Как *гром гремющий* по *громам*. (Курсив мой.— Д. Б.)

Очень большое значение придавал поэт «сладкогласию» и «сладкозвучию» стихов. По Державину, это выражается прежде всего в «чистом и гладко текущем слоге, чтоб он легко был к выговору, удобен к положению на музыку»², то есть в музыкальности самого стиха. И Державину удалось, говоря его же термином, замечательно «одоброгласить» русский стих, создать классические образцы музыкальной плавности, «гладкотекучести». Таково, например, знаменитое начало «Видения мурзы», о котором столь выдающийся мастер гармонического музыкального стиха, как Батюшков, отозвался: «Я не знаю плавнее этих стихов»:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна...
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

¹ Сочинения Державина, т. VII, стр. 571.

² Там же.

Легко заметить, что эти строки построены в основном на одном из наиболее музыкальных звуков, плавном *л* (в частности, настойчиво, в иных строках по три раза, повторяемом звукосочетании *ла*) и почти совершенном отсутствии *р* (в приведенных строках встречается только два раза при целых тринадцати *л*). Для того чтобы еще нагляднее показать свойства русскому языку «изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований», Державин пишет целых десять стихотворений, в которых, как он сам указывает в предисловии к сборнику своих «Анакреонтических песен», «буквы *р* совсем не употреблено»¹. Вот начало одного из них («Соловей во сне», 1797):

Я на хólме спал высоком,
Слышал глас твой, соловей,
Даже в самом сне глубоко
Внятен был душе моей:
То звучал, то отдавался,
То стонал, то усмехался
В слухе издалече он;
И в объятых Қалисты
Песни, вздохи, клики, свисты
Услаждали сладкий сон.

Вот начало другого («Свобода», 1803):

Теплой осени *дыханье*,
Помавание дубов,
Тихое листов *шептанье*,
Восклицанье голосов... (Курсив мой.— Д. Б.)

Однако Державин при этом не жертвовал смыслом ради звуков и в одной строке этого последнего стихотворения: «На высоком миг холму» заменил «миг» на более ясное и точное «вдруг», хотя в этом слове имеется звук *р*. «О Державине смело можно сказать, что он со всех точек зрения оказался наиболее музыкальным из русских поэтов XVIII века», — пишет современный нам исследователь-музыковед². Правда, следует подчеркнуть, что наряду с подобной «легкостью» и «сладкогласием» стихи Державина часто отличаются прямо противоположными и столь раздражавшими Пушкина чертами — крайней жесткостью, шероховатостью, сгустками согласных, затрудненностью в расстановке слов.

Выдающимся мастером и знатоком выказывает себя Державин также в области метрики и ритмики. Его «вольный стих», который он первым дерзнул перенести из жанра басни в жанры «высокой» лирики, отличается подчас замечательной изобразительностью. Вот как, например, рисует он

¹ Сочинения Державина, т. VII, стр. 512.

² Т. Ливанова, Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. I, М. 1952, стр. 184.

явление музы, слетающей к поэту, «как зефир», «как резвый ветерочек» («Любителю художеств», 1791):

Как легкая серна́,
Из дола в дол, с холма на холм
 Перебегает;
Как белый голубок, она
То вниз, то вверх, под облачком
 Перелетает...

Позволяет себе Державин и еще бо́льшую метрическую «дерзость»: пишет иногда «смещением мер» — соединением различных стихотворных размеров. Вот начало именно так написанного стихотворения его «Ласточка»:

О домовитая ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь красно-бела, касаточка,
Летняя гостья, невичка!
Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя, поешь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.

Это смелое новаторство Державина не было принято даже его ближайшими литературными друзьями, и поэт В. В. Капнист предложил заменить авторскую редакцию «Ласточки» другой, составленной им самим по обычной схеме четырех-стопного ямба:

О домовита сиза птичка,
Любезна ласточка моя,
Весення гостья и певичка!
Опять тебя здесь вижу я.

Не приходится доказывать, насколько капнистовская редакция обедняет ритмическую выразительность стихотворения, и не удивительно, что Державин решительно отверг ее.

Наконец необыкновенно богата и разнообразна строфика Державина. Он был буквально неистощим в изобретении все новых и новых строф самых разных объемов с самой различной и подчас весьма причудливой рифмовкой, с сочетанием рифмующихся и белых стихов и т. п. В этом отношении с Державиным едва ли может идти в сравнение кто-либо другой из наших поэтов.

Причем все эти многочисленные и разнообразные отклонения Державина от существовавших норм, все его многочисленные пробы, творческие искания и дерзания были закономерно вызваны тем новым содержанием, которое вносил он в поэзию и для которого, естественно, пытался найти новые способы и средства художественной выразительности.

Сколько-нибудь полно осуществить это в тех исторических и историко-литературных условиях, в которых протекало его творчество, на том уровне, которого достигло в его время

развитие русского литературного языка и русского стиха, Державин не смог. Справедливо считая Пушкина первым подлинно и во всех отношениях совершенным «поэтом-художником Руси», Белинский признавал, что и стихи Державина уже были «преисполнены элементов поэзии как искусства», но именно только элементов, только «проблесков художественности»¹.

Начатое Державиным нашло свое завершающее художественное воплощение в творчестве Пушкина. Но даже и величайший из великих, Пушкин не реализовал всех возможностей, заключенных в поэзии Державина. Этим объясняется то, что и после Пушкина она продолжала оказывать непосредственное воздействие на ряд позднейших явлений нашей литературы. Яркая красочность и ослепительный блеск державинских зарисовок природы сказались на пейзажной манере Гоголя, автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», так же как патетический образ Руси, русского размаха и богатства отозвался в лирических отступлениях «Мертвых душ». Предпринятые Державиным опыты «смещения мер» были продолжены Тютчевым, в лирике которого вообще своеобразно отразилась державинская стилистическая струя, и нашли полное развитие в русской поэзии XX века.

Некоторые представители так называемых модернистских течений первых десятилетий XX века — символизма, акмеизма — пытались следовать державинской традиции. Однако это носило главным образом формальный характер. Высокий общественный пафос державинской поэзии, ее правдоборчество, ее героика, наконец ее столь мощная подчас сатирическая сила оставались им совершенно чужды. Зато известные аналогии «смешанному» жанру од Державина, соединяющему воспевание с шуткой и сатирой, его «шуточному тону», который вместе с тем «есть истинно высокий лирический тон»², можно, как уже сказано, найти в творчестве Маяковского.

Громадно и непосредственное историко-литературное значение поэзии Державина. Можно смело сказать, что без Державина не было бы Пушкина. Прямыми предшественниками и учителями Пушкина явились Жуковский и Батюшков. Но именно в творчестве Державина — истоки как поэзии Жуковского, так и поэзии Батюшкова. В стихах Державина впервые в нашей литературе по-настоящему возникает то, что составляет жизнь и душу лирической поэзии, — личность поэта. Дальнейшим развитием и замечательным углублением этого художественного открытия Державина является одухотворенная, мелодическая, но и бесплотная поэзия Жуковского. С еще большей художественной выразительностью живопи-

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 117.

² Там же, т. VI, стр. 645.

сует Державин в своих стихах внешний мир, окружающую поэта действительность. Дальнейшее развитие это находит в пластической, чувственно-материальной поэзии Батюшкова. Вместе с тем, разрушая строй и лад жанровой и языковой иерархии классицизма, Державин расчищал дорогу тому новому и высшему синтезу, который явило собой слившееся во едино стихии и Батюшкова и Жуковского творчество родоначальника новой русской литературы — Александра Пушкина.

Отделяя «золото» от «свинца», резко отталкиваясь от слабых сторон поэзии Державина, Пушкин органически вобрал в себя ее выдающиеся достижения. С характерной для него диалектической глубиной и лапидарностью формулировок о теснейшей исторической преемственности Пушкина по отношению к Державину, сказал Белинский: «Поэзия Державина есть безвременно явившаяся... поэзия пушкинская, а поэзия пушкинская есть вовремя явившаяся... поэзия державинская».

1930—1957

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА В СОЗНАНИИ И ОЦЕНКЕ ПУШКИНА

Одно время исследователи ожесточенно спорили о том, является ли Пушкин по своему историко-литературному значению завершением, концом большого и сложного процесса литературного развития или, наоборот, составляет начало совсем новой литературной эпохи. В такой постановке вопроса, противопоставляющей старое и новое, как две полярных антиномии, обе стороны не правы.

Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Однако стать началом новой литературы Пушкин смог лишь потому, что, по образному выражению Белинского, как море — реки и ручейки, вобрал в себя все наиболее прогрессивные, наиболее значительные стороны ее предыдущего развития. Процесс этого «вбирания» предполагал прежде всего процесс отбора. Пушкин берет, черпает из своего литературного прошлого — литературы XVIII века — одно, но в еще большей степени отбрасывает другое. Точнее: принимая отдельные элементы литературы XVIII века, Пушкин отталкивается от нее в целом. Однако само это отталкивание от предшествующей литературы могло осуществляться только на почве, приуготовленной ее же собственным развитием.

Усвоение ряда сторон литературы XVIII века и отталкивание от нее в целом осуществляется Пушкиным в его непосредственной художественной практике. Однако эта практика все время освещается светом сознания, критической мысли. Выбирая из прошлого нужные и важные для настоящего и будущего элементы, Пушкин переосмысляет, критически переоценивает как всю литературу XVIII века в целом, так и отдельных, наиболее значительных ее представителей.

Вместе с тем каждый этап такого переосмысления, переоценки старого был освобождающим толчком в новое. Энергия отрицания, отбрасывания превращалась в поступательную силу движения вперед.

Исторически понять, в полной мере оценить то новое, что Пушкин внес в литературу, можно только тогда, когда мы точно определим и установим, что он принял и что отбросил из старого. Существенным шагом на этом пути является выяснение того, чем была литература XVIII века в сознании и оценке ее самим Пушкиным.

1

Хронологически литература XVIII века окончилась почти как раз к моменту рождения Пушкина, но фактически она продолжала существовать не только в качестве исторического пережитка, но и в виде реально продолжающегося процесса в течение по меньшей мере первых двух, если не трех десятилетий XIX века.

В 1799 году минуло всего лишь тридцать четыре года со времени смерти Ломоносова, тридцать лет — со времени смерти Третьяковского, двадцать два года — со времени смерти Сумарокова; всего лишь семь лет со дня смерти Фонвизина, три года — со дня смерти Ермила Кострова. Только что, в том же 1799 году умер Василий Петров. Наряду с этим еще был жив ряд крупнейших и типичнейших деятелей литературы XVIII века: живы были Радищев (умер в 1802 г.), Богданович (умер в 1803 г.), знаменитый издатель «Трутня» и «Живописца» Николай Новиков (умер только в 1818 г.). До конца 1807 года был жив и «творец бессмертной *Россиады*», «Русский Гомер» Херасков. Херасков обитал в Москве у «Харитонья в переулке», то есть в непосредственном соседстве с родителями Пушкина. Здесь его навещали старые и молодые литераторы, стекавшиеся на поклонение патриарху — «старосте русской литературы», как величал его Карамзин. Пушкин, конечно, неоднократно слышал в доме родителей имя их знаменитого соседа из уст своего дяди В. Л. Пушкина, Карамзина и других. Семилетний Пушкин мог встречать Хераскова и на улице.

Еще больше непосредственных живых впечатлений, отложившихся в сознании Пушкина на всю жизнь, сохранил он от Державина. Державин еще был жив тогда, когда в журналах уже стали печататься первые пушкинские стихотворения. Пушкин не только однажды лично встретился с автором «Фелицы» и «Водопада», но с этой встречей был, как известно, связан один из самых ярких моментов его литературной биографии — своего рода публичное «посвящение» его в по-

эта. «Благословение» сходящим в гроб Державиным (год спустя он действительно умер) юного Пушкина — и в глазах его самого, и в сознании современников — явилось своего рода символическим актом, демонстрацией нерушимости поэтического предания, установлением живой связи времен, «двух веков»: литературного прошлого и литературного будущего.

К моменту встречи с Пушкиным Державин был уже глубоким стариком: ему шел восьмой десяток. «Державин был очень стар, — вспоминает Пушкин, — ...экзамен наш очень его утомил. Он сидел, подперши голову рукою. Лицо его было бессмысленно; глаза мутны; губы отвисли». Однако Пушкину довелось лицезреть не только «развалины» бывшего Державина, но и увидеть, как внезапно по этим развалинам пробежал живой и яркий солнечный луч, как дряхлый и официальный Державин, облеченный «в мундир и в плисовые сапоги», внезапно загорелся вдохновенным огнем, превратился в поэта: «Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблистали; он преобразился весь». Для Пушкина, конечно, не могло не иметь значения, что кульминационный пункт этого преобразования связан был с чтением им своих «Воспоминаний в Царском Селе».

Если образы Хераскова (по всем вероятностям) и Державина (во всяком случае) вошли живым, непосредственным впечатлением в детские и отроческие годы Пушкина, то несколько других замечательных писателей XVIII века не только шли бок о бок с Пушкиным, подчас через всю его жизнь, но некоторые из них (И. И. Дмитриев, Крылов) даже пережили его.

Правда, в подавляющем большинстве только что названные писатели XVIII века, хотя и являлись в той или иной мере живыми современниками Пушкина, литературно были почти полностью в прошлом. Не только для Хераскова, но, начиная с 1810-х годов, и для Державина в это время, в сущности, все было уже позади; даже Карамзин и Дмитриев с начала нового века весьма мало проявляли себя как писатели-художники: во всяком случае, почти все художественно наиболее значительное было создано ими еще до рождения Пушкина. Из рук вождей обоих основных направлений литературы XVIII века — классицизма и сентиментализма — старая литература в первые два десятилетия XIX века перешла в руки эпигонов — типа, в лучшем случае, Ширинского-Шихматова и Василия Пушкина, в худшем — графа Хвостова и князя Шаликова.

Зато прошлое творчество «столпов» литературы XVIII века пользовалось в это время всеобщим и исключительным почитанием. Их воспринимали как великих литературных

гениев, давших совершеннейшие образцы во всех областях русского художественного слова, как национальную гордость и славу.

На культуре знаменитых поэтов XVIII века строилось и школьное преподавание в царскосельском лицее. Убежденным сторонником классицизма XVIII века, при этом его риторической «высокой» струи, был профессор российской и латинской словесности Кошанский, следом за Ломоносовым автор учебника риторики. Более передовой его помощник — адъютант П. Е. Георгиевский, читавший введение в эстетику, ссылавшийся на Лессинга, Канта и т. п., в качестве выдающихся образцов поэтической «грации» называл произведения русских писателей XVIII века: «Главное достоинство Карамзина не есть ли прелесть? Сколько в одах Державин величествен, столько исполнен грации в некоторых анакреонтических стихотворениях». «Места, исполненные истинной грации», находил Георгиевский и в «Россиаде» Хераскова. «Сочинения Богдановича, наипаче его «Душенька», — по его словам, — исполнены грации». «Высокое» в поэзии он иллюстрировал выдержками из од Ломоносова и Державина. В образец «высокого порочных чувствований» Георгиевский приводил слова Димитрия Самозванца из одноименной трагедии Сумарокова:

Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна.
О, если бы со мной погибла вся вселенна¹.

Некоторые уроки лицейских профессоров словесности производили на Пушкина и его товарищей весьма сильное впечатление. Кошанский, например, сам особенно увлекавшийся стихами Ермила Кострова, привил мальчику Пушкину живой интерес как к оригинальной поэзии этого относительно второстепенного поэта конца XVIII века, так и к его переводам из Гомера и Оссиана. По утверждению одного из первых биографов Пушкина, Гаевского, Оссиан в переводе Кострова «был настольною книгою в лицее и составлял некоторое время любимое чтение Пушкина». О силе раннего школьного увлечения стихами Кострова свидетельствует не только то, что в своем стихотворении «К другу стихотворцу» (1814) Пушкин ставит его в ряд великих европейских писателей-несчастливцев, но и то, что неоднократно, и обычно с похвалой, упоминает его имя много времени спустя, в 20-е и 30-е годы. В статье «Александр Радищев», написанной в 1836 году, Пушкин прямо называет Кострова в числе наиболее выдающихся поэтов XVIII века — мастеров «стихотворного языка»: «Ломоносов, Херасков, Дер-

¹ «Лицейские лекции (по записям А. М. Горчакова)», Красный Архив, т. I (80-й), 1937, стр. 186, 194, 195—196, 200.

жавин и Костров успели уже обработать наш стихотворный язык».

Литература XVIII века вообще имела большое влияние на умы лицеистов. Так, ближайший товарищ Пушкина Дельвиг, как известно, был страстным поклонником поэзии Державина. «С Державиным он не расставался»,— вспоминает впоследствии о Дельвиге-лицейсте Пушкин («Дельвиг»). Свою исключительную любовь к Державину Дельвиг стремился сообщить и Пушкину. Совместные с Дельвигом чтения Державина, видимо, произвели весьма сильное впечатление на Пушкина-лицеиста. Недаром он вспоминает о них в письме, написанном много лет спустя под непосредственным впечатлением известия о смерти Дельвига («С ним читал я Державина»,— письмо Плетневу от 31 января 1831 г.). Об исключительно восторженном отношении Дельвига к Державину свидетельствует и его детски наивное намерение поцеловать у приехавшего на лицейский экзамен поэта «руку, написавшую «Водопад».

Однако наряду с этим в лицей проникали и новые литературные веяния. В 10-е годы разрывалась с большим блеском литературная деятельность новых поэтов — Жуковского и Батюшкова. Лицейсты с напряженным вниманием и интересом следили за борьбой образовавшегося вокруг Жуковского и Батюшкова «Арзамаса» с шишковской «Беседой любителей русского слова».

При этом старина и новизна в сознании лицеистов мирно уживались друг подле друга. В самый год образования «Арзамаса» другой товарищ Пушкина, лицейский поэт Илличевский, пишет своему другу: «Чтение питает душу, образует, развивает способности: по сей причине мы стараемся иметь все журналы и впрямь получаем: «Пантеон», «Вестник Европы», «Русский вестник» и пр. Так, мой друг, и мы также хотим наслаждаться светлым днем нашей литературы, удивляться цветущим гениям Жуковского, Батюшкова, Крылова, Гнедича. Но не худо иногда подымать завесу протекших времен, заглядывать в книги отцов отечественной поэзии, Ломоносова, Хераскова, Державина, Дмитриева: там лежат сокровища, из коих каждому почерпать должно»¹.

Это дружное сожительство литературы «протекших времен» и новых стихотворных течений облегчалось тем, что, несмотря на новаторски боевой характер поэтической деятельности Жуковского и Батюшкова, несмотря на полемический задор арзамасцев, самая борьба между «Арзамасом» и «Беседой», в сущности, велась в традиционных рамках литературной проблематики конца XVIII века. Недаром знаменем новаторов был Карамзин.

¹ Я. Грот, Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, СПб. 1899, стр. 61.

Борьба, как известно, шла в основном вокруг вопросов о языке и преимущественном значении тех или иных поэтических жанров. «Старому слогу» эпигонов классицизма арзамасцы противопоставляли «новый» — карамзинистский — «слог»; высоким жанрам классицизма — оде, героической поэме, дидактической эпистоле — новые «легкие» жанры элегии, дружеского послания, эпикурейско-анакреонтического стихотворения. Мало того, тот же наиболее близкий Пушкину-лицеисту Батюшков в своей борьбе за новые жанры легкой поэзии характерно стремился опереться на традицию обоих основных направлений нашей литературы XVIII века — не только карамзинской школы, но и классицизма. В своей программной «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков прямо заявляет, что «родоначальниками легкой поэзии» были у нас еще до Дмитриева, Карамзина и Капниста Ломоносов, Державин, Сумароков, Богданович. В той же «Речи» Батюшков придает огромное значение Ломоносову как «великому образователю» нашего языка и словесности, прямо приравнивая его роль в деле создания русского литературного языка к роли Петра Великого. И это не было только тактическим приемом, вызванным тем, что «Речь» была предназначена к прочтению в одной из главных цитаделей шишковизма — в московском Обществе любителей российской словесности, которое арзамасцы именовали «Московской беседой». Выраженная в «Речи» оценка Ломоносова вполне соответствует неоднократным высказываниям о нем Батюшкова. В свою записную книжку Батюшков вносит в качестве замечательных образцов русской прозы обширные выдержки из научных речей Ломоносова.

Вообще, ведя ожесточенную борьбу с современными ему эпигонами классицизма, Батюшков, как и все арзамасцы, сохраняет самый искренний и глубокий пиетет по отношению к корифеям этого литературного направления. Так, в одном из наиболее интимно-дружеских своих произведений — стихотворном послании «Мои пенаты» — Батюшков в качестве особенно «любимых» им певцов «наставников-пиитов» восторженно славит «парнасского исполина», «величавого лебедя» нашей поэзии — Ломоносова, нашего и Пиндара и Горация вместе — Державина, затем — Карамзина, Богдановича, Дмитриева, Хемницера и Крылова. Еще резче различное отношение к корифеям и эпигонам проявляется в знаменитом литературном памфлете Батюшкова, который так высоко ценил и Пушкин, — «Видении на берегах Леты». Безжалостно расправляясь здесь с эпигонами классицизма и сентиментализма, Батюшков опять-таки с подчеркнутым сочувствием противопоставляет им Ломоносова, «честь и славу россов» — Хераскова, «грозного бича пороков» — Сумарокова, «друга Мельпомены» — Княжнина, Богдановича, «бесподобного в

баснях» Хемницера. Из всех писателей XVIII века иронически отзывается Батюшков только об одном Тредиаковском.

Пушкин-лицеист, как мы знаем, был самым горячим приверженцем арзамасцев. Поначалу всецело следует он им и в своих оценках писателей-корифеев XVIII века. Так, в первом же печатном дебюте Пушкина — стихотворении «К другу стихотворцу» — он в полном соответствии с Батюшковым, подчас прямо его словами, патетически противопоставляет бездарным эпигонам великих вождей литературы XVIII века — Дмитриева, Державина, Ломоносова:

Меж тем как Дмитриев, Державин, Ломоносов,
Певцы бессмертные, и честь и слава россов...

Правда, и здесь уже сквозит некоторое индивидуальное отношение Пушкина. Дмитриев, Державин, Ломоносов — все эти три имени, как вспомним, назывались и в цитированном нами лицейском письме Илличевского. Однако четвертого имени, там стоявшего, — Хераскова — Пушкин не упоминает. Больше того, слова «честь и слава россов» буквально перенесены Пушкиным из строки батюшковского «Видения»: «Херасков честь и слава россов». Но слова эти отнесены Пушкиным не к Хераскову, что сообщает данному месту характер некоторой прямой полемики с оценкой его Батюшковым. Таким образом, с самого начала мы сталкиваемся с явно неприязненным отношением Пушкина к Хераскову, чему он остается верен на протяжении всей своей литературной деятельности: его последующие отзывы о Хераскове обычно носят или иронический, или прямо отрицательный характер. В частности, он, безусловно, ставил выше Хераскова Ермила Кострова: «Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу и его вкусу...» («Table talk», 1834).

Однако уже весьма скоро в своей оценке писателей и литературных явлений нашего XVIII века Пушкин начинает все отчетливее отходить от арзамасских штампов, проявлять несомненную и весьма знаменательную самостоятельность. Хотя, как сейчас увидим, отход этот носит еще очень постепенный характер. Так, в том же 1814 году в послании к Батюшкову, Пушкин призывает его «оставить» «в столь часто рушимом покое» Тредиаковского (имеется в виду отзыв Батюшкова о Тредиаковском в «Видении на берегах Леты»). Но, судя по контексту стихов, едва ли можно видеть в этом начало того резкого изменения отношения Пушкина к Тредиаковскому, переосмысления его литературно-исторического значения, которое с такой силой проявилось впоследствии. Во всяком случае, если это даже и было началом, то оно оказалось весьма нестойким; по крайней мере два года спустя в послании к Жуковскому, выдержанном в типично арзамас-

ских тонах, Пушкин сам с резкой иронией отзывается о Тредиаковском, придавая ему, кстати, и тот самый эпитет «хилый» («стопосложитель *хилый*»), который дал ему в «Видении» Батюшков («Наездник *хилый* парнасских девственниц седла»). В стихотворении «Городок», написанном в 1815 году, как известно, под непосредственным воздействием послания Батюшкова «Мои пенаты», Пушкин также дает перечень своих литературных «друзей» — «парнасских жрецов». Во многом начинающий поэт еще следует здесь арзамасской традиции. «Нежный» Дмитриев называется им еще бок о бок с Крыловым, Озеров — с Расином, Фонвизин — с Княжниным. Однако наряду с этим в «Городке» уже явно сказываются индивидуальные пристрастия и вкусы Пушкина в отношении прошлого русской литературы. Хотя он и называет здесь своих любимцев-поэтов «красноречивыми певцами», противопоставляя их «шутливым прозаикам» («певцы красноречивы, прозаики шутливы»), но противопоставление это носит явно традиционный характер и не подтверждается контекстом: прозаики здесь названы очень немногие; что же касается перечисляемых поэтов, то и к ним, в сущности, наиболее подходит именно эпитет «шутливые».

Вообще как из состава имен, входящих в перечень «Городка», так и из даваемых тут же Пушкиным аннотаций-характеристик с несомненностью следует, что во всей прошлой нашей, а отчасти и западноевропейской, литературе он с особым сочувствием выделяет — преимущественно, даже почти исключительно — «легкую» и в особенности комико-сатирическую — «веселую» струю. Недаром во главе всего перечня ставится им «Фернейский злой крикун» — Вольтер; недаром эпитет «исполин», который Батюшков придает Ломоносову, переносится им здесь на Мольера («С Мольером исполином»). Из русских писателей XVIII века Пушкиным названо тут семь имен: Державин, Дмитриев, Крылов, Богданович, Карамзин, Фонвизин и Княжнин. Из них Крылов, как автор пародийной «шутотрагедии «Трумф», Богданович, как автор «Душеньки», и Фонвизин полностью относятся к этой комико-сатирической струе. Равным образом, говоря о Княжнине, Пушкин имеет в виду не его трагедии, а его комедийное творчество. Это с несомненностью вытекает из контекста: Княжнин поставлен рядом с Мольером и Фонвизиним. Что касается Державина, то Батюшков прославляет его в традиционном двойном качестве русского Пиндара и русского Горация; Пушкин же выделяет здесь исключительно его гораціанскую струю:

Питомцы юных граций —
С Державиным потом
Чувствительный Гораций
Является вдвоем.

Равным образом и в Дмитриеве Пушкин ценил, как это видно из последующих о нем отзывов, исключительно только «легкое» и «веселое».

Это отчетливо наметившееся уже в стихотворении шестнадцатилетнего поэта преимущественное выделение из всей прошлой нашей литературы «легкого и веселого» — комедии, шутовой поэмы, сатиры, более близких к жизни, чем «высокие», риторические жанры, — составляет одно из задушевных эстетических убеждений, одну из основных особенностей литературного сознания Пушкина и в период его полной творческой зрелости. Под знаком этого, в частности, начинается Пушкиным его «Евгений Онегин». Защищая свой роман в стихах от нападков А. Бестужева, Пушкин замечает Рылееву: «Бестужев пишет мне много об Онегине, — скажи ему, что он исправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? Куда же денутся сатиры и комедии? Следственно должно будет уничтожить... и лучшую часть «Душеньки», и сказки Лафонтена, и басни Крылова...» Почти то же самое повторяет он в позднейшем наброске рецензии на «Путешествие NN в Париж и Лондон» И. Дмитриева. Характеризуя «веселую шутку» Дмитриева как «образец игривой легкости», Пушкин добавляет: «Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме страстной или выпренней. Есть люди, которые находят и Горация прозаическим...» Сходство этого отзыва с тем аспектом Державина, который сочувственно выделяется Пушкиным в «Городке», совершенно очевидно.

Еще резче симпатии Пушкина к веселой и вольнодумно-сатирической струе в современной и прошлой нашей литературе сказываются при перечне в том же «Городке» наиболее ценимых им «произведений, презревших печать», к которым он относит сатиры кн. Горчакова, «Видение на берегах Леты» Батюшкова, «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, наконец пародийную «шуту-трагедию» «Трумф» Крылова.

Правда, за все годы своего пребывания в лице Пушкин будет с традиционным пиететом называть и представителей «красноречивой» — торжественной, «громозвучной» лирики XVIII века. Так, почти одновременно с «Городком» в «Воспоминаниях в Царском Селе», упоминая о смелых подвигах екатерининских полководцев, Пушкин замечает:

Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громозвучных лир.

Здесь это еще, по-видимому, в значительной степени было вызвано официальной задачей: стихи были написаны Пушкиным для публичного экзамена в присутствии министра, всякого рода сановников и самого Державина. Но и в

интимно-арзамасском послании к Жуковскому 1816 года Пушкин снова упоминает Державина в качестве не только гораианского поэта, но и «высокого» лирика — «певца царей»:

...славный старец наш, царей певец избранный,
Крылатым Гением и Грацией венчанный...

В этом же стихотворении столь же патетически упоминается «отец русской поэзии» (выражение Пушкина в лицейской статейке «Мои мысли о Шаховском») — Ломоносов.

Говоря о зависти Сумарокова к Ломоносову, Пушкин пишет:

Ему ль оспаривать тот лавровый венец,
В котором возблистал бессмертный наш певец,
Веселье россиян, полунощное диво...

Но только что приведенными цитатами да двумя строками из стихотворения «К другу стихотворцу» сочувственные упоминания Пушкиным «громозвучной» поэзии XVIII века и ограничиваются. Больше того, в этих упоминаниях Пушкин наименее самостоятелен, индивидуален, наиболее — во власти школьной и литературной традиции. Подлинно любимые произведения Пушкина-лицейста из области старой нашей литературы лежат всецело в кругу легкого, шуточного с эротической окраской, сатирического.

На основании интимно-дружеских высказываний в стихотворении «Городок» и ряда других данных мы можем точно назвать эти любимые произведения. Это — «Душенька» Богдановича, басни и «Трумф» Крылова, комедии Фонвизина, в особенности его «Недоросль», и еще три произведения, которые в «Городке» прямо не упоминаются: ирои-комическая поэма Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вах», «Послание к слугам моим» того же Фонвизина и «Бова» Радищева.

О своем увлечении «Елисеем» свидетельствует сам Пушкин в рукописном варианте одной из строф последней главы «Евгения Онегина», посвященных описанию лицейских годов:

Читал охотно Елисея,
А Цицерона не читал.

Насколько хорошо знал и высоко ценил Пушкин фонвизинское «Послание», показывает то, что он почти буквально переложил ряд строк его в своей «Тени Фонвизина», где от имени последнего он вершит суд и произносит приговор над современной ему литературой. Наконец вслед радищевскому «Бове» Пушкин начал свою собственную поэму «Бова».

В выборе этих трех произведений Пушкин не только не следовал какой бы то ни было (в том числе и арзамасской) традиции, но скорее, наоборот, действовал ей прямо вопреки.

Так, типичный арзамасец, князь П. А. Вяземский, поклонник Озерова и Дмитриева, как раз находил, что «главным недостатком» комических поэм Майкова, в том числе и «Елисея», является «отсутствие комической веселости, то есть души подобных творений».

О полной самостоятельности в выборе Пушкиным этих произведений говорит и следующее. В то время как, скажем, безотчетный восторг Пушкина перед «Душенькой» Богдановича сменяется впоследствии достаточно критическим к ней отношением, отношение Пушкина к этим произведениям продолжает и в дальнейшем оставаться неизменно сочувственным. Так, когда почти десять лет спустя А. Бестужев в своей статье 1823 года «Взгляд на старую и новую словесность» писал об «Елисее» Майкова, «поэта известного у нас в шутовском роде», что он «оскорбил образованный вкус», Пушкин энергично вступился за эту поэму: «Зачем... обижать Майкова. Елисей истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения поэта к порткам». Затем, упомянув, а отчасти и процитировав ряд других мест поэмы, Пушкин заключает: «Все это уморительно». Равным образом много позднее, уже совсем незадолго до смерти, Пушкин снова сочувственно отзывается о «забавности» «Бовы» Радищева.

Столь же длительное впечатление сохранил Пушкин и от «Послания к слугам моим» «насмешника, лаврами повитого», грозы «невежд» («Денис, невежде бич и страх») Фонвизина. Если в одном из самых ранних произведений «Тень Фонвизина» он цитирует послание, как мы уже указывали, целыми стихами,— в одном из самых зрелых и последних произведений — в «Капитанской дочке» — находим при характеристике Савельича цитату из того же послания: «и денег, и белья, и дел моих рачитель».

Интерес Пушкина к фонвизинскому посланию является вообще весьма примечательным. Написанное в период религиозно-кошунственных настроений Фонвизина, остро сатирическое, проникнутое скепсисом и иронией и вместе с тем входящее в круг литературных героев «философствующих» крепостных слуг и тем как бы показывающее, что и крепостные умеют мыслить и рассуждать не хуже своих господ, «Послание», несколько заслуженное блестящим успехом комедий Фонвизина, принадлежит к числу замечательнейших произведений нашей литературы XVIII века. Недаром Белинский замечает, что оно «переживет все толстые поэмы того времени». По-видимому, Пушкина в «Послании» особенно заинтересовали и привлекли чисто народные образы крепостных слуг, данные Фонвизиним с замечательной живостью и реалистичностью. Это доказывается тем, что и в «Тени Фонвизина», и в «Капитанской дочке» заимствуются цитаты именно этого рода.

Вообще преимущественное внимание Пушкина к комикосатирической струе в нашей литературе XVIII века имеет и еще одну причину. Одним из свойств национально-русского народного характера — «отличительной чертой в наших нравах» — Пушкин считал, как уже было упомянуто, «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (статья «О предисловии г. Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», 1825 г.). Именно наличие этих черт в творчестве Крылова и делало его, по мнению Пушкина, «истинно-народным поэтом», представителем народного духа. Однако все эти черты в той или иной мере присущи и «Недорослю» «известного русского весельчака» Фонвизина — пьесе, которую недаром Пушкин позднее назовет «народной комедией», и его «Посланию к слугам моим», и «Трумфу» Крылова, и «истинно смешному» «Елисею» Василия Майкова.

Наряду с наличием самостоятельного отбора нравившихся ему произведений нашей старой литературы, в Пушкине уже в лицейские годы начинается сквозить критическое отношение к корифеям русского «высокого» классицизма XVIII века. Так, в «Тени Фонвизина», написанной меньше чем через год после «Воспоминаний в Царском Селе», Пушкин зло высмеивает Державина и резко пародирует одно из его стихотворений «Гимн лиро-эпический на изгнание французов из отечества». Правда, насмешки поэта относятся только к последнему периоду державинского творчества: вообще о Державине Пушкин спешит тут же добавить, что он «вечно будет славен»; самую причину его старческого «спотыканья» поэт объясняет наказаньем Феба, внявшего жалобе позавидовавшего «певцу Фелицы» покойного «Пиндара Холмогора» — Ломоносова. Однако Державин тут же фамильярно именуется «бритым татаринном», «возгремевшим» «звучной лирой в сонме россов» (вспомним позднейший отзыв Пушкина: «Его гений думал по-татарски»). Вообще от чувств Дельвига, мечтавшего облобызать руку Державина, здесь, как видим, нет и следа.

В послании к Жуковскому Пушкин дает уничтожающую характеристику другому признанному корифею классицизма XVIII века — Сумарокову, в вину которому он ставит прежде всего его подражательность, отсутствие народности:

Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков,
Без силы, без огня, с посредственным умом...

Данная здесь характеристика Сумарокова в основном сохранит свою силу для Пушкина на всем протяжении его творчества.

Выход Пушкина, в период создания им «Руслана и Людмилы», на индивидуальный путь мысли и творчества, чуждый литературно-кружкового «сектантства» и «Беседы» и «Арзамаса», был вместе с тем и решительным выходом его за рамки литературы XVIII века.

Еще резче это сказывается в период создания Пушкиным последующих его произведений — южных поэм. Однако характерно, что и в этот период «сумасшедшего», по его собственному признанию, увлечения новой европейской поэзией в лице Байрона Пушкин не забывает и об отечественной традиции старой нашей литературы XVIII века, больше того — стремится в какой-то мере использовать ее. Так, в связи со своими описаниями кавказской природы Пушкин приводит в примечаниях к «Кавказскому пленнику» большой отрывок (целых 20 стихов) из Державина, который, по его словам, «в превосходной своей оде графу Zubову первый изобразил в следующих строфах дикие картины Кавказа». Причем отрывок этот приводится не в порядке контрастного противопоставления собственным описаниям; наоборот — последние выдержаны, как легко убедиться из текста поэмы, именно в том же лирическом державинском «ключе» — дикого, величавого (ср., например, отрывок: «Казалось, пленник безнадежный...»). Задумывая новую поэму, подсказанную крымскими впечатлениями, результатом чего явился несколько позднее «Бахчисарайский фонтан», Пушкин настойчиво просит брата прислать ему описательную поэму «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе» (1789) того самого Сергея Боброва, которого вместе со всеми арзамасцами он так еще недавно столь упорно и беспощадно высмеивал¹.

Получив в свои руки «Тавриду», Пушкин внимательно знакомится с нею. Следы этого знакомства, как известно, сказались на «Бахчисарайском фонтане». Вяземский, издававший «Бахчисарайский фонтан», нашел неудобным в печати слово «скопец». Иронически соглашаясь «уничтожить *хладного скопца*» «из уважения к давней девственности» своей тетушки Анны Львовны, Пушкин пояснял: «Меня ввел в искушение Бобров: он говорит в своей Тавриде: *Под стражею скопцов гарема...* я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали» (письмо от 1—8 декабря 1823 г.). Мотивировка эта

¹ Заинтересовался «Тавридой» Пушкин, возможно, постольку, поскольку помнил весьма сочувственный отзыв о ней Радищева во вступлении к «Бове».

весьма показательна. «Европейское жеманство и французскую утонченность» насаждала в наш язык литературно-языковая практика Карамзина. Как дальше увидим, Пушкин очень высоко оценивал историческую заслугу Карамзина в деле развития русского литературного языка. Однако ценил он в реформе Карамзина лишь отход от книжного славянского языка, призыв писать, как говоришь. Больше того, сам он был готов обращаться подчас к старой докарамзинской литературно-языковой традиции, поскольку, наряду с ее общей несвойственностью народной речи, усматривал в ней отдельные элементы «грубости и простоты», более «приставшие» национальному русскому языку, чем салонное жеманство сентиментализма.

Однако, наряду с выбором и использованием из старой литературы XVIII века — в обеих ее основных направлениях — всего того, что шло на потребу его основному литературному делу — созданию национальной русской литературы, Пушкин в те же годы южной ссылки начинает решительно пересматривать под углом зрения народности существующее отношение к основным корифеям литературы XVIII века, резко противопоставляя себя арзамасским традициям.

Одним из типичных носителей этих традиций являлся в своих критических оценках П. А. Вяземский. Его статьи, равно как статья А. Бестужева в «Полярной звезде» за 1823 год — «Взгляд на старую и новую словесность в России», дающая беглый (на 44 страничках) обзор всей истории русской литературы с X века по год выхода альманаха, и послужили для Пушкина непосредственным толчком к такому пересмотру.

Бестужев в своей статье воздавал безоговорочно восторженные похвалы Державину, высоко оценивал Озерова, Дмитриева. Пушкин уже не мог со всем этим согласиться, однако до времени отложил спор на эту тему («О *Взгляде* можно бы нам поспорить на досуге, признаюсь, что ни с кем мне так не хочется спорить, как с тобою да с Вяземским...») и лишь вступился в письме к нему за Василия Майкова против «холодного однообразного Осипова» и резко упрекнул за «умолчание» о Радищеве (письмо от 13 июня 1823 г.).

Более развернуто «спорит» Пушкин с критическими оценками Вяземского. Вяземский, как и все арзамасцы, чрезвычайно высоко ставил драматургию Озерова, считая его не только лучшим русским трагиком, но и автором, трагедии которого «уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому романтическому...» «Драматическое искусство у нас еще в колыбели... кажется, можем сказать решительно... что... мы... до Озерова не видали трагедии» (статья «О жизни и сочинениях Озерова», 1816 г.). В статье о «Кавказском пленнике» Пушкина Вяземский снова писал об Озерове: «Для каждого, не ограниченного пре-

дубеждением, очевидно, что наш единственный трагик, если не формами, то по крайней мере духом своей поэзии совершенно отчуждался от французской школы».

Следуя, как мы видели, в своей лицейской оценке Озерова традициям «Арзамаса», Пушкин уже в 1819 году в «Моих замечаниях о русском театре» отходит от них, прямо называя «творения» Озерова «несовершенными» и приписывая их успех игре знаменитой актрисы Семеновой. К моменту появления статьи Вяземского о «Кавказском пленнике» (напечатана в книжке «Сына отечества», вышедшей в декабре 1822 года; в руки Пушкина попала в начале 1823 года) мнение Пушкина об Озерове определилось окончательно. В своем ответном письме Вяземскому Пушкин решительно возражает ему на его высказывания об Озерове, содержащиеся как в этой статье, так и в статье 1816 года. Подхватывая слова Вяземского о том, что «драматическое искусство у нас еще в колыбели», Пушкин, в противоположность Вяземскому, вносит в эти же классики и Озерова, целиком относя его пьесы к драматургии классицизма: «У нас нет театра, опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то неточным и заржавым; впрочем, где он не следовал жеманным правилам французского театра?» (письмо от 6 февраля 1823 г.).

В этой характеристике уже полностью заключена та оценка Озерова, которую Пушкин дает в своих позднейших замечаниях (в 1826 году) на полях той же статьи Вяземского об Озерове 1816 года. Пушкин не только продолжает считать Озерова находящимся целиком во власти традиции классицизма, но находит его трагедии в отношении искусства («Я не вижу в нем ни тени драматического искусства») даже чуть ли не уступающими старой нашей драматургии XVIII века. Писатель «очень посредственный», скажет он там о нем, Озеров «сделал шаг вперед в слоге, но искусство чуть ли не отступило». Основным критерием в этой оценке, наряду со слабостью Озерова как художника, является для Пушкина рабская подражательность его французской драматургической системе — отсутствие в нем истинной народности, которая состоит не только в «русских выражениях» или в «выборе предметов из отечественной истории» («О народности в литературе», 1825).

Тот же критерий национальной самобытности — народности, при этом с еще большей отчетливостью, кладется Пушкиным и в основу оценки им И. И. Дмитриева. Рубеж между Пушкиным и этим типичнейшим представителем — а с отходом Карамзина от художественной литературы и главой — культуры и эстетики карамзинизма резко обозначился уже в эпоху создания «Руслана и Людмилы». Прочтя «поэмку» Пушкина, Дмитриев, между прочим, заявил: «Я тут не вижу ни мыслей, ни чувств...» В свою очередь, и Пушкин начал

вскоре сознавать всю меру значения тех «мыслей и чувств», которых требовал от него Дмитриев и которые сам Дмитриев обнаруживал в своем творчестве.

В период создания первых южных поэм, указывая в письме к Гнедичу, что «английская словесность» (Пушкин имеет здесь в виду прежде всего Байрона, отчасти Вальтера Скотта) «начинает иметь влияние на русскую», он добавляет: «Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной. Тогда некоторые люди упадут, и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев — с своими *чувствами и мыслями*, взятыми из Флориана и Легуве...» (письмо от 27 июня 1822 г.)¹. Полгода спустя в письме к Вяземскому Пушкин снова иронически именует Дмитриева «экминистром Доратом» (письмо от 6 февраля 1823 г.). Как раз в это время Вяземский публикует обширную статью «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» (появилась в печати в 1823 г.), в которой возносит Дмитриева на исключительно большую высоту, ставя его в один ряд с Ломоносовым, Державиным и Фонвизиным и, безусловно, выше, в качестве «русского Лафонтена», чем Крылов-баснописец.

Еще не прочитав этой статьи, а только прослышав о ней, Пушкин набрасывает в черновике письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 года уничтожающую характеристику Дмитриева-писателя. Особенно восстает он против утверждения Вяземского, что Дмитриев является подлинным представителем русской образованности — цивилизации. «О Дмитриеве спорить с тобою не стану, хоть все его басни не стоят одной хорошей басни Крыловой, все его сатиры — одного из твоих посланий, а все прочее первого стихотворения Жуковского. «Ермак» такая дрянь, что мочи нет, — сказки писаны в дурном роде, холодны и растянуты — по мне, Дмитриев ниже Нелединского и сто крат ниже стихотворца Карамзина... Хорош [русский поэт] poète de notre civilisation». В беловик письма Пушкин этого своего отзыва о Дмитриеве не перенес, но, когда, все еще не прочитав статьи Вяземского, из рецензии на нее Булгарина узнал, что Вяземский «унижает» в ущерб Дмитриеву Крылова, он почти полностью вписал этот отзыв в письмо к Вяземскому от 8 марта 1824 года.

Прочтя наконец статью Вяземского о Дмитриеве, Пушкин снова пишет ему: «Повторяю тебе перед евангелием и святым причастием, — что Дмитриев, несмотря на все старое свое влияние, не имеет, не должен иметь более весу, чем Херасков или дядя Василий Львович...» (письмо от начала апреля 1824 года).

¹ На связь этого отзыва в части, где говорится о «мыслях и чувствах», с отзывом Дмитриева о «Руслане и Людмиле» указал Ю. Н. Тынянов. — «Архаисты и новаторы», 1929, стр. 144.

Позднее, в 30-е годы, Пушкин во многом отказался от только что приведенных полемически заостренных отзывов о Дмитриеве и вообще значительно изменил свое отношение к нему. В противоположность Хераскову и тем более Василию Львовичу Пушкину, он стал видеть в Дмитриеве одного из первоклассных деятелей нашей старой литературы. О шуточных и сатирических произведениях Дмитриева он начал отзываться с прямой похвалой. О переводах Дмитриева из Ювенала и Попа он как-то сказал Вяземскому: «Удивляюсь и люблю силу и стройности шестистопного стиха его»;¹ в набросках ответа критикам «Графа Нулина» упоминал о «прелестных сказках» Дмитриева, называя его «Модную жену» «прелестным образцом легкого и шуточного рассказа»; в «Станционном смотрителе» попутно припоминал «прекрасную балладу» Дмитриева «Отставной вахмистр»; наконец, как уже упоминалось, начал набрасывать для «Современника» сочувственный отзыв о шутовском стихотворном описании Дмитриевым путешествия В. Л. Пушкина за границу. Но общий взгляд его на Дмитриева как на писателя, подражавшего «обмельчавшей французской словесности» — тем же Флориану, Дорату и Гишару, с которыми он его связывал в 20-е годы, остался, очевидно, неизменным. Недаром и Вяземский в написанной им пятьдесят лет спустя «приписке» к статье о Дмитриеве, где он подробно рассказывает о своих спорах с Пушкиным, ничего не говорит о радикальном изменении последним своей общей оценки Дмитриева, всего лишь упоминая «о частых перемириях» в отношении к нему Пушкина.

Споры с Вяземским об Озере и Дмитриеве, естественно, направляли мысль Пушкина на размышления о литературном наследстве, о прошлой русской литературе вообще. «Читая твои критические сочинения и письма,— писал он Вяземскому в том же письме, в котором сообщал о прочтении статьи о Дмитриеве,— я и сам собрался с мыслями и думаю на днях написать кое-что о нашей бедной словесности, о влиянии Ломоносова, Карамзина, Дмитриева и Жуковского. Авось и тисну...» У нас нет никаких следов того, что Пушкин начал тогда же осуществлять свой замысел, однако потребность в подлинно критическом рассмотрении явлений предшествовавшей ему литературы в нем с этого времени все нарастала.

3

1824—1825 годы вообще были исключительно важным, переломным моментом в творческой эволюции Пушкина: писались первые главы «Онегина», возникали планы трагедии, ко-

¹ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 161.

торая должна была, по его замыслу, преобразовать весь русский театр. Пушкин все решительнее выходил на путь глубоко самобытного национального творчества. Тем естественнее возникала в нем потребность оглянуться назад, определить свои отношения с прошлым «нашей бедной словесности», подлежащей оценке этого прошлого утвердить то новое, что сам он вносил и готовился внести в современную ему литературу.

В спорах с Вяземским об Озере могла впервые зародиться мысль дать в противовес мниморомантическим и мнимонародным трагедиям Озерова образец подлинной романтической народной трагедии. Отрицанием засманных «мыслей и чувств» Дмитриева утверждалось право на свои собственные чувства и мысли.

Однако в еще большей степени на творческом пути Пушкина вставала могучая фигура его крупнейшего предшественника — «кумир» Державина. На оценке Державина не только как самого значительного русского поэта XVIII века, но и как величайшего русского поэта вообще, сходились представители всех литературных течений и группировок того времени — Дельвиг и Кюхельбекер, Вяземский и М. Дмитриев, Бестужев, Рылеев и Греч, Плетнев и Полевой. В свое время, на лицейском экзамене, Державин, в качестве величайшего ободрения мальчику Пушкину, предрек, что из него вырастет второй Державин. Мерой того или иного приближения к Державину критики склонны были определять и степень творческого роста Пушкина.

Пушкин тоже, как дальше увидим, признавал и огромную, прямо гениальную, силу державинского поэтического дара и важнейшее историческое место Державина в развитии русской литературы. Но в то же время автор «Евгения Онегина» ни в коей мере не собирался повторять Державина, становиться «вторым Державиным». Наоборот, он справедливо считал, что державинский этап русской поэзии — навсегда пройденная ступень и что стремления задержать ее на этом этапе, сделать «певца Бога» и «певца Фелицы» своего рода эталоном, по которому следует равняться, являются серьезнейшей помехой ее дальнейшему движению вперед и тем самым играют литературно-реакционную роль. В то же время, признавая сильные стороны державинской поэзии, Пушкин, исходя из своей собственной творческой практики, все острее и отчетливее ощущал ее слабые стороны, с которыми необходимо было бороться, которые надо было преодолевать. И вот гениальный новатор, расчищающий и пролагающий качественно новые пути для всей последующей литературы, Пушкин, понимая, что в своем отношении к Державину он один против всех отважно вступил в бой, пошел «против течения». В то же время всем этим объясняется и нарочитая, demonstra-

тивная, почти «озорная» заостренность некоторых пушкинских высказываний о Державине.

В «Северных цветах на 1825 год» появилась критическая статья П. А. Плетнева «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах». Один из близких друзей и горячих поклонников Пушкина, знавший уже к этому времени и «Цыган», и первую главу «Евгения Онегина», писал здесь о Державине: «Всех выше, вдохновеннее, разнообразнее, оригинальнее между поэтами нашими Державин». Несогласие Пушкина в не дошедшем до нас письме к Плетневу с такой оценкой вызвало удивленный вопрос Плетнева: «Что такое Державин? На это очень желаю получить от тебя хоть несколько строчек, тем более, что я пока в душе почитаю вековечными только его, Крылова и А. Пушкина» (письмо к Пушкину от 7 февраля 1825 г.). Удивление Плетнева было вполне законным. Другие критики как раз в связи с этой же его статьей упрекали его за недооценку Державина (см. рецензию на «Письмо» Плетнева в «Сыне отечества», 1825, № 2, «Второе письмо на Кавказ»).

Действительно, в сознании нашей критики не только 10-х и 20-х, но и 30-х годов поэзия Державина, как уже сказано, стояла на недостижимой высоте. Вяземский, например, в своей некрологической статье о Державине в 1816 году писал, что с книжкой его избранных стихотворений «могли бы мы смело вызвать на единоборство славнейших лириков всех веков, всех народов, не опасаясь победителя». С этим вполне соглашался шестнадцать лет спустя Н. Полевой, возражая лишь против того, что Вяземский ограничивал свое утверждение «избранным» Державиным. «Державин — поэт не на выдержку», — писал он в своей статье о Державине в 1832 году и добавлял: «По самой беспристрастной строгой оценке поставить должно его в число первостепенных, великих поэтов мира — не одной России».

Подобное же отношение к Державину Пушкин находил среди своих литературных сверстников и ближайших друзей, эстетический и критический вкус которых он особенно ценил, к голосу которых внимательно прислушивался. Таким был, в первую очередь, Дельвиг. Восторженное отношение Дельвига к Державину продолжалось оставаться и в это время, очевидно, все тем же, что и в лицейские годы. В апреле 1824 года Дельвиг посетил Пушкина в Михайловском. Друзья много беседовали на литературные темы, в частности спорили и о Державине. Последнее прямо видно из письма Пушкина к Дельвигу, которое он написал месяц спустя и в котором сформулировал свое «окончательное мнение» о Державине.

«Мнение» это представляет собой развернутый ответ и на вопрос Плетнева «Что такое Державин?»: «По твоём отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение.

Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдерживать и строфы (исключая чего знаешь). Что ж в нем: *мысли, картины и движения истинно поэтические*; читая его, кажется читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей-богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем (не говоря уж о его министерстве). У Державина должно сохранить будет од восемь-да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом, — довольно об Державине» (письмо от первых чисел июня 1825 г.).

Смелость, если угодно даже дерзость этого выступления против писателя, единогласно признаваемого не только величайшим русским поэтом, но и гением мирового значения, носит, можно сказать без всякого преувеличения, исключительный характер. Мэру не только этой смелости, но и того, насколько Пушкин предвосхитил в значительной мере своей оценкой дальнейшее развитие нашей критической мысли, можно иллюстрировать следующими двумя фактами. Через два года после уже известного нам отзыва о Державине Полевого и почти через десять лет после письма Пушкина к Дельвигу выступил со своими знаменитыми «Литературными мечтаниями» Белинский. В статье этой, как известно, он подвергает строжайшему критическому пересмотру все явления нашей прошлой литературы. Однако, смело ниспровергая в ней почти все признанные литературные авторитеты и репутации, о Державине, не в пример прочим, он продолжает писать в совершенно традиционных восторженных тонах. Он патетически характеризует его поэзию как «вещий пророческий глагол, потрясающий сердца и восторгающий души... глубокий и обширный взгляд, обхватывающий природу во всей ее бесконечности, как обхватывает молодой орел мощными когтями трепещущую добычу», перечисляет некоторые из «красот Державина», которые полностью «невозможно исчислить», и заключает свой дифирамб утверждением, что в Державине мы имеем «великого, гениального русского поэта, который был верным эхом жизни русского народа»¹. Мало того, для Белинского в это время, как и для Полевого, значение Державина далеко выходит за пределы только русской литературы. Останавливаясь на традиционном названии

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 50.

Державина «русским Пиндаром, Горацием, Анакреоном», Белинский находит это «смешным», ибо в его глазах «он был ни то, ни другое, ни третье, но все это вместе взятое и, следовательно, выше всего этого отдельно взятого». Белинскому понадобился еще ряд лет, чтобы выработать критическую точку зрения на Державина, нашедшую свое наиболее полное и законченное выражение в его итоговых статьях 1843 года о Державине. Причем замечательнее всего, как дальше покажем, что окончательная оценка Белинским Державина в основных чертах совпадает с пушкинской. Однако и после этих высказываний Белинского оценка Державина Пушкиным продолжала производить впечатление не только устрашающей резкости, но и прямо-таки мятежа, своего рода «ниспровержения устоев». Так, когда Анненков решился впервые привести ее в своих «Материалах для биографии Пушкина» (1855 год), он наткнулся на упорное сопротивление цензуры. Преодолеть его удалось лишь путем специальной подстрочной оговорки, что отзыв Пушкина относится к раннему периоду его деятельности и, в сущности, является не более не менее как результатом его недомыслия: «с течением времени, накоплением опытности, идей и *развитием мыслительной способности* (курсив мой.— Д. Б.), Пушкин изменил свои суждения как о Державине, так и о других старых писателях наших к лучшему. Таким образом, отрывки Пушкина делаются поучительным примером, как истинно замечательный писатель поправляет свои суждения и предостерегает тем других от ранних увлечений, кончающихся неизбежным раскаянием».

Когда же Чернышевский захотел перепечатать отзыв Пушкина, замечая при этом: «Интересно знать, многие ли даже и ныне постигнут всю справедливость, например, следующих его заметок, сообщаемых г. Анненковым...»¹,— цензура решительно воспротивилась этому, и только что опубликованный в книге Анненкова пушкинский отзыв пришлось опустить.

Вопреки цензурно-педагогической сноске Анненкова, Пушкин до конца не откажется от данного им в 1825 году приговора Державину. Мало того, приговор этот, конечно, никак не обнаруживает малое развитие к этому времени в поэте «мыслительной способности». Наоборот, он доказывает, что в Пушкине 1825 года достиг полной зрелости не только художник-творец, но что такой же зрелости достигла в нем в эту пору и его критическая мысль,— глубоко самостоятельное и в основном правильное понимание им прошлых явлений русской литературы. С другой стороны, для Пушкина стало к этому времени абсолютно ясно, что в оценке данных явлений он никак не может руководствоваться суждениями современной ему критики, не только слабость, но и полную беспомощ-

¹ Н. Г. Чернышевский, Избранные сочинения, 1934, стр. 215.

ность которой он все острее и отчетливее за последние годы ощущал: «Критики у нас, чувашей, не существует», — писал он Вяземскому еще из Одессы (письмо от 7 июня 1824 г.).

Это положение Пушкин развертывает в специальном письме к Бестужеву, написанном в те же самые дни, что и письмо к Дельвигу (конец мая — начало июня 1825 г.). В ответ на слова Бестужева в его очередном годовом обзоре в «Полярной звезде»: *«У нас есть критика, а нет литературы»* — Пушкин выдвигает прямо противоположное положение: *«Литература кой-какая у нас есть, а критики нет»*. Обосновывает Пушкин это положение как раз отсутствием правильных оценок наших писателей XVIII века: *«Именно критики у нас и недостает. Отселе репутации Ломоносова и Хераскова... Кумир Державина, $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый, доньше еще не оценен... Княжнин безмятежно пользуется своею славою, Богданович причислен к лику великих поэтов, Дмитриев также... Мы не знаем, что такое Крылов... Что же ты называешь критикою?»*

Здесь, как видим, Пушкин настаивает на необходимости переоценить не только Дмитриева и Державина, но и Ломоносова и Княжнина — писателей, которых он, безусловно, включал в лицейско-арзамасские годы в свой литературный пантеон, — и Богдановича, чья «Душенька» до сих пор продолжала сохранять над ним известное обаяние, которое он, однако, сам соотносил с «грехами юности» и которое ни в какой мере не давало оснований — Пушкин отчетливо сознавал это — возводить ее автора в ранг «великого поэта» (вспомним в третьей главе «Онегина»: *«Мне галлицизмы будут милы, // Как прошлой юности грехи, // Как Богдановича стихи»*).

Отсутствие у нас критики как таковой Пушкин начинает около этого времени своеобразно замещать, вводя элементы ее в свои художественные произведения, в ряде которых им даются меткие оценочные формулы-характеристики писателей прошлого. Ряд таких характеристик содержится уже в его первом стихотворном «Послании цензору» 1822 года, ряд их дан в первой главе «Евгения Онегина».

При всей сжатости и беглости этих характеристик они являются в большинстве своем исключительно четкими и выразительными, заключая в себе, как в зерне, то, что впоследствии, с развитием нашей критики, будет развернуто в специальных критических статьях и исследованиях. «Сколько пронизательности, верности в его беглых замечаниях о предшествовавшей ему русской литературе! — пишет Чернышевский. — Так, например, три или четыре длинные и глубокомысленные статьи о Княжнине, приносящие величайшую честь их автору (Чернышевский, очевидно, разумеет статьи о Княжнине Б. Стоюнина, напечатанные в трех книжках «Библиотеки для чтения» за 1850 г. — Д. Б.), составились из перифраза двух слов, невзначай сказанных Пушкиным: «Переимчивый

Княжнин». Подобные же истории произошли с беглыми заметками Пушкина о Фонвизине, Ломоносове и проч.»¹.

Однако подчас Пушкин не удовлетворялся такими беглыми, попутными оценками, а сам непосредственно брался за перо критика.

Так, месяца через два после письма к Бестужеву Пушкин пишет статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», в которой решает две из числа намеченных им в письме проблем: пересматривает «репутацию» Ломоносова-поэта и отвечает на вопрос, «что такое Крылов».

В письме к Бестужеву, говоря о репутации Ломоносова, Пушкин сделал подстрочную сноску: «Уважаю в нем великого человека, но конечно не великого поэта. Он понял истинный источник русского языка и красоты одного: вот его главная услуга». В своей статье Пушкин эту сноску развертывает и обосновывает. Превознося всеобъемлющий гений Ломоносова, признавая огромную историческую роль его в деле образования нашего стихотворного языка (в частности, Пушкин всецело принимает концепцию Ломоносова о русском литературном языке как о языке славяно-русском: соответствующее место его статьи является почти буквальным повторением рассуждений Ломоносова в его трактате «О пользе книг церковных в российском языке»), Пушкин наряду с этим существенно ограничивает значение его поэзии. Замечая что для истинного поэта поэзия бывает «исключительной страстью», и подчеркивая, что для Ломоносова всегда «главным и любимым его занятием» были точные науки, «стихотворство же иногда забавою, но чаще должностным упражнением», Пушкин указывает, что мы напрасно стали бы искать «в первом нашем лирике (слову «первый» здесь явно придается только историко-хронологическое значение.— Д. Б.) пламенных порывов чувства и воображения». Основное качество в Ломоносове — его слог, «ровный, цветущий и живописный», заемлющий «главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния одного с языком простонародным». Поэтому его лучшими произведениями являются, с точки зрения Пушкина, переложения псалмов и «другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг» («Подражания Иову», сюда же, очевидно, относятся Пушкиным и «Размышления о божием величестве»). «Они,— добавляет Пушкин,— останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему». Вслед за этим Пушкин характерно оправдывает охлаждение к Ломоносову нового читательского поколения («Странно жаловаться, что светские люди не читают Ломоносова, и требовать, чтоб чело-

¹ Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 476.

век, умерший семьдесят лет тому назад, оставался и ныне любимцем публики»). Тут же, в подстрочной сноске, Пушкин упоминает о том, как «тонко насмехается Тредьяковский над *славянизмами* Ломоносова», и с похвалой отзываясь о точном определении значения Ломоносова Сумароковым: «удивительно, что Сумароков с большою точностию определил в одном полустииши истинное достоинство Ломоносова-поэта:

Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен!
Enfin Malherbe vint, et, le premier en France, etc.

Другими словами, Пушкин снова подчеркивает, что «истинным достоинством» Ломоносова как поэта является его историческая роль в качестве «первого нашего лирика» — одописца, подобного Малербу. Вообще сопоставление Ломоносова с Малербом, бывшее в устах автора «Эпистолы о стихотворстве» высшей похвалой, в глазах Пушкина отнюдь не заключало в себе ничего лестного. В заметке 1824 года «О французской словесности» («Изо всех литератур...») Пушкин о Малербе замечает: «Малерб держится четырьмя строками оды к Дюперье и стихами Буало», то есть стихами, посвященными Малербу в «L'arte poétique» Буало, откуда, кстати, и заимствован Пушкиным вышеприведенный французский стих. О нем же в 1834 году Пушкин пишет, на этот раз полностью приводя стихи Буало: «Малерб ныне забыт, подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха». «Такова,— добавляет он,— участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления» («О ничтожестве литературы русской»).

По форме отзыв здесь Пушкина о Ломоносове гораздо менее резок, чем его же отзыв этого времени о Державине, что и не удивительно, поскольку один дается в журнальной статье, другой — в частном дружеском письме. Но по существу непризнание в Ломоносове поэта, известное оправдание равнодушия к нему современных читателей, выдвигание в его поэзии — при этом главным образом в историческом плане — на первое место духовных од при полном умолчании о том, что традиционно считалось критикой в ней величайшим — его од торжественных,— все это придавало данному высказыванию характер той самой радикальной переоценки Ломоносова, радикального пересмотра всей его репутации, которые Пушкин считал первоочередной задачей нашей критики. Пушкин в своей оценке во всем идет наперекор сложившейся традиции. Все, например, критики Ломоносова (до Пушкина), традиционно ставили ему в заслугу как раз наличие «пламенного воображения» (Карамзин), «плодовитого воображения» и «пламенного чувства» (Шишков), «воображения блестящего», «порывов пламенного гения» (Мерзляков), «огненного

воображения» (Батюшков). Прямой полемикой с этим звучат слова Пушкина: «Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения».

И подобные параллели можно было бы провести в отношении и всех остальных положений пушкинской оценки Ломоносова. В допушкинской литературе о Ломоносове у Пушкина был один только предшественник — Радищев, который в своем похвальном «Слове о Ломоносове», заканчивающем «Путешествие из Петербурга в Москву», также главную заслугу Ломоносова усматривал в том, что он был исторически «первый в стезе российской словесности», проложил путь к храму славы», хотя «войти» в самый храм и не смог.

Эту точку зрения Радищева Пушкин знал и помнил. Позднее, в 30-е годы, он прямо свяжет с ней ту окончательную характеристику Ломоносова, которую он дает в соответственном месте своего «Путешествия из Москвы в Петербург».

Высказывания Пушкина о Ломоносове в статье 1825 года вполне достигли поставленной ими цели. Установившаяся «репутация» Ломоносова была не только поколеблена, но прямо опрокинута ими. Н. Полевой, например, свою статью о Ломоносове («Разбор романа Ксенофонта Полевого «Михаил Васильевич Ломоносов») прямо начинает следующими словами: «Долго с именем Ломоносова соединялось у нас название «поэта». Пушкин, истинный поэт, первый сказал, что Ломоносов по лире своей не родня ему. Теперь уже никто не спорит о том, что Ломоносов не был поэтом».

Ниспровергая репутацию Ломоносова, Пушкин, наоборот, в той же самой статье «О предисловии г-на Лемонте...» исключительно высоко ставит Крылова. В Крылове Пушкин как раз видит замечательное наличие того, что он особенно ценил в литературе, отсутствие чего так раздражало его в Дмитриеве, — народности. Уже в заметке 1824 года, перечисляя остальных наших поэтов, Пушкин отмечал, что у одного Крылова «слог русский». Высказывания Пушкина о Крылове в 1825 году есть прямое завершение его спора с Вяземским о Дмитриеве и Крылове, переход от отрицательной части этого спора — беспощадного осуждения Дмитриева — к положительной — утверждению антагониста этого последнего. Ложному «представителю нашей цивилизации», каковым почитал Дмитриева Вяземский, Пушкин противопоставляет «истинно-народного поэта» — Крылова. Вяземский называл Дмитриева «русским Лафонтеном». Пушкин ставит друг подле друга Лафонтена и Крылова в качестве двух равнозначущих, равноценных писателей — «представителей духа обоих народов»: «Конечно, ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочитать ему Крылова. Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (*naïveté*,

bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться. Лафонтен и Крылов — представители духа обоих народов». В частных письмах Пушкин пойдет еще дальше, прямо указывая, что считает Крылова выше Лафонтена.

Вообще при всей беспощадной суровости оценок ряда представителей и явлений предшествовавшей ему литературы отношение к ней Пушкина совершенно чуждо какого бы то ни было нигилизма. Наряду с осуждением и отрицанием Пушкин тщательно выделяет в литературе прошлого все положительные ее элементы. С особенным сочувствием относится он прежде всего к проявлениям в ней народности — «духа народа», национальной самобытности. Отсюда высокая оценка им Крылова, отсюда же неизменное и исключительно сочувственное отношение к другому писателю, которого, как и Крылова, он считает выразителем народности в литературе, — к Фонвизину.

В первом «Послании цензору» Пушкин, подытоживая свои ранние высказывания о Фонвизине, кратко, но выразительно характеризует «творца списавшего Простакову» в следующих словах:

...сатирик превосходный
Громил невежество в комедии народной.

Название «Недоросля» (из контекста совершенно очевидно, что речь идет именно о нем) «народной комедией» в устах Пушкина было высшей похвалой, и этой оценке, как мы дальше увидим, он оставался верен до конца. Снова ярко положительная оценка дается Фонвизину в первой главе «Евгения Онегина». Как и в «Городке», Фонвизин называется здесь вместе с Княжниным. Но если в «Городке» эти два имени просто ставились рядом, здесь они противопоставляются. Как Дмитриеву с его заемными «мыслями и чувствами» Пушкин противопоставляет «истинно-народного» Крылова, так «переимчивому Княжнину» противопоставляется «сатиры смелый властелин, друг свободы» — народный сатирик Фонвизин. Характерно и название Фонвизина «другом свободы». Пушкин выдвигал, как известно, положение, что слова писателя, то есть его творения, и есть его дела. Однако наряду с этим при своей оценке того или иного писателя он никогда не был безразличен и к его общественно-политическому облику. Он явно не одобрял реакционных черт в мировоззрении Державина, некоторых его поступков (вспомним: «Мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем...»). Равным образом совершенно конкретное значение имеет эпитет «друг свободы», придаваемый Фонвизину. Фонвизин написал под

непосредственным внушением Никиты Панина, незадолго перед смертью последнего, политический трактат, содержащий проект конституции и дающий весьма резкую критику екатерининского режима. Этот трактат, сохранившийся у племянника Фонвизина, декабриста М. Фонвизина, имел хождение среди декабристов. В частности, Никита Муравьев использовал его, по свидетельству того же М. Фонвизина, при составлении проекта своей конституции. Очевидно, знал о нем и Пушкин. Отсюда и название Фонвизина «другом свободы».

Однако Пушкин не только особо выдвигал в составе нашей старой литературы писателей и произведения, носившие на себе печать народности. Даже и у тех писателей, творчество которых он подвергал столь решительной и суровой переоценке, он тщательно выделял все то положительное, что, с его точки зрения, в нем заключалось. Так, как мы уже видели, выделил он из поэзии Ломоносова в качестве «вечных памятников русской словесности» его духовные стихотворения. Равным образом в поэзии Державина он находил не только $\frac{3}{4}$ свинца, но и $\frac{1}{4}$ золота. Из своей демонстративно заостренной, беспощадно суровой оценки этой поэзии Пушкин с самого начала исключал «некоторые оды»: «Согласен, что некоторые оды Державина, несмотря на неровность слога и неправильность языка, исполнены порывами истинного гения» («Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» 1824 г.). В письме к Дельвигу, как мы видели, Пушкин выражается еще точнее: «У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков».

Основываясь на прямых высказываниях Пушкина и разного рода косвенных показаниях, мы можем назвать поименно целый ряд из этих «од восьми». Прежде всего сюда относится «Водопад», который Пушкин прямо считает «лучшим произведением Державина» (возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»). Затем следуют: «Вельможа» (о том, как ценил Пушкин эту оду, ярче всего свидетельствует характеристика, даваемая им Державину в первом «Послании цензору»: «Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры // Их горделивые разоблачал кумиры»); «Ода на смерть князя Мещерского» (см. укоризненные слова в письме к Бестужеву: «Ода к Фелице стоит наряду с Вельможей, ода Бог с одой на смерть Мещерского»; эта же ода припоминается Пушкиным в строфах «Родословной моего героя»; эпитафия из нее взяты и к «Арапу Петра Великого», к «Дубровскому») и ода «На возвращение графа Зубова из Персии», которую, как мы помним, Пушкин цитировал в примечаниях к «Кавказскому пленнику», называя ее «превосходной», и о которой писал, едва ли не имея в виду именно это свое упоминание, в письме к Бестужеву: «Ода к Зубову недавно открыта». «Водопад»,

«На смерть князя Мещерского», «Вельможа» — принадлежат к числу наиболее прославленных од Державина. Называя их, Пушкин присоединялся к существующей традиции. Вводя в число самых лучших од Державина оду к Зубову, Пушкин явно проявлял индивидуальный вкус. Ода к Валерьяну Зубову особенно нравилась Пушкину по многим причинам. Во-первых, Державин впервые открыл в ней тот новый источник поэтического, из которого обильно черпал сам Пушкин и вообще наша последующая литература, — «дикие картины» Кавказа. Во-вторых, в ряде мест этой оды, как и в «Водопаде» и в «Вельможе», Пушкин усматривал образцы замечательной поэтической «смелости», в чем он видел один из существенных признаков истинной поэзии (заметка 1827 г. «Есть различная смелость...»). Наконец ода к Зубову привлекала к себе Пушкина тем, что была, как он это, конечно, знал, проявлением смелости не только поэтической, но и политической: ода была написана Державиным в период опалы Зубова, брата бывшего екатерининского фаворита. В этой оде Пушкин вообще усматривал благородный характер даже самой «лести» Державина. «С Державиным умолкнул голос лести, — пишет он все в том же письме к Бестужеву, — а как он льстил?» И дальше приводится цитата из оды Зубову:

О вспомни, как в том восхищенье,
Пророча, я тебя хвалил.
Смотри, я рек, триумф минуто,
А добродетель век живет.

Помимо четырех названных од, Пушкин особенно ценил «шутливые» и горацянские оды Державина: «Что думают они о шутливых одах Державина...» — набросок возражений критикам «Графа Нулина»; «Но жаль было бы, если б не существовали прелестные оды (Горация. — Д. Б.), которым подражал и наш Державин» — набросок к рецензии на «Путешествие В. Л. П.». Сюда относятся, например, две оды к первому и второму соседу (их специально упоминает Пушкин в полемических строфах «Родословной моего героя»: «Державин двух своих соседей и смерть Мещерского воспел»).

Однако в своем отборе державинского золота Пушкин не просто выделяет те или иные особенно понравившиеся ему стихотворения. В выборе Пушкина, в его предпочтениях сказывается и определенная линия.

Слова о «кумире» Державина в письме к Бестужеву явно связаны со стихотворением самого Державина «Мой истукан». В этом стихотворении, написанном по поводу бюста поэта, изваянного скульптором Рашетом, Державиным ставятся вопросы о его праве на «истукан», на «кумир», то есть на памятник. За свои «дела» — «мои безделки», как называет их

Державин,— он «кумира» не стоит. Однако, если он не за-служил себе «кумира» своими собственными «делами», он умел «чтить» в стихах чужое достоинство — воспеть Фелицу:

Но если дел и не имею,
За что б кумир мне посвящать,
В достоинство вменить я смею,
Что знал достоинства я чтить;
Что мог изобразить Фелицу,
Небесну благодать во плоти,
Что пел я россов ту царицу,
Какой другой нам не найти
Ни днесь, ни впредь в пространстве мира:
Хвались моя, хвались тем, лира!

Именно за это поэт достоин того, чтобы его кумир мог быть вознесен «в храм славы» — разумеется Камеронова галерея в Царском Селе, где стояли бюсты «славных мужей», в том числе и Ломоносова:

На твердом мраморном помосте,
На мшистых сводах меж столпов,
В меди, в величественном росте
Под сенью райских вокруг дерев...
Я стану с важностью стоять.

Однако поэт тут же себя одергивает:

Постой, пиит, восторга полный!
Высоко залетел уж ты —
В пыли валялись и Омиры.
Потомство грозный судия;
Оно рассматривает лиры.
Услышит глас и твоея
И пальмы взвесит, и перуны,
Кому твои гремели струны.

Вслед за тем Державин предлагает «сокрушить» его кумир тому, кто окажется достойнее его:

Пусть тот, кто с бльшим дарованьем
Мог добродетель прославлять,
С усерднейшим, чем я, стараньем
Желать добра и исполнять,
Пусть тот немедля и решится:
И мой кумир им сокрушится.

Эти слова о «кумуре» и «обыгрываются» Пушкиным в уже цитированном выше письме к Александру Бестужеву, отчасти в также уже приводившемся письме к Дельвигу: «По твоем отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже

Ломоносова)» — Дельвигу). При этом подлинная заслуга Державина характерно переосмыслиется Пушкиным. Сам Державин склонен был усматривать свое главное право на бессмертие в том, что он был «певцом Фелицы». Наоборот, Пушкин из двух основных противоположных аспектов, в которых воспринимает он поэзию Державина, — хвалебно-патетического и сатирического («певец царей» и «бич вельмож») — главное достоинство Державина усматривает именно в последнем. Отсюда и его замечание, сейчас же следующее за словами о до сих пор еще не оцененном по достоинству «кумире» Державина: «Ода к Фелице» стоит наряду с «Вельможей».

В литературе XVIII века, отрицающая ее высокую, риторико-патетическую струю, Пушкин ценит по преимуществу элементы легко-шутливого и сатирического отношения к действительности, в чем, в свою очередь, он усматривал признаки «народности». Вообще было бы неправильно, если бы та исключительная сила и резкость отрицания, с которой Пушкин обрушивается на державинское поэтическое творчество, совершенно закрыла в наших глазах одновременную чрезвычайно высокую оценку им Державина, как «отца» русских поэтов первых десятилетий XIX века.

В том же письме к Бестужеву с отзывом о Державине, на вопрос Бестужева: «Отчего у нас нет гениев и мало талантов», — Пушкин отвечает: «Во-первых, у нас Державин и Крылов». Через два-три года в пометках на полях статьи Вяземского об Озерове (там, где Вяземский пишет о стихах Державина в ответ на прозаическое посвящение Озерова, «отзывающихся старостью поэта и не стоящих прозы Озеровой») Пушкин делает следующее характерное замечание: «Милый мой, уважай отца Державина, не равняй его стихов с прозой Озерова!»

Поэтическую смелость некоторых описаний и образов Державина Пушкин особенно в нем ценил, постоянно приводил в пример и ставил в один ряд со смелостью величайших мировых гениев — Шекспира, Кальдерона. Иронически (в связи со статьей «Атенея» о IV и V главах «Евгения Онегина») отзываясь о «чопорных критиках», которые «сомневаются, можно ли дозволить употребление риторических фигур и тропов», он писал: «Что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина...»

Больше того, поэзию Державина Пушкин расценивал даже выше аналогичных явлений западноевропейской литературы. Смысл фразы Пушкина в наброске статьи, предположительно относящейся к 1822 году, «О французской словесности» — «Руссо в одах дурен — Державин» — раскрывается в письме Бестужеву 1825 года: «Крылов, который (в басне) столько же выше Лафонтена, как Державин выше Ж.-Б. Руссо».

Самые недочеты державинской поэзии Пушкин во многом относил за счет особенностей тех жанров, в которых Державин преимущественно писал. «Ода плана не терпит», — замечал он и продолжал: «Какой план в Водопаде, лучшем произведении Державина?» Державин неровен, невыдержан, плохо владеет поэтическим языком, в этом отношении уступая Ломоносову, но, в противоположность не поэту (с точки зрения Пушкина) Ломоносову, Державин — поэт, и поэт гениальный. Осуждая форму державинской поэзии, Пушкин восторженно ценил тот «чудесный подлинник», который сквозь них и за ними он угадывал. При окончательном суждении об оценке Державина Пушкиным этого никак нельзя упускать из виду.

4

Многочисленные высказывания Пушкина в письмах, заметках, статьях обнаруживают огромную осведомленность в отношении нашей литературы XVIII века. Его отдельным суждениям и оценкам обычно предшествует самая серьезная подготовка. Вспомним слова его в письме к Дельвигу, предшествующие оценке Державина: «Перечел я Державина всего».

О широте круга чтений Пушкина в области нашей литературы XVIII века лучше всего свидетельствует состав его библиотеки. Мы находим здесь прежде всего собрания сочинений всех выдающихся писателей XVIII века: С. Боброва, Богдановича (собрание сочинений и ряд отдельных произведений), Державина (два издания: 1808 г., сильно зачитанное, и 1831 г.; «Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные», изданные Львовым; «Ключ к сочинениям Державина», изданный Остолоповым), И. Дмитриева (стихотворения издания 1822 г. и сборник «И мои безделки», 1795 г.), Кантемира (первое издание 1762 года, собрание сочинений 1836 года и перевод книги Фонтенеля «Разговоры о множестве миров»), Карамзина (третье издание 1820 г., десять томов), Княжнина, Кострова, Ломоносова (трехтомное издание 1803 г.), Василия Майкова, Ивана Новикова («Похождения Ивана гостиного сына и другие повести и сказки»), Осипова («Овидиевы любовные творения, переработанные в энеевском вкусе»), В. Петрова (в трех частях), Радищева (посмертное собрание сочинений 1807—1811 годов и уникальный экземпляр, «Путешествия из Петербурга в Москву», находившийся в Тайной канцелярии, с пометками Екатерины II), Сумарокова (полное собрание сочинений и отдельное издание «Хорева»; брошюрка Н. Струйского «Апология к потомству от Николая Струйского, или Начертание о свойстве нрава Александра Сумарокова и о нравоучительных его поучениях»), Тредиа-

ковского (собрание сочинений 1752 года и «Слово о богатом, различном, искусном и несхотственном витийстве»), Фонвизина (полное собрание сочинений 1830 года и его же перевод басен Гольберга), Хераскова (в 12 томах), М. Чулкова («Абевега русских суеверий», «Пересмешник, или Славенские сказки», ч. I и IV) — всего девятнадцать авторов. Обильно представлены в библиотеке Пушкина и журналы XVIII века: «Трудолюбивая пчела» Сумарокова, «Живописец» и «Кошелек» Новикова, «Вечера» Хераскова, «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», «Праздное время, в пользу употребленное», «Собеседник любителей российского слова», «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие» и пр. Кроме того, в библиотеке имелись двадцать два тома «Российского феатра, или Полного собрания всех российских феатральных сочинений», «Словарь Академии Российской», ряд отдельных изданий, вроде издания пьесы петровского времени «Политиколепная апофеозис» или астрономической брошюры и вместе с тем антиклерикального памфлета Ломоносова «Явление Венеры на солнце»; весьма большое количество изданий сказок, пословиц, переводов XVIII века, исторических работ авторов XVIII века и т. д.

Некоторые из этих книг вовсе или частично не разрезаны, что иногда ничего не доказывает, ибо Пушкин мог прочесть данную книгу в другом месте (значительная часть библиотеки вообще до нас не дошла), на других, наоборот, имеются пометки Пушкина, ряд бумажных закладок — следы пристального и внимательного не только чтения, но и изучения. Сам Пушкин любил употреблять именно это последнее слово, говоря о своих занятиях нашей литературой XVIII века; *«изучение* Тредиаковского приносит более пользы, нежели *изучение* прочих наших старых писателей», — замечал он в «Путешествии из Москвы в Петербург» (курсив мой.—Д. Б.). Утверждая принадлежность Фонвизину «Разговора у княгини Халдиной», он писал: «Кто хотя немного *изучал* дух и слог Фонвизина, тот узнает тотчас их несомненные признаки и в «Разговоре»».

При этом Пушкин изучал не только художественные произведения, но и многочисленные теоретические работы авторов XVIII века. Особенно интересовали его те ожесточенные споры, которые велись у колыбели нашей новой послепетровской литературы вокруг наиболее кардинальных вопросов — о природе и характере нашего литературного языка, о характере нашего стихосложения.

У нас налицо несомненные доказательства подобных изучений и того и другого рода. Так, перечитывая «Опыты в стихах» Батюшкова, Пушкин может отметить, что стих «И амуры на часах» взят у М. Н. Муравьева; по поводу других стихов («Как в воздухе перо кружится здесь и там» и т. д.) указать,

что они являются «подражанием Ломоносову». С другой стороны, уже в статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте...», говоря о Ломоносове, Пушкин приводит упреки по адресу последнего со стороны Третьяковского (заимствованные из какого-то столь малоизвестного его сочинения, что современные комментаторы до сих пор не могут его установить) и стих о Ломоносове из «Эпистолы о стихотворстве» Сумарокова.

Весьма тщательно изучал Пушкин Третьяковского, о котором, как мы видели, сам замечал, что он особенно заслуживает изучения. В первом томе сочинений Третьяковского 1752 года Пушкиным заложен ряд страниц. Целых три закладки сделаны в трактате Третьяковского «Способ к сложению российских стихов против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» (при первой главе); еще одна закладка — в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще». Первая закладка лежит между страницами 98 и 99. На странице 99 Третьяковский разъясняет термин «стопа» и перечисляет названия различных стоп. Очевидно, внимание Пушкина обратила не эта страница, а 98-я, на которой говорится о «разности» между стихом и прозой, причем эта «разность» усматривается единственно в наличии в стихе метра. На страницах 100 и 101 (вторая закладка) Пушкин, очевидно, отметил для себя или параграф 15-й, где указывается, что односложные слова, которые «по естеству» все несут на себе ударение, могут, однако, почитаться в порядке стихотворческой вольности в «составлении стопы общими, то есть и долгими и короткими (ударными и безударными.— Д. Б.), смотря по потребности», или одну из двух подстрочных сносок: в первой говорится о том, что «поныне ударениям нашим... правило есть токмо одно обыкновенное»; во второй — разъясняется понятие «истинного количества» в нашем стихосложении, «которое есть всеконечно тоническое» (все остальные сведения, сообщаемые на этих страницах, совершенно элементарны). На страницах 102—103 (третья закладка) внимание Пушкина мог привлечь скорее всего или параграф 18-й, где в противовес Ломоносову говорится о необходимости употребления в русских стихах пиррихия, «без чего ни одного нашего стиха составить не можно», или параграф 19-й, в котором указывается, что нашим стихам «непротивны стопы дактиль и анапест». Наконец тут же, на странице 103-й, имеется параграф 20-й, в котором Третьяковский формулирует основное положение своего «Способа» и заявляет о своем приоритете в деле преобразования русского стихосложения: «Тоническое количество в наших стихах есть самое первое и главное основание, и как жизнь и душа оных. Введено оно в наше стихотворение в 1735 году». Все остальное на этих страницах элементарно.

Но особенно выразительна закладка, сделанная Пушкиным между страницами 170 и 171 (в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»). Третьяковский говорит здесь, что представление о наших «первоначальных стихах», которые писались «поганскими жрецами» (языческими жрецами) и до нас не дошли, можно составить по современным «мужицким песням». Вслед за этим Третьяковский приводит в качестве примера наших «коренных стихов» ряд выдержек из народных песен, «состоящих» различными «стопами» — хореем, хореем с дактилем, дактилем, ямбом, ямбом с анапестом, анапестом. Выдержкам этим предшествуют характерные оправдания Третьяковского в том, что он решается сослаться на подобные «подлые» — простонародные — образцы («Прошу читателя не зазреть меня и извинить, что сообщаю здесь несколько отрывочков от наших подлых, но коренных стихов: делаю я сие токмо в показание примера»). Однако признание Третьяковского того, что корни нашего «тонического» стихосложения заключены в народно-песенном творчестве (как известно, преобразование русского стихосложения из силлабического в силлабо-тоническое Третьяковский начал осуществлять, ориентируясь именно на наши народные песни), не могло не привлечь к себе самого сочувственного внимания Пушкина.

В свете всех этих отмеченных Пушкиным мест становятся понятны и слова его о Третьяковском в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков». Кстати, в это же приблизительно время, то есть незадолго до 1834 года, были вложены Пушкиным и закладки в книгу Третьяковского, ибо они представляют собой обрывки письма, на одном из которых имеется дата: «1832 го[да]».

Позднее Пушкин задумал написать для «Современника» и специальную статью о Третьяковском, но замысел этот не осуществился¹.

Мало того, Пушкин выступает перед нами в отношении литературы XVIII века не только как вдумчивый и внимательный читатель, исключительно проницательный критик и исследователь, но и как собиратель, даже публикатор, преимущественно в области «сочинений, презревших печать». Так, например, он тщательно переписывает ломоносовский «Гимн бороде» (опубликован впервые только в 1859 году) вместе со стихотворно-пародическим ответом на него Христофора Зубницкого и еще двумя примыкающими сюда стихотворениями (кстати, Пушкиным раскрывается и псевдоним Христофора Зубницкого — епископ Дмитрий Сеченов; это единственное имеющееся у нас указание на авторство Дмитрия Сечено-

¹ См. составленный Пушкиным перечень статей и рецензий для «Современника».

ва, с которым, точно оно или нет, вынуждены считаться все последующие исследователи). В «Современнике» Пушкин предполагал опубликовать собственноручно им списанное шуточно-сатирическое стихотворение престарелого Державина «Приказ моему привратнику», направленное по адресу его однофамильца, «попа» Державина. К строкам:

На имя кто б мое пакеты,
Какие письма ни принес,
Вопросы должен на ответы
Тотчас он дать...—

Пушкин делает характерное примечание-сноску: «То есть *ответы на вопросы*. Промах совершенно державинский». Публикация эта не была разрешена цензурой.

Однажды Пушкин запрашивает у Вяземского, который работал над монографией о Фонвизине, известен ли ему «Феологический памфлет» Фонвизина «Аввакум Скитник» (произведение это, направленное против старообрядцев, на самом деле Фонвизину не принадлежит). Когда в «Литературной газете» был впервые опубликован «Разговор у княгини Халдиной» Фонвизина, Пушкин в специальной заметке, как уже упоминалось, обосновал принадлежность его последнему. Работу Вяземского над Фонвизиным Пушкин всячески поощрял, торопил. Сперва Вяземский хотел дать вступительную статью к изданию сочинений Фонвизина. Пушкин с самого начала интересуется ходом издания. «Что издание Фонвизина?» — спрашивает он в письме к Вяземскому из Михайловского (письмо от 19 февраля 1825 г.). «Радуюсь, что ты принялся за Фонвизина», — пишет он ему пять лет спустя из Болдина, узнав, что Вяземский в Остафьево вплотную засел за книгу. Когда по возвращении из Болдина Пушкин заехал в Остафьево к Вяземскому, тот прочел ему свою книгу в рукописи.

Еще в 1827—1828 годах, в одной из помет на старой статье Вяземского об Озере — к тому месту статьи, где Вяземский писал о комедиях Фонвизина, что они «доныне лучшие на нашем театре и даже единственные как по истине представленных нравов и характеров, так и по разговору, который блистает непринужденным остроумием», — Пушкин лаконически замечал: «Не поэтому, но о Ф. Визине поговорим после». Этот отложенный за серьезностью и обстоятельностью темы разговор о Фонвизине, конечно, и состоялся осенью 1830 года над прочитанной Вяземским рукописью его книги. Пушкин высоко оценил труд Вяземского, как первую талантливую монографию о писателе, которого сам он считал наиболее выдающимся представителем нашей художественной литературы XVIII века. «Вяземский везет к вам *Жизнь Ф. Визина*, — писал он несколько позднее Плетневу, — книгу едва ли не самую замечательную с тех пор, как пишут у нас книги (все-таки ис-

ключая Карамзина)» (письмо от 11 апреля 1831 г.). Однако, хваля работу Вяземского, Пушкин по-прежнему не во всем был с ним согласен. «Он слушал меня с живым сочувствием приятеля,— вспоминал впоследствии об этом чтении Вяземский,— и судил о труде моем с авторитетом писателя опытного и критика меткого, строгого и светлого». По существу эти суждения, очевидно, представляли собой целую серию своего рода устных «помет на полях», аналогичную пушкинским пометам на статье об Озерове и, вероятно, превосходящую их по значению. К великому сожалению, из всех этих, конечно, многочисленных замечаний Вяземский сообщает только одно: «Между прочим, находил он, что я слишком живо нападаю на фон-Визина за мнения его о французах и слишком горячо отстаиваю французских писателей». «При всей просвещенной независимости ума Пушкина,— добавляет Вяземский,— в нем иногда пробивалась патриотическая щекотливость и ревность суда его над чужестранными писателями. Этого чувства я не знаю»¹. Между тем дело здесь, конечно, не в «патриотической щекотливости», а в том, что критическое отношение к французским философам в эпоху безоглядного преклонения перед ними всего «высшего» русского общества было для Пушкина одним из проявлений той «народности», которую он в Фонвизине, этом «из перерусских русском писателе» ценил превыше всего и которую не знавший этого чувства Вяземский в своей работе, если и не вовсе игнорировал, то, во всяком случае, не ставил во главу угла понимания и оценки Фонвизина.

5

Подытоживая все свои пометы и критические замечания на статью Вяземского об Озерове, Пушкин писал: «Слава Озерова уже вянет, а лет через десять, при появлении истинной критики, совсем исчезнет».

Критические работы Вяземского еще не были той «истинной критикой», неизбежность появления которой так прозорливо Пушкин предвидел. В частности, и книга Вяземского о Фонвизине, при всех достоинствах, не снимала того, что писал Пушкин в «Литературной газете» в начале того же 1830 года в заметке, начинающейся словами: «В одном из наших журналов...» Говоря о плачевном состоянии современной ему русской критики, Пушкин замечал: «Ломоносов, Державин, Фонвизин ожидают еще египетского суда», то есть посмертного суда, суда потомства. Книга Вя-

¹ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, стр. II.

земского о Фонвизине до известной степени восполняла тот заметный пробел, который существовал у нас в отношении критического рассмотрения творчества этого писателя, но настоящим «египетским судом» над ним, тем более над всей литературой XVIII века вообще, она отнюдь еще не была.

Пушкин неоднократно порывался сам осуществить такой «египетский суд» — от отдельных, разрозненных отзывов, высказываний, замечаний (чаще всего частного характера, в письмах к друзьям) перейти к цельному и последовательному, в специальной статье, историко-критическому рассмотрению основных явлений предшествовавшей ему русской литературы. У нас имеется ряд планов и набросков такой статьи, делавшихся Пушкиным в разное время, начиная с первой половины 20-х годов, на протяжении больше чем десятилетия.

Первой из таких попыток является план-конспект статьи «О французской словесности», относящийся к 1822 году. Центр тяжести задуманной статьи — в критическом рассмотрении французской литературы XVII—XVIII веков; однако отразившийся в плане-конспекте замысел ее шире названия. Французская словесность этого периода специально интересует Пушкина под углом «вредного» влияния ее на русскую литературу XVIII и начала XIX века. Беглая, сквозная характеристика ряда явлений предшествовавшей ему русской литературы, снова под углом тесной связи ее с французской литературой, дается Пушкиным и в наброске 1824 года: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» Ко второй половине 1825 года относится набросок статьи «О поэзии классической и романтической». В ней Пушкин делает попытку определить понятия классицизма и романтизма и дает характеристику французской «лжеклассической поэзии». Однако при статье имеется заметка-вставка, в которой Пушкин снова возвращается к вопросу об «исключительном влиянии» французской словесности «на нашу отроческую словесность». Исходя из этого, С. М. Бонди, имея в виду уже упомянутый мною план-конспект статьи «О французской словесности», выдвигает законный вопрос, «являлось ли в этой статье обозрение французской литературы самостоятельной темой или за ним должна была следовать глава о русской литературе, на которую она имела «исключительное влияние?» Во всяком случае, к концу 20-х годов центр тяжести историко-критических раздумий Пушкина явно перемещается с истории французской словесности специально на историю словесности русской.

Сохранился ряд планов и набросков Пушкина этого рода: план историко-литературного обзора всей нашей словесности, начиная с древней («Летописи, сказки, песни, посло-

вицы...»), относимый С. М. Бонди «приблизительно» к 1829—1830 годам;¹ набросок статьи 1830 года: «Приступая к изучению нашей словесности...»; два наброска планов: «Язык — влияние греческое — памятники его — литература собственно...» и «Отчего первые стихотворения были сатиры...» Два последних плана, по словам С. М. Бонди, датировать трудно. Однако мне представляется, что набросок плана «Отчего первые стихотворения были сатиры...» и по положению в рукописи (написано на обороте письма к Пушкину М. П. Бутурлина от 23 мая 1835 г.), и по содержанию, на чем останавлиюсь ниже, следует датировать концом мая — началом июня 1835 года.

Завершением всех этих планов и набросков, за исключением последнего, является не законченный Пушкиным набросок, по-видимому довольно обширной историко-литературной и вместе критической статьи-обзора под выразительным названием «О ничтожестве литературы русской» (имеется в двух рукописях, ЛБ 2384 и в Ульяновской рукописи, обнаруженной в 1931 г.), который относится редакторами к 1834 году. В этой статье находим и подробное обозрение французской словесности. Однако в общем плане статьи оно уже явно должно было иметь чисто служебное значение: дается оно лишь постольку, поскольку французская словесность сыграла значительную роль в судьбах нашей литературы XVIII — начала XIX века. Основное же содержание статьи, как это вытекает и из самого заглавия, должен был составить историко-критический обзор всей допушкинской русской словесности. К величайшему сожалению, написанным (частью в беловом, окончательном виде, частью в черновике) оказалось именно только почти одно это обозрение французской литературы. Наоборот, все, что Пушкин предполагал сказать о русской литературе XVIII века и последующей, дошло до нас в виде лишь весьма лаконических планов (первый заканчивается рассмотрением истории французской литературы, — в рукописи ЛБ 2384; второй находится в Ульяновской рукописи).

Начатая и не довершенная Пушкиным статья 1834 года особенно значительна и интересна для нас тем, что она должна была представлять собой явный итог многолетних изучений, размышлений и отдельных высказываний Пушкина по вопросам русской литературы XVIII века. Этот итоговый характер статьи с полной очевидностью вытекает из самого метода писания ее Пушкиным. В значительной части она составлена путем монтажа. В различных местах статьи Пушкин намечает и делает ряд вставок, перенося в новую статью

¹ С. М. Бонди, Историко-литературные опыты Пушкина, «Литературное наследство», кн. 16, М. 1934, стр. 430.

ряд старых своих планов и набросков прежних годов. Так, он включает в нее место «О ничтожестве древних наших памятников», заимствуя материал из соответствующего наброска 1830 года. Для экскурса в историю французской литературы он использует вторую часть статьи 1825 года «О поэзии классической и романтической»¹. Подобные вставки говорят не только об итоговом характере статьи, но свидетельствуют и о большой, в основном, устойчивости историко-критических построений и оценок Пушкина на протяжении десятилетия.

Все это дает нам известное право и возможность, исходя из названия статьи, ее планов, равно как ряда аналогичных планов и набросков (с привлечением и более позднего наброска 1835 г.), наконец из совокупности всех частных выскользаваний Пушкина, идя путем их, так сказать, «сводного», строго критического сопоставления, попытаться наметить в общих чертах содержание этой исключительно важной — и вообще и для нашей темы в особенности — ненаписанной части работы Пушкина. Отметим, кстати, что эта задача облегчается тем, что ряд положений, набросанных в планах статьи 1834 года, развернут Пушкиным в почти одновременно написанной им главе о Ломоносове в «Путешествии из Москвы в Петербург».

Литература XVIII века явилась результатом реформ первой четверти XVIII века — «народного преобразования» Петра. Сам Петр «не успел довершить многое начатое им». И на словесность «он бросил взор рассеянный, но пронизывающий. Он возвысил Феофана, ободрил Копиевича... угадал в бедном школьнике *вечного труженика* Тредьяковского».

Но, независимо от непосредственного внимания Петра к словесности, «семена» ее «были посеяны» всей его преобразовательной деятельностью: «Сын молдавского господаря воспитывался в его походах, а сын холмогорского рыбака, убежав от берегов Белого моря, стучался у ворот Заиконоспасского училища» (старое Заиконоспасское училище, как известно, было преобразовано Петром в «Славяно-греко-латинскую академию»). «Новая словесность, плод новообразованного общества, скоро должна была родиться».

Пушкину были ясны исторические корни деятельности Петра. То, что было осуществлено Петром — сближение России с Западной Европой, — намечалось и подготавливалось издавна: «И в эпоху бурь и переломов цари и бояре согласны были в одном: в необходимости сблизить Россию с Европой. Отселе отношения Ивана Васильевича с Англией, переписка Годунова с Данией, условия, поднесенные польскому королевичу аристократией XVII столетия, посольства Алексея Михайловича...» В отношении русской литературы XVIII века,

¹ См. об этом в названной статье С. М. Бонди.

«новой русской словесности», как Пушкин ее называл, такой исторической связи и последовательности ее с прошлым Пушкин не усматривал.

История нашей древней письменности к 30-м годам прошлого века была изучена еще весьма недостаточно; такие замечательные памятники ее, как, скажем, «Повесть о горе-злосчастье», сочинения протопопа Аввакума и многое другое, — были вовсе еще не известны. Отсюда понятно, что Пушкин относился к нашей допетровской письменности, как к «пустыне», на которой «уединенным памятником» возвышается «Слово о полку Игореве». Естественно, что в почве этой «пустыни» не могли, по Пушкину, быть заключены корни «новой русской словесности». С другой стороны, «поколение преобразованное презрело безграмотную, изустную, народную словесность» («Отчего первые стихотворения...»). В этом Пушкин, горячий сторонник петровских реформ, проницательно увидел оборотную — отрицательную сторону «европеизации», произведенной Петром. В черновом автографе читаем: «Петр I был нетерпелив. Став главою *новых идей*, он, может быть, дал слишком крутой оборот огромным колесам государства. В общем презрении ко всему старому, народному, включена и народная поэзия, столь живо проявившаяся в грустных песнях, в сказках... и в летописях». Отсюда и лаконическая формулировка (в наброске 1830 г.): «Словесность наша явилась вдруг в XVIII столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной».

Не имея отечественных корней, «вдруг явившаяся» новая словесность пошла путем подражания литературе европейской. В начале XVIII века Европою «обладала» французская литература: «Она должна была иметь на Россию долгое и решительное влияние». «Прежде всего, — продолжает Пушкин, — надлежит нам ее исследовать». Основная написанная часть статьи и посвящена, как уже сказано, именно этому исследованию.

При весьма большой плодовитости французская литература к началу XVII века, когда «романтическая поэзия» (Пушкин называет так все то, что не следовало античным образцам) «пышно и величественно расцветала по всей Европе», отличалась полной «ничтожностью» и даже «должно сказать подлостью». «Германия давно имела свои Нибелунги, Италия — свою тройственную поэму, Португалия — Лузиаду, Испания — Лопе де Вега, Кальдерона и Сервантеса, Англия — Шекспира, а у французов Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом!» Но вот «посреди сего жалкого ничтожества» французской поэзии, «недостатка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса» «вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском

конец XVII века». Однако, несмотря на столь высокую оценку корифеев французского классицизма XVII века, к самому этому литературному направлению Пушкин относился явно отрицательно. Одной из важнейших причин этого был «придворно-должностной характер» французского классицизма. В статье 1825 года «О поэзии классической и романтической» Пушкин прямо и резко писал: «Сия лжеклассическая поэзия, образованная в передней и никогда не доходившая далее гостиной...» Эту формулировку (она была повторена Пушкиным в его «Отрывках из мыслей, писем и замечаний», опубликованных в 1828 году), вызвавшую, по свидетельству самого же Пушкина, негодующий отпор «во французских журналах», он начал было переносить и в текст статьи 1834 года, но затем отказался от этого. Однако то, что следует дальше в черновике, по существу повторяет это положение: «[Все великие писатели сего века окружили престол Людовика XIV]. Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания, камердинер Молиер при дворе смеялся над придворными. Академия первым правилом своего устава положила: хвалу великого короля». Только два писателя из всей французской литературы XVII века, по Пушкину, являлись исключениями: «Бедный дворянин» Лафонтен, который «(несмотря на господствующую набожность) печатал в Голландии свои веселые сказки о монахинях», и автор знаменитого романа «Приключения Телемака» епископ Фенелон, который «в книге, исполненной смелой философии, помещал язвительную сатиру на прославленное царствование». Этот придворно-должностной характер французской литературы XVII века определил основную физиономию ее: «Отселе вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая — немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы...»

Блестящий расцвет французской поэзии XVII века в XVIII веке снова сменяется, по Пушкину, ее плачевным упадком. «Великан сей эпохи» Вольтер «овладел и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека». Но «ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя». И вот — «истощенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия. Роман делается скучною [проповедью] или галереей соблазнительных картин».

Тем не менее «Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...» Россия, вообще не имевшая дотолде, как считал Пушкин, своей литературы, следует в этом остальной Европе: «Обратимся к России», — продолжает Пушкин, и на этом

связное изложение статьи обрывается: дальше идет сжатый конспект:

«Кантемир.

Ломоносов.

Тредьяковский.

Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым — Тредьяковского его бездарностью.

Почтенное борение Тредьяковского. Он побежден.

Сумароков.

Екатерина (Вольтер). Фонвизин. Державин».

План этот несколько восполняется другим планом-конспектом.

«1. Быстрый отчет о французской словесности в 17 столетии.

2. 18 столетие.

3. Начало русской словесности — Кантемир в Париже обдумывает свои сатиры, переводит Горация, умирает 28 лет. Ломоносов, плененный гармонией рифма, пишет в первой своей молодости оду, исполненную живости, etc.— и обращается к точным наукам — *dégouté* славою Сумарокова. — Сумароков. В сие время Тредьяковский — один, понимающий свое дело. Между <тем> 18-е столетие *allait son train. Voltaire.*

Вольтер и великаны не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов, — Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, Мадам Жанлис — овладевают русской словесностью. Sterne нам чужд за исключением <?> Карамзина.

4. Екатерина, ученица 18 столетия. Она одна дает толчок своему веку. Ее угождение философам. Наказ. Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ (члены комиссии — депутаты)». (Сбоку приписано: «Екатерина, Ф. Визин и Радищев». — Д. Б.). Державин, Богданович, Дмитриев, Карамзин (Радищев).

Век Александров. Карамзин уединяется, дабы писать свою историю. Дмитриев — министр. Ничтожество общее. Между тем *французская обмелевшая* словесность *envahit tout*».

Из приведенных планов ясно, что «долгое и решительное влияние французской словесности» имело место, по Пушкину, почти на всем протяжении предшествовавшей ему русской литературы, причем это влияние осуществлялось в соответствии с фазами развития самой французской литературы: влияние французских «великанов» XVII века, затем влияние «великана» Вольтера и наконец влияние «пигмеев» «истощенной» французской поэзии.

Французское влияние началось с деятельности первого же нашего светского писателя, представителя «новой словесности»: «Кн. Кантемир, один из воспитанников Петра, в путе-

водители себе избрал Буало» («Отчего первые стихотворения...»). Затем явился «наших стран Мальгерб» — Ломоносов.

Однако с самого начала Пушкин намечает в развитии нашей литературы две не только разные, но и прямо антагонистические друг другу линии: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым». Кантемир был сатириком, представителем критического направления в нашей литературе; автор «должностных од», «Российский Пиндар» Ломоносов — торжественно-панегирического, «высокопарного» направления.

Критических отзывов-оценок Пушкиным литературного творчества Кантемира до нас не дошло. Но по помете Пушкина, имеющейся в экземпляре первого издания сатир Кантемира (сохранившемся в пушкинской библиотеке) и касающейся кантемировского словоупотребления, очевидно, что кантемировские сатиры Пушкин внимательно перечитывал, говоря его же термином, «изучал». Реминисценции из них имеются и в его творчестве. Мало того, независимо от отношения к самому Кантемиру как писателю, Пушкин с несомненным сочувствием относился к той литературной линии — сближения литературы с жизнью и острокритического отношения к существующим общественно-политическим порядкам, — основоположником которой был у нас Кантемир, а дальнейшими, наиболее выдающимися представителями — Новиков, Фонвизин, Радищев, Крылов.

Что касается Ломоносова, оценка Пушкиным его поэзии, точнее линии его поэтического творчества, совершенно ясна. Именно от раздумий о Ломоносове, прервав писание главы о нем в «Путешествии из Москвы в Петербург», Пушкин непосредственно и перешел к работе над статьей «О ничтожестве литературы русской». Формулировка, данная в этой главе, является явно его окончательным, отстоявшимся суждением о Ломоносове, в значительной степени повторяющим положения статьи «О предисловии г-на Лемонте...», но дающим их в еще более резко заостренной. «Ломоносов был великий человек». Но как в поэте «в Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты. Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности, вот следы, оставленные Ломоносовым». В нашу задачу никак не входит полемизировать сейчас с подобной оценкой. В данном случае нам важно только констатировать ее определенность и окончательность. Необходимо отметить и то, что Пушкин здесь договаривает за Радищева (глава о Ломоносове, как известно, параллельна радищевскому «Слову о Ломоносове» в «Путешествии»), который, по мнению Пушкина, «имел тайное намерение нанести удар не-

прикосновенной славе *Росского Пиндара*», но «тщательно прикрыл это намерение уловками уважения и обошелся со славою Ломоносова гораздо осторожнее, нежели с верховной властью...» В своей оценке Ломоносова Пушкин, наоборот, действует в открытую.

Ясно и то, что имеют в виду слова плана Ульяновской рукописи: «Ломоносов... обращается к точным наукам — *dégouté* славою Сумарокова». Слова эти связаны со следующим местом в главе о Ломоносове: «Ломоносов сам не дорожил своею поэзиею и гораздо более заботился о своих химических опытах, нежели о должностных одах на высокаторжественный день тезоименитства и проч. С каким презрением говорит он о Сумарокове, страстным к своему искусству, об *этом человеке, который ни о чем, кроме как о бедном своем рифмичестве, не думает*... Зато с каким жаром говорит он о науках, о просвещении». Отметим, что Пушкин не только развертывает в этом месте набросанный им соответственный пункт плана, но и уточняет, если даже не исправляет его. Ломоносов обращается к точным наукам не потому, что его раздражает слава Сумарокова, а потому, что он прежде всего был ученым.

Влияние Тредиаковского — читаем дальше в плане — уничтожается «его бездарностью». Пушкин снова следует здесь Радищеву, который аналогично утверждает в своем «Путешествии», что ломоносовский ямб единодержавно водворился в русской поэзии, в частности потому, что «неутомимый возвик» Тредиаковский своей «Тилемахидой» отвратил всех от гекзаметров, хотя последний размер гораздо более свойствен эпосе (глава «Тверь»). Это не помешало, как известно, Радищеву, написать специальную статью в защиту той же «Тилемахиды».

Пушкин также весьма ценил Тредиаковского, и не только как теоретика-филолога, знатока своего поэтического ремесла («Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков»), но даже и как стихотворца. «В «Тилемахиде» находится много хороших стихов и счастливых оборотов. Радищев написал о них целую статью (см. собрание сочинений А. Радищева)... Сумароков и Херасков верно не стоят Тредиаковского». Замечательно, что Пушкин ставит в особую заслугу Тредиаковскому его «любовь» к роману Фенелона, то есть к тому произведению, которое Пушкин исключал из общего русла придворно-должностной французской литературы XVII века: «Любовь его к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывают необыкновенное чувство изящного». Все это написано почти одновременно с планом 1834 года и, очевидно, и было бы изложено Пушкиным в порядке развертывания данного тезиса, если бы статья была написана.

Это полностью подтверждается и словами плана Ульяновской рукописи: «Тредьяковский — один, понимающий свое дело».

Следующий пункт — «Сумароков» — в обоих планах никак не раскрыт. Однако мы имеем полное право утверждать, хотя бы из сочувственного противопоставления «бездарного» поэта Тредиаковского как стихотворца «Сумарокову и Хераскову» (отрицательное отношение к последнему, как уже отмечалось, было в Пушкине неизменно на протяжении всей его жизни), что отношение Пушкина к писательской деятельности Сумарокова не изменилось с 1830 года, когда, повторяя свои стихи 1816 года, он называл его «несчастнейшим из подражателей» («О народной драме и драме «Марфа Посадница»). Но, наряду с этим, Пушкин, видимо, ценил некоторые литературные тенденции Сумарокова. Так, упрекая Ломоносова в «надутости», Пушкин прямо — и даже теми же словами — повторял соответственные упреки, делавшиеся Ломоносову Сумароковым. В литературно-языковом споре Сумарокова и Ломоносова зрелый Пушкин также становится на сторону Сумарокова. В 1827—1828 годах он прямо указывал Вяземскому: «Сумароков прекрасно знал русский язык (лучше, нежели Ломоносов)» — очевидно, имеется в виду статья Сумарокова «Критика на оду», где последний делает многочисленные упреки Ломоносову именно со стороны языка.

Вслед за тем, по планам Пушкина, следует обозрение екатерининского периода литературы XVIII века. В плане тетради ЛБ 2384 оно совершенно не раскрыто, дано в порядке голый номенклатуры: «Екатерина (Вольтер). Фонвизин. Державин». В плане Ульяновской рукописи имеется ряд весьма важных, ориентирующих указаний. Пушкин, во-первых, отмечает правительственно-официальный характер увлечения русского общества того времени Вольтером и просветительной философией XVIII века: «Екатерина, ученица 18-го столетия. Она одна дает толчок своему веку. Ее угождения философам. Наказ». Еще значительнее следующая фраза: «Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ (члены комиссии — депутаты)». Конкретизацией этой фразы является выноска на полях: «Екатерина, Фонвизин, Радищев». Литература в лице ее значительнейших представителей оказалась в данном вопросе вместе с народом. Потому-то и одобрял Пушкин критическое отношение Фонвизина к той самой французской философии, которой стремилась «угождать» Екатерина и представители которой, ею «обольщенные», в свою очередь «осыпали чрезмерными похвалами» «Тартюфа в юбке и в короне» («Заметки по русской истории XVIII века»). В этом Пушкин, как уже сказано, усматривал еще один из признаков «народности» мысли и творчества Фонвизина.

К Фонвизину Пушкин вообще относился с особым расположением. Я уже напоминал ранние отзывы о Фонвизине в

стихах Пушкина. Дальнейшие отзывы совершенно аналогичны им: они неизменно положительны, без всяких оговорок о наличии в его творчестве «свинца»; в них постоянно подчеркивается «народный» — национально-русский характер фонвизинского «смеха». В полном соответствии с уже известным нам ранним названием «Недоросля» «народной» комедией, в одной из заметок 1830 года Пушкин снова называет его «единственным памятником народной сатиры»; в статье о «Разговоре у княгини Халдиной» высказывает сожаление, «что не Фонвизину досталось изображать новейшие наши нравы»; наконец при появлении «Вечеров на хуторе близ Диканьки» не задумывается поставить его прямо рядом с Гоголем, гениальное дарование которого он так чутко и точно разгадал: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времени Фонвизина!» (рецензия на «Вечера на хуторе близ Диканьки», 1836). Очевидно, в статье Пушкин предполагал сказать и о прямом столкновении Екатерины с Фонвизиным — известных «Вопросах» Фонвизина и «ответах» Екатерины — в «Собеседнике любителей российского слова», которые позднее Пушкин сумел (внутри статьи «Российская Академия») опубликовать в «Современнике». Но главным при общей оценке Фонвизина было для него, конечно, не это частное столкновение, а «народный» — национально-русский — характер его творчества в целом.

Можно с достаточной степенью ясности представить себе и то, что Пушкин сказал бы о Радищеве, поскольку мы располагаем двумя статьями, написанными им незадолго перед смертью и специально посвященными автору «Путешествия из Петербурга в Москву» и оды «Вольность» («Александр Радищев» и так называемое «Путешествие из Москвы в Петербург»), в которых, хотя они и писались с несомненной и сильной оглядкой на цензуру, содержится характеристика и оценка как общественно-политических воззрений, так и творчества основоположника революционной мысли и революционного чувства в русской литературе. Еще в большей степени, чем «друг свободы» Фонвизин, Радищев был для Пушкина источником освободительных «вольнлюбивых» идей. В этом отношении, как известно, Пушкин считал себя непосредственным преемником и продолжателем того, кто, говоря словами самого Радищева в его революционной оде «Нам вольность первый прорицал», — того, во след кому, употребляя его собственное выражение (в явно неприемлемом для цензуры варианте стихов о памятнике) он «восславил свободу». Когда Пушкин писал эту строку, он, несомненно, припоминал свою собственную оду 1817 года, демонстративно названную им прямо по-радищевски — «Вольность» и послужившую одной из основных причин предполагавшейся ссылки его «вслед Радищеву» же в Сибирь, замененной ссылкой на юг. Однако певец де-

кабристов, каким он сам себя сознавал («Пловцам я пел» — «Арион»), Пушкин «восславил свободу» по существу всем своим творчеством. В этом отношении неслучайно, что начало и конец пушкинского творчества — от уже упоминавшейся лицейской поэмы 1814 года «Бова» до только что процитированных слов из стихов о памятнике 1836 года — как бы обрамлены именем Радищева: «Петь я тоже вознамерился, // Но сравняюсь ли с Радищевым» («Бова») и «Долго буду тем любезен я народу, // Что звуки новые для песен я обрел, // Что в след Радищеву восславил я свободу...» («Я памятник себе...»).

В статье «Александр Радищев», продолжая считать, что радищевский «Бова» «имеет достоинство» («Характер Бовы обрисован оригинально, и разговор его с Каргою забавен...») Пушкин, однако, добавил: «Жаль, что в «Бове» нет и тени народности, необходимой в творениях такого рода, но Радищев думал подражать Вольтеру...» (Сам Радищев указывает в стихотворном вступлении к своей поэме, что образцом для него послужила знаменитая вольтеровская «Pucelle», столь пленявшая и молодого Пушкина и писателей-декабристов.) Не удивительно, что зрелого Пушкина, полностью сумевшего явить в «творениях такого рода» образцы глубокой и подлинной «народности» (достаточно назвать его «Жениха», «Песни о Стеньке Разине», «Утопленника», сказка о попе и его работнике Балде и о золотой рыбке, драму «Русалка» и т. п.), в этом отношении поэма Радищева никак не могла удовлетворить. Но несомненно и то, что пятнадцатилетнего Пушкина-лицейста привлекал к радищевскому «Бове» именно демократический характер этого замысла — демонстративное отталкивание автора от пренебрежительного отношения к широко популярной повести о «Бове», получившей характер народной сказки, со стороны почти всех писателей XVIII века, считавших ее типичным образцом «грубого» и «непросвещенного» народного вкуса, «худых и нелепых» «врак». Аналогичным стремлением к демократизации литературы, к сближению ее с народным творчеством, безусловно, продиктовано и намерение Пушкина самому взяться за писание поэмы о «Бове».

Никаких других упоминаний Пушкина-лицейста о Радищеве до нас не дошло. Но можно считать несомненным, что уже в лицее Пушкин знал не только радищевскую поэму о Бове, но прочел все три тома первого посмертного издания его сочинений 1807—1811 годов, в котором было собрано почти все его литературное наследие, в том числе и замечательный образец русской материалистической философской мысли — трактат «О человеке, о его смертности и бессмертии». Однако самое главное в творчестве Радищева — его «Путешествие из Петербурга в Москву» и ода «Вольность», продолжавшие оставаться под безусловным запретом, — не только не могли войти в это издание, но не были в нем даже упомянуты.

Никаких данных, что с этим главным и основным Пушкин так же познакомился уже в бытность свою в лицее, у нас нет, хотя возможность этого и не исключена¹. Но совершенно несомненно, что то и другое стало известно Пушкину почти сразу же после окончания лицея. Вслед этим произведениям Радищева Пушкин и пишет в первые послелицейские годы свои «вольные стихи», в которых снова ставит обе основных радищевских темы — борьбы с самодержавием («Вольность», послание «К Чаадаеву») и крепостничеством («Деревня»). В программно-политическом отношении «вольные стихи» Пушкина умереннее соответствующих произведений Радищева — провозвестника и приверженца народного восстания, крестьянской революции. В пушкинской «Деревне» в духе идей просветительной философии возлагается надежда на освобождение крестьян сверху — «по маанию царя»; пафос «Вольности» — борьба против тирании и требование ограничения самодержавной власти — «самовластья» «законом» — конституцией. Но вместе с тем Пушкин сообщает в своих «вольных стихах» обоим основным радищевским темам небывалую дотоле художественно-поэтическую силу, зажигающую мысль и чувство всех прогрессивных современников. Именно этим и была вызвана обрушившаяся на него суровая правительственная кара².

В ссылке на юге — в обстановке крестьянских волнений, то там, то здесь вспыхивавших, в непосредственном общении с членами куда более радикального и решительного Южного общества декабристов — Пушкин и сам явно еще больше революционизируется. В связи с этим достигает апогея и идейная близость его в это время к Радищеву. Совершенно в радищевских тонах звучат записи ряда смелых публичных высказываний Пушкина, записанных его кишиневским сослуживцем князем Долгоруковым в своем дневнике.

В своих стихах, в своих южных поэмах Пушкин славит вольность, воспекает «воинов свободы» («Дочери Карагеоргия») и оружие борьбы против тиранов — кинжал, характерно называя при этом Брута («Но Брут восстал вольнолюбивый»; в начале оды «Вольность» Радищева: «Да Брут и Телль еще проснутся»); восторженно приветствует «великое святое дело» восставших греков («Гречанка верная! не плачь — он пал героем», а в послании 1821 года к В. Л. Давыдову и прямо выражает надежду на то, что и он, Пушкин, и его друзья причастятся из «кровавой чаши» революции.

Несомненно, связана не только с литературной традицией Вольтера и Парни, но и с идейной традицией Радищева, авто-

¹ Подробнее см. в моей книге «Творческий путь Пушкина», М.—Л. 1950, стр. 84—97 и 134—137.

² Подробное сопоставление Пушкина, автора «вольных стихов», и Радищева см. там же, стр. 157—179.

ра «Вольности», выступавшего как против царской власти, так и против поддерживавшей ее церкви («союзно общество гнетут»), пушкинская «Гавриилиада».

О том, какое большое значение в процессе развития русской литературы придавал Пушкин Радищеву, нагляднее всего свидетельствует одно уже упоминавшееся место в письме его к Александру Бестужеву от 13 июня 1823 года. Прочитав в «Полярной звезде» критический обзор Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность», Пушкин в своем письме сразу же, почти с первых же слов, горько пеняет ему за упоминание имени Радищева: «... как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? кого же мы будем помнить? Это умолчание не простительно ни тебе, ни Гречу (Радищев не был упомянут и в книге Н. И. Греча «Опыт краткой истории русской литературы». — Д. Б.) — а от тебя его не ожидал» (курсив мой. — Д. Б.). В черновике письма удалось прочесть начало следующей недоконченной фразы: «как поэт». В самом деле, цензура, конечно, не позволила бы ни Гречу, ни Бестужеву упомянуть о «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, но упомянуть о тех его произведениях, которые вошли в посмертное издание 1807—1811 годов, в частности об его стихах, которые Пушкин с художественной точки зрения вообще ценил выше, чем радищевскую прозу, считая последнюю «со стороны слога» явно неудовлетворительной, они, понятно, могли. Однако, в противоположность Пушкину, Бестужев, видимо, не придавал радищевским произведениям должного значения. Вместе с тем, призывая упомянуть Радищева хотя бы как поэта, сам Пушкин в эту пору особенно помнил его именно как автора «Путешествия из Петербурга в Москву». И не только помнил, но и старался по возможности напомнить о нем другим. Так, в «Послании цензору», написанном несколько ранее письма к Бестужеву, в апреле—декабре 1822 года, Пушкин дает замечательное по своей точности и лапидарности определение Радищева именно как автора «Путешествия»: «Радищев, *рабства враг*, цензуры избежал» (курсив мой. — Д. Б.).

Особенно знаменательно, что сейчас же «вслед» за строкой о Радищеве в послании идет строка о самом Пушкине: «И Пушкина стихи в печати не бывали». Здесь уже имеем то внутреннее сознание своей непосредственной исторической преемственности по отношению к Радищеву, которое найдет свое последующее предельно четкое выражение в знаменитой строке-формуле стихов о памятнике.

Примерно в то же самое время в пушкинских «Заметках по русской истории XVIII века» снова встречаем имя Радищева. В качестве одного из примеров «жестокой деятельности» деспотизма Екатерины, прикрытого «личиною кротости и терпимости», Пушкин напоминает ее расправу со

всеми передовыми писателями того времени: «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первые лучи его, перешел из рук Шешковского (к его фамилии Пушкин делает сноску: «Домашний палач кроткой Екатерины». — Д. Б.) в темницу, где и находился до самой ее смерти. Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами — и Фон-Визин, которого она боялась, не избегнул бы той же участи, если б не чрезвычайная его известность». Пушкин ставит здесь ту тему, которая, конечно, была бы снова поднята и, очевидно, развита им в его статье-обзоре, о чем и свидетельствует уже известная нам выноска на полях: «Екатерина, Фонвизин, Радищев». Но Пушкин не только упоминает в своих заметках Радищева. Вся характеристика Екатерины — «Тартюфа в юбке и в короне» — выдержана им в духе автора «Путешествия из Петербурга в Москву».

Однако при всей близости во многом и многом Пушкина к Радищеву между ним и автором «Путешествия» снова, даже и в эти годы, обозначается некая разделяющая черта, которая особенно углубится десятилетием позднее и определит во многом дух пушкинских статей 30-годов о Радищеве. В тех же «Заметках по русской истории XVIII века», считая положительным фактом, что древнему русскому боярству не удалось «ограничить самодержавие», Пушкин поясняет: «это спасло нас от чудовищного феодализма... если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили б или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния... Одно только страшное потрясение, — продолжает Пушкин, — могло бы уничтожить в России закоренелое рабство; нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла и твердое мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы». Как видим, Пушкин и здесь, как и в «Деревне», выражает надежду, что «рабство» может пасть мирным путем; Радищев же, несмотря на известные колебания, которые порой и у него возникали по этому вопросу, как *правило*, считает, что свободы можно добиться только путем всенародного восстания — революционного переворота, что и является для него «днем, избраннейшим всех дней». Правда, наряду с надеждами на возможность мирного разрешения наиболее болезненных социально-политических вопросов русской исторической действительности, Пушкин в ряде своих стихов призывал к прямой борьбе с «самовластьем». Но борьба эта явно предносилась ему в духе декабристских планов военного переворота, осуществляемого передовыми кругами дворянства. Крестьянское же восстание он считал «страшным потрясением». Однако Пушкин вскоре ощутил не только иллюзор-

ность своего расчета на мирное и единодушное объединение «всех состояний» «противу общего зла», но и понял, что в перевороте, подготовлявшемся декабристами, нет главной силы, которая одна только и могла обеспечить его успех — нет народа.

Со всей остротой проблема народа, его роли в истории, его отношения к царской власти и правящим классам, с одной стороны, с другой — отношений между народом и передовой дворянской интеллигенцией ставится Пушкиным несколько позже, к концу южной ссылки и в особенности в период ссылки в Михайловском, когда все эти проблемы оказываются в самом фокусе творческого внимания Пушкина, составляя основу центральнейших его произведений середины 20-х годов — поэмы «Цыганы», трагедии «Борис Годунов» и романа в стихах «Евгений Онегин». И здесь Пушкин продолжает во многом идти путями, намеченными Радищевым. Недаром в «Цыганах» страстные тирады Алеко против «неволидушных городов» перекликаются с одной из глав радищевского «Путешествия» (глава «Чудово»); а в конце тех же «Цыган» имеется, как известно, явная перекличка с другим произведением Радищева — его басней «Журавли», — лишнее свидетельство, что поэма Пушкина вызревала в какой-то мере в радищевской атмосфере. Тема народа, как основной решающей силы в борьбе против царя, как законного верховного судьи над царем-преступником, развиваемая с такой страстной энергией Радищевым в его оде «Вольность», занимает виднейшее место и в проблематике «Бориса Годунова», где она поднята на высоту подлинной историчности и высокого художественного реализма. Радищевским духом проникнуты и те глубокие стремления духовно породниться с народом, сблизиться с его творчеством (влечение к народным песням, народным сказкам, их собирание, их записи), которые становятся так ощутимы в Пушкине в период его Михайловской ссылки и будут все более нарастать в нем в дальнейшем.

Разгром первого вооруженного выступления против царизма страшно далеких от народа и потому бессильных в борьбе с правительством дворян-декабристов заставляет Пушкина изменить свою позицию по отношению к правительству. Автор «Стансов» 1826 года («В надежде славы и добра»), «Арапа Петра Великого» ставит теперь своей задачей «указать» «верховой власти» «на благо, которое она в состоянии сотворить» (слова Пушкина в статье «Александр Радищев»). Однако из творчества Пушкина и второй половины 20-х годов не уходит радищевская тема резкого осуждения «зверообразного самовластия». С единственной в своем роде силой разрабатывается эта тема в стихотворении «Анчар». С радищевскими традициями связан в какой-то мере и пушкинский «Пророк», в особенности в первоначальной его редакции: пророк России в

одежде казненных декабристов «с вервием на вые» обличает их «гносного убийцу» — царя; связаны с ними и «Песни о Стеньке Разине». Переключки с Радищевым то и дело встречаются и в других стихотворениях Пушкина второй половины 20-х годов¹.

В связи со все усиливающимся разочарованием в своих иллюзиях на возможность реформ сверху и в особенности в связи с новой волной крестьянских восстаний («холерные бунты», «бунты» в военных поселениях), мысль Пушкина в 30-е годы снова обращается к настойчивой разработке вопроса всех вопросов тогдашней русской действительности — темы крепостничества. Если в «Деревне» Пушкин негодующе рисовал картины крепостнического угнетения, — теперь его характерно и по преимуществу занимает тема крестьянского протеста («История села Горюхина», которая по плану должна была заканчиваться бунтом горюхинцев: в набросках плана слово «бунт» повторяется трижды, и «Дубровский») и даже прямо крестьянского восстания («Капитанская дочка» и непосредственно предшествующая ей «История Пугачева»). То, что было только намечено, так сказать, задано здесь Радищевым, писателем, только еще стоявшим по своей форме, стилю у истоков художественного реализма, Пушкин с огромной силой художественной правды воплотил в этих произведениях. Достаточно напомнить, с одной стороны, образы Троекурова и Верейского, с другой — людей из народа: крепостных крестьян от кузнеца Архипа и няни Дубровского до Пугачева, его приверженцев и Савельича, — которых Пушкин рисует с радищевским сочувствием. В борьбе народа с его угнетателями симпатии Пушкина во всех этих произведениях явно на стороне народа. Но то, что отделяло Пушкина от Радищева даже и в самый, условно говоря, «радищевский» период его творчества (период южной ссылки) — отношение к «насильственным потрясениям» — к крестьянской революции — теперь дает себя знать особенно резко. Пушкин настойчиво противопоставляет теперь «насильственным потрясениям», «бунту бессмысленному и беспощадному» путь «постепенного улучшения нравов» и просвещения народа. Наряду с темой крепостничества снова ставится Пушкиным в «Медном всаднике» и тема самодержавия, причем самый образ Петра разрабатывается поэтом в радищевском плане — великого государственного деятеля и вместе с тем «самовластного помещика» — «истукана» самодержавия, облеченного «ужасом беспредельно самодержавных власти» (слова о Петре в радищевском «Письме к другу, жительствовавшему в Тобольске»). Замечательное развитие приобретает под пером Пушкина в «Путешествии из Москвы в Петербург» и в статье «Джон Теннер» и обличение Радищевым лжедемократических

¹ См. ниже статьи «Трагедия и ее разрешение» и «Анчар».

англо-американских цивилизаторов. Все это естественно снова обращает мысль Пушкина и к самому Радищеву. Таковы причины возникновения двух уже названных выше его статей, специально посвященных последнему.

Статьи Пушкина вызвали обширную литературу. Определились и две противоположные точки зрения на них. Одни исследователи считают, что статьи надо понимать так, как они написаны, — всерьез; другие — что Пушкин хотел посредством их провести идеи Радищева в общественное сознание и с этой целью употребил своего рода «эзоповскую форму» обмана цензуры.

Однако, если подходить к анализу этих статей беспристрастно, без стремления улучшить или ухудшить историю, придется признать следующее. Как уже сказано, Пушкин действительно писал обе эти статьи в исключительно трудных цензурных условиях, что порой, несомненно, дает себя знать в их намеренно-официальной фразеологии, частично прямо заимствованной из известных Пушкину замечаний Екатерины на радищевское «Путешествие». Но, с другой стороны, расхождение между Пушкиным и Радищевым по кардинальному вопросу об отношении к крестьянской революции, как правило, безусловно существовало. Радищев оказывался в этом вопросе более близок не первому «поколению» русской революции — декабристам и Пушкину, а второму ее «поколению» — революционным демократам¹. Поэтому полемику Пушкина с Радищевым в его статьях о последнем было бы явно неправильно рассматривать *только* как прием эзоповского языка, как средство запутать и обмануть цензуру.

Надо признать, что есть в статьях Пушкина о Радищеве и ряд просто неверных положений и высказываний. Такого хотя бы утверждение о постоянной подражательности Радищева, о том, что все его «Путешествие» написано сентиментальным слогом главы «Клин», и т. п.

В то же время Пушкин, безусловно, чрезвычайно высоко ставил подвиг Радищева. даже в этих подцензурных статьях смело заявляя об его «необыкновенном духе», «самоотвержении» и «какой-то рыцарской совестливости». С особенной силой, конечно, это высоко сочувственное отношение к Ради-

¹ Есть только одно, несомненно весьма выразительное, исключение, замаскированное Пушкиным и раскрытое в свое время С. М. Бонди. В главе «Медное» в пушкинском «Путешествии из Москвы в Петербург», приведя выдержку из соответствующей главы радищевского «Путешествия» о продаже с публичного торга крепостных, Пушкин коротко замечает: «Следует картина, ужасная тем, что она правдоподобна. Не стану теряться вслед за Радищевым в его надутых, но искренних мечтаниях... с которыми на сей раз соглашаюсь поневоле...» Между тем глава эта у Радищева имеет явно революционную концовку, заканчивается недвусмысленными словами, что «свобода» для крепостных крестьян будет дана не сверху, а добыта снизу: «от самой тяжести порабощения».

щеву, признание огромной исторической важности его дела выразилось в одновременно написанной строке итоговой поэтической самооценки Пушкина — его стихов о воздвигнутом им самому себе памятнике, — в которой поэт не только заявляет, что он воспел свободу «вслед Радищеву» (в этой строке — как бы и своего рода поправка к только что приведенным словам: «Не стану теряться *вслед за Радищевым...*»; (курсив мой.— Д. Б.), но и усматривает в этом одну из важнейших своих заслуг перед народом.

Для того чтобы оценить все значение этих слов, надо вспомнить, как настойчиво с самого начала своей литературной деятельности Пушкин подчеркивал свою творческую самобытность, как неизменно отклонял он попытки сделать его чем бы то ни было последователем — «следствием».

Пушкинский «Памятник», естественно, с полным основанием связывают с давней классической традицией, сопоставляют с Горацием, с Державиным. Однако — и это тоже в высшей степени значительно — непосредственным толчком к созданию этого значительнейшего пушкинского стихотворения послужило едва ли не то же «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. В конце книги, в «Слове о Ломоносове» Радищев, глядя на памятник на могиле Ломоносова и, несомненно, в свою очередь вспоминая перевод последним знаменитых стихов о памятнике Горация, восклицает: «Не столп, воздвигнутый над тлением твоим, сохранит память твою в дальнейшее потомство. Не камень со иссечением имени твоего пренесет славу твою в будущие столетия. Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово Российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных за необозримый горизонт столетий. Пускай стихии, свирепствуя сложенно, разверзнут земную хлябь и поглотят великолепный сей град (тема наводнения — Медного всадника.— Д. Б.), откуда громкое твое пение раздавалось во все концы обширных России; пускай яростный некий завоеватель истребит даже имя любезного твоего отечества, но доколе слово Российское ударять будет слух, ты жив будешь и не умрешь».

Легко заметить переключку, подчас даже почти буквальную, с этими строками ряда мест пушкинского стихотворения, которое писалось как раз в то время, когда мысль Пушкина так настойчиво обращалась к Радищеву и его книге, когда, в частности, так внимательно было проштудировано им (см. «Путешествие из Москвы в Петербург») радищевское «Слово о Ломоносове»¹.

¹ Это сопоставление было приведено мной в прочитанном в 1949 году докладе «Пушкин и Радищев». Одновременно и независимо оно было сделано Б. С. Мейлахом в его статье «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина», «Известия АН СССР, ОЛЯ», т. 8, вып. 3, стр. 216—228.

Наконец, — снова возвращаясь к пушкинским статьям о Радищеве, — должно, несомненно, признать, что Пушкин, уже в 20-е годы, как мы знаем так сетовавший на непростительное забвение Радищева, безусловно хотел снова напомнить о нем русскому обществу. В этом бесспорное и в высшей степени прогрессивное значение пушкинских статей. Недаром статья «Александр Радищев», приготовленная Пушкиным для его журнала «Современник», при жизни поэта так и не смогла пройти через цензуру; а после его смерти тот же самый бывший арзамасец, а в ту пору реакционнейший министр народного просвещения Уваров, который «кричал», как об этом свидетельствует запись пушкинского дневника, об «Истории Пугачева», как о «возмутительном сочинении», решительно воспротивился и попытке Пушкина заговорить в печати о том, кого Екатерина II назвала «бунтовщиком хуже Пугачева». Характерна резолюция Уварова: «Статья по себе недурна и с некоторыми изменениями могла бы быть пропущена. Между тем нахожу неудобным и совершенно излишним возобновлять в печати память о писателе и книге, совершенно забытых и достойных забвения».

Уваров не преувеличивал. О том, насколько действительно имя Радищева было основательно к этому времени забыто, красноречивее всего свидетельствует следующий поразительный факт. Герцен, выпустив в 1851 году на французском языке за границей, значит вне каких бы то ни было стеснений царской цензуры, свою замечательную работу «О развитии революционных идей в России», о Радищеве не упомянул в ней ни словом. В то же время опасения Уварова были отнюдь не напрасны. Есть все основания думать, что именно Пушкин и напомнил Герцену о Радищеве. Статья Пушкина «Александр Радищев» смогла появиться в печати только в 1857 году, а в следующем же 1858 году Герцен выпускает в своей лондонской вольной типографии второе издание радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», открывая тем самым новый и особенно значительный этап жизни Радищева в сознании русского общества — в сознании революционных демократов, в сознании деятелей третьего, пролетарского периода русской революции: герценовское издание, несомненно, оживило память о Радищеве и интерес к нему в России.

Таким образом Пушкин, восславивший вслед Радищеву свободу, продолживший и развивший на свой лад на первом этапе русской революции идеи Радищева и одновременно сообщивший им исключительную художественную действительность, сыграл несомненную и важнейшую роль не только в возобновлении памяти о Радищеве, но и в возвращении русскому читателю отнятого у него царским самодержавием основного труда своего замечательного предшественника.

По планам далее следует: «Державин, Богданович, Дмитриев, Карамзин». Отношение к Державину у Пушкина в основном совершенно определилось к 1825 году, и нет никаких признаков того, чтобы с этого времени оно изменилось. Наоборот, есть ряд данных, подтверждающих оценку 1825 года, так что, очевидно, в предполагавшейся статье эта оценка, в той или иной форме и была бы развернута. Равным образом определилась и оценка Пушкиным Богдановича: К «Душеньке» он до конца продолжал относиться сочувственно, как к воспоминаниям юности, но Богданович уже давным-давно не причислялся им к лику «великих писателей».

Несколько изменилось отношение Пушкина к Дмитриеву. По тому месту, которое отводится ему в плане, где он причислен к ряду немногих первоклассных деятелей литературы XVIII века, видно, что в это время Пушкин уже не ставил его на один уровень с дядей Василием Львовичем, а признавал ту историческую роль, которую он сыграл в предшествовавшем литературном развитии.

Подводя итоги всему, что сказано выше о замысле пушкинской статьи-обзора с таким несколько вызывающим названием, мы имеем все основания утверждать: «ничтожество» литературы русской Пушкин усматривал в недостаточном развитии в ней национальной самобытности — «народности», в малом числе в литературе XVIII века больших дарований. Вместе с тем само слово «ничтожество» отнюдь еще не означало для него отсутствие литературы, ее несуществование. «Литература кой-какая у нас есть», — писал он в 1825 году А. Бестужеву, полемизируя с его утверждением: «у нас нет литературы». В 1830 году к аналогичному утверждению Киреевского он относится с «улыбкой», как к юношескому суждению двадцатитрехлетнего автора.

6

В том же 1834 году, когда Пушкин набрасывал свой план статьи «О ничтожестве литературы русской», снова и чрезвычайно громко прозвучало утверждение, что у нас нет литературы, в знаменитых «Литературных мечтаниях» двадцатидвухлетнего Белинского.

В лице Белинского наконец появилась та «истинная критика», которую ждал и предсказывал Пушкин.

Но Пушкин не только предвидел появление этой «истинной критики», он сам был в какой-то мере ее первым представителем.

Белинский знал относительно очень немногое из критических высказываний Пушкина: его беглые отзывы-характеристики писателей прошлого в стихах, очень небольшое

число критических статей, опубликованных при жизни Пушкина, да те незначительные дополнения, которые появились в XI томе посмертного издания (глава о Ломоносове и две-три мелких критических заметки). Подавляющее большинство критических высказываний Пушкина, рассеянное в его письмах, черновых набросках, планах и т. п., оставалось Белинскому совершенно неизвестным. Тем поразительнее замечательные совпадения с Пушкиным (здесь я говорю не только о «Литературных мечтаниях», а и о всей деятельности Белинского в целом), проявляющиеся как в общей оценке Белинским литературы XVIII века, так и в его оценках отдельных ее представителей. Белинский, так же как и Пушкин, усматривает основные недостатки допушкинской литературы в ее подражательности, в отсутствии в ней народности. Он, как и Пушкин, считает литературу классицизма XVIII века ложно, псевдоклассической¹.

В своих наиболее зрелых статьях, содержащих суждения о литературе XVIII века (статья о Кантемире, обзор «Русская литература в 1847 г.»), Белинский приходит к тому же признанию наличия в нашей литературе этого времени с самых первых ее шагов двух начал: кантемировского и ломоносовского — поэзии более близкой к жизни и поэзии риторической, — которые отчетливо намечены Пушкиным в плане его статьи «О ничтожестве литературы русской».

Такие же знаменательные совпадения имеем и в ряде оценок Белинским отдельных писателей. Иногда они объясняются непосредственным влиянием Пушкина. Например, в отзыве Белинского о Фонвизине, который «казнил в своих комедиях дикое невежество старого поколения» (сочинения Пушкина, статья 1). — явная перефразировка знаменитых слов Пушкина: «В глазах монархини сатирик превосходный *невежество казнил* в комедии народной».

Но часто отзывы Белинского совпадают, порой почти дословно, с такими отзывами Пушкина, которые оставались ему заведомо неизвестными. Н. В. Богословский, например, справедливо отметил почти дословное совпадение отзывов об Озере Пушкина в его пометках на статье Вяземского с оценкой того же Озерова Белинским².

Из очень большого числа примеров этого рода, которыми мы располагаем, остановлюсь на оценке Белинским Державина.

¹ Исследователи считают, кстати, что именно Белинский первым употребил и самый этот термин (см. статью С. Мокульского «Французский классицизм» в «Западном сборнике», 1937, стр. 10). На самом деле, как мы видели, еще до Белинского употребил его Пушкин. Возможность заимствования этого термина и Белинским и Пушкиным со стороны, по-видимому, исключена.

² «Спор Пушкина с Вяземским об Озере». — «Красная новь», 1937, № 1, стр. 102.

«У него нет ни одной вполне выдержанной пьесы, но каждая представляет какую-то смесь алмазов поэзии с стразами риторики»,— пишет Белинский. Вспомним слова Пушкина о кумире Державина, состоящем на $\frac{1}{4}$ из золота и на $\frac{3}{4}$ из свинца, о том, что Державин «не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы». Повторяю, никакой непосредственной связи между подобными высказываниями установить нельзя, но вместе с тем вся система этих отзывов Белинского возникла безусловно не без воздействия на его эстетическое сознание Пушкина. При этом Пушкин действовал в данном случае на сознание Белинского не путем непосредственных критических суждений, а путем всей своей художественной практики, которая в скрытом, латентном виде их в себе заключала, являлась в какой-то степени их результатом.

Белинский сам указывал, что он вырос эстетически на поэзии Пушкина.

Как большинство лицейстов-сверстников Пушкина, Белинский, хотя он и был гораздо моложе их, воспитывался, по традиции, на стихах Державина: «Я в детстве знал Державина наизусть, — вспоминал сам он впоследствии и добавлял: — для моего детского воображения, поставленного державинскою поэзиею на ходули, поэзия Пушкина казалась слишком простою, слишком краткою и лишенною всякого полета, всякой возвышенности... Только постепенное духовное развитие в лоне пушкинской поэзии и могло оторвать меня от глубоко вкоренившихся впечатлений детства и довести до сознания тайны, сущности и значения истинной поэзии»¹. Равным образом, пятнадцатилетний юноша Белинский с восторгом декламировал наизусть монологи сумароковского «Димитрия Самозванца», бывшие для него образцами истинно-трагического. Наоборот, появление в 1827 году сцены «Келья в Чудовом монастыре» из пушкинского «Бориса Годунова» Белинский, по свидетельству мемуариста-современника, встретил «неприветно». Она казалась ему чересчур «простой», пятистопные безрифменные ямбы — «прозаическими». Развился Белинский до понимания высокой художественности пушкинской трагедии только несколько лет спустя — к моменту выхода ее отдельным изданием в 1831 году.

Одновременно с ростом эстетического чувства Белинского развивалась в нем и способность все более глубокого критического суждения.

С. М. Бонди выдвигает предположение, что статья «О ничтожестве литературы русской» не была реализована Пушкиным, поскольку появились «Литературные мечтания» Белинского: «Прочтя эту статью Белинского, столь совпадающую

¹ В. Г. Белинский, т. V, стр. 535.

по основной установке и даже по общему плану с начатой им статьей «О ничтожестве литературы русской», Пушкин, конечно, должен был отказаться от своего замысла»¹. Не думаю, чтобы это было так. Во многом Белинский в «Литературных мечтаниях» совпадал с Пушкиным, но во многом и расходился с ним, например, в традиционной восторженной оценке Державина, в полной недооценке Тредиаковского, в совершенном игнорировании Радищева-поэта и т. д. Кроме того, статья Белинского ставила ряд вопросов, вызывала на ответы.

Я считаю, что мы даже имеем у Пушкина попытку не то ответа, не то некоей параллельной статьи, связанной с «Литературными мечтаниями» Белинского. Это уже упоминавшийся и отчасти цитировавшийся мною набросок плана: «Отчего первые стихотворения были сатиры...»

Несмотря на то что набросок этого плана был опубликован уже Якушкиным², в его известном описании пушкинских рукописей, редакторы сочинений Пушкина и позднейшие исследователи не придавали ему особого значения. Редактор прежнего издания Академии наук, начатого еще в дореволюционное время, перепечатал его даже не в основном тексте, а в примечаниях. В библиографическом указателе К. П. Богаевской (под ред. М. А. Цявловского) «Пушкин в печати за сто лет (1837—1937)» он и вовсе не упоминается. Между тем набросок этот представляет несомненный и немалый интерес. Ввиду этого воспроизводим его полностью:

«Отчего первые стихотворения были сатиры?

Их успех etc.

Отчего сатира существовала еще при Екатерине, а ныне совсем уже не существует?

Петр создал войско
флот
науки
законы

но не мог создать словесности, которая рождается сама собою — от своих собственных начал. Поколение преобразованное презрело безграмотную, изустную, народную словесность. И князь Кантемир, один из воспитанников Петра, в путеводители себе — избрал Буало».

Я уже указывал, что, поскольку план этот набросан на обороте письма к Пушкину с датой 23 мая 1835 года, приблизительно этим временем, и во всяком случае не ранее, его и следует датировать³. По содержанию же начало этого

¹ С. М. Бонди, Историко-литературные опыты Пушкина, стр. 441.

² А. С. Пушкин, Рукописи поэта, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве. «Русская старина», 1884, декабрь, стр. 568—569.

³ В шестнадцатитомном издании Пушкина АН СССР этот набросок дан в качестве плана статьи «О ничтожестве литературы русской», что явно неверно, поскольку в том же издании работа над статьей датирована декабрем 1833 г.— мартом 1834 г.

наброска находится, как мне представляется, в прямой связи с тем местом статьи Белинского, которое посвящено характеристике Кантемира: «Его прославленные *сатиры* были скорее плодом ума и холодной наблюдательности, чем живого и горячего чувства. И диво ли, что он начал с *сатир* — плода осеннего, а не с *од* — плода весеннего? Он был иностранец, следовательно не мог сочувствовать народу и разделять его надежд и опасений; ему было сполна смеяться. Что он был не поэт, этому доказательством служит то, что он забыт...»¹ и т. д. Пушкина, очевидно, не удовлетворило такое объяснение причины того, почему наши первые стихотворения были сатиры, и он намерен был дать свое объяснение этому.

Из продолжения же плана видно, что в 1835 году мы имеем дело с замыслом еще одной статьи Пушкина, толчком к которой, по-видимому, послужили «Литературные мечтания» Белинского и которая должна была быть посвящена рассмотрению всей нашей литературы со времен Петра, — замыслом, так же не осуществленным, как и все предшествующие.

К первым критическим выступлениям Белинского Пушкин, как известно, отнесся с исключительным сочувствием. Он, очевидно, ощутил, что в лице Белинского наконец-то появилась у нас та «истинная критика», которую он так долго и тщетно ожидал. Отсюда и намерение его привлечь Белинского к ближайшему участию в «Современнике», намерение тем более показательное, что в кругу большинства сотрудников «Современника» к Белинскому, с его выраженным демократизмом, «плебейством», относились с явным недоверием и даже недоброжелательством.

Однако вместе с тем Пушкин не без основания усматривал в некоторых чересчур резких суждениях молодого Белинского отсутствие того историзма, исторического подхода к объяснению явлений культуры, в том числе и литературы, который для самого Пушкина издавна стал обязательным. Это чувствуется уже в объяснении характера литературной деятельности Кантемира, которое в противовес Белинскому намечено Пушкиным в только что приведенном нами наброске плана. Стихи Кантемира были сатирами не по тому в конце концов случайному обстоятельству, что он был иностранцем, никак не связанным с русской жизнью, отчего и писал стихи, никак не соответствующие историческому моменту в жизни страны («плод осенний» в эпоху петровской «весны»). Этому утверждению Пушкин, очевидно, намерен был противопоставить факт «успеха» сатир, как и того, что сатирические жанры прочно укоренились в нашей литературе — «существовали еще при Екатерине». Равным образом Кантемир избрал в пу-

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 41.

теводители себе Буало не потому, что как иностранец не был связан с русской литературой, а потому, что принадлежал к «поколению преобразованному», которое «презрело безграмотную, изустную, народную словесность».

Еще отчетливее выражено стремление Пушкина сообщить суждениям Белинского большую историчность в том «Письме к издателю», то есть к самому себе, которое Пушкин написал и напечатал в «Современнике» за подписью некоего А. Б. из Твери, скрыв от всех свое авторство.

В «Письме» содержится единственное прямое высказывание Пушкина о Белинском, высоко расценивающее его критическую деятельность, но вместе с тем стремящееся внести в нее некоторые коррективы (напомним, что речь идет о статьях Белинского, опубликованных им всего лишь до апреля 1836 года, то есть о периоде от «Литературных мечтаний» до первой части статьи «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» включительно): «Жалею, что вы, говоря о «Телескопе», не упомянули о г. Белинском (упрек этот обращен к Гоголю как автору статьи «О движении журнальной литературы», опубликованной в первой книжке «Современника.— Д. Б.). Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостью мнений и с остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного».

Советуя Белинскому устами смиренного тверского обывателя А. Б. проявлять в своих критических высказываниях «более уважения к преданию», Пушкин не исходил из соображений только тактического порядка.

Своими подчас, как мы видели, исключительно резкими оценками как всей литературы XVIII века, так и отдельных ее представителей, сам Пушкин разбивал вдребезги преувеличенные репутации российских Гомеров и Расинов, чинил строгий и справедливый «египетский суд» над «кумирами» классицизма и сентиментализма. Но наряду с этим Пушкин никогда не отрицал важности исторической преемственности, исторического предания. Вспомним, что Пушкин писал еще в 1825 году Рылееву в связи с нападками декабристской критики на Жуковского: «Не совсем согласен с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?»

Слова эти в известной степени можно применить и к отношению Пушкина ко всей предшествовавшей ему нашей литературе — литературе XVIII века. Пушкин сознавал, что его собственная литературная деятельность при всем основополагающем ее новаторстве прочно укоренена в историческую почву, в почву национальной культуры, в почву «предания»

(вспомним, что своим литературным «отцом» он называл Державина). Пушкин брал из этой почвы нужные ему элементы, энергично отбрасывая остальное, но рос он именно из нее, питался ее соками.

II. ПРОЗА ПУШКИНА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА¹

Стихи и проза для Пушкина — не только два различных строя художественно-поэтической речи, но и два особых, глубоко и принципиально отличных восприятия действительности:

Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень...

Поэту Ленскому противостоит *прозаик* Онегин.

С годами в творчестве самого Пушкина «прозаическое» восприятие и соответствующее художественное воссоздание действительности, предполагающие и особый отбор явлений жизни и, главное, особое отношение к ним, все нарастали. С большой силой сказывается оно и в стихотворных произведениях Пушкина («И в поэтический бокал воды я много подмешал»; сперва было эквивалентное: «Я *прозы* много подмешал»). Но наиболее адекватной формой такого восприятия является проза.

Специфичность «прозаического» отношения к действительности определяет и основные стилевые черты пушкинской прозы. Пушкин-прозаик, по точному впечатлению Вяземского, «крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему». Меткость этого непосредственного наблюдения подтверждается научно-стилистическим анализом: «В его прозе едва ли найдется хоть какой-нибудь признак, по которому можно было бы догадаться, что он поэт», — замечает академик Корш.

Взамен различных видов существовавшей во времена Пушкина «поэтической прозы» (термин Батюшкова), типа повестей Марлинского, изобилующих орнаментикой всякого рода — перифразами, метафорами и т. п., или типа ритмизованной прозы раннего Гоголя, Пушкин ставит себе и осуществляет задачу: до конца, так сказать, «прозаизировать» прозаическую форму — создать прозу, лишенную каких бы то ни было «поэтических» «обветшалых украшений», прозу, основным стилевым законом которой является «прелесть naïвой простоты».

¹ Вопрос о связи поэзии Пушкина с поэзией XVIII века неоднократно ставился и разрабатывался в литературе. Наоборот, значение прозы XVIII века для становления пушкинской прозы оставалось в тени. Это и побудило меня попытаться специально разработать именно данный вопрос.

Как известно, Пушкин почти отрицал существование сколько-нибудь значительной художественной прозы в нашей литературе XVIII века.

Действительно, в основном литература XVIII века развивалась, художественно совершенствовалась по линии поэзии. Не считая прозы Карамзина (о ней речь ниже и особо), в повествовательной прозе XVIII века имеются такие интересные явления, как, скажем, творчество Михаила Чулкова, или такие исключительно идейно значительные, как «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, но прозаиков, которые подняли бы русскую художественную прозу до такого уровня, какого достигла ко времени Пушкина русская поэзия, еще не было.

Проза Пушкина поэтому прежде всего противостоит по своему своему существу, как нечто диаметрально противоположное, всей основной, доминантной линии нашей предшествовавшей литературы — поэзии XVIII века.

Пушкин сам отчетливо сознавал это и, как всегда, тонко иронически и вместе с тем художественно подчеркнул в первом же до конца законченном им своем прозаическом произведении, повести «Гробовщик» — первом сугубо прозаическом и вместе с тем высокохудожественном создании всей нашей литературы вообще, в котором Аполлон Григорьев имел основание видеть «зерно» будущей «натуральной школы», своего рода первый наш «физиологический очерк», возникающий в рамках традиционной «страшной» повести о мертвецах.

«Гробовщику», как известно, предпослан эпитафия из «Водопада» — произведения, которое Пушкин считал «лучшей одой» Державина, другими словами — величайшим художественно-поэтическим творением всей нашей литературы XVIII века:

Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?

Высокая поэзия эпитафия и прозаический комментарий-бурлеск, сугубая «проза» повествования о веселой пирушке у сапожника, о гротескно «страшном», под пьяную руку, сне обидевшегося за свою профессию гробовщика — прямо столкнуты лбами, демонстративно противопоставлены друг другу.

Грандиозно скорбное, потрясающее высоким «пиитическим ужасом» ощущение смерти, непрерывно пожирающей все сущее, ощущение, столь характерное для Державина и вообще всей линии нашей «высокой» философской лирики XVIII века, и другое, сугубо прозаическое отношение к смерти профессионально заинтересованного в ней — в увеличении числа гробов — человека.

Придание *такому* повествованию *такого* эпитафия делает из «забавной шутки» Пушкина, как восприняла «Гробовщика» современная ему критика, своего рода программное произведение — демонстративно подчеркнутый образец новой «прозаической» линии нашей литературы.

На прямом противопоставлении поэзии XVIII века строится и вся проза Пушкина. Очень наглядно можно проследить это на образах героев пушкинской прозы. Поэзия XVIII века знала образ только «высокого» героя — исторического деятеля. Правда, с еще большей демонстративностью вводя в 30-е годы «низкого героя» и в поэзию, Пушкин в набросках поэмы «Езерский» полемически защищал право поэта на внимание к рядовому, ничем особенным не замечательному человеку ссылкой на почин столь авторитетного для критики того времени Державина:

Державин двух своих соседей
И смерть Мещерского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов
И похорон, сменивших пир,—
А знал ли их, скажите, мир? ..

Однако, как видно из непосредственно следующих за этим строк, такое «защитное» сопоставление на самом деле было поводом к *противопоставлению*:

Вы скажете, что есть же разность
Между Державиным и мной,
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной,
Что князь Мещерский был сенатор,
А не коллежский регистратор,
Что лучше, ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет.

«Возвышенный предмет» Пушкин взять не захотел. В набросках непосредственно примыкающего к «Езерскому» «Медного всадника» имеется и «сенатор», но он дан в заведомо комическом виде («Со сна идет к окну сенатор...» и т. д.). В то же время эта стихотворная «петербургская повесть» Пушкина — произведение о «низком» герое, бедном петербургском чиновнике, к тому же даваемом в прямом антагонизме с «высоким» героем — символическим монументом Петра. «Бедный Евгений» в поэзии Пушкина, наряду с Парашей «Домика в Коломне», — все же исключение. Наоборот, образами обыкновенных, заурядных «героев», причем порой занимающих весьма низкое общественное положение (достаточно напомнить «коллежского регистратора» — Самсона Вырина, вышедшего в офицеры из солдатских детей капитана Миронова и даже просто гробовых дел мастера Адриана Прохорова, мелких ремесленников — его соседей и т. д.), буквально переполнены страницы пушкинской прозы.

Проза Пушкина противостоит поэзии XVIII века не только образами простых «маленьких героев» — типичных представителей реальной действительности, «прозаической» обыденности, людей «как все», — противостоит проза Пушкина поэзии XVIII века и методом изображения традиционных «высоких» героев.

Замечателен в этом отношении образ Петра в первом же крупном прозаическом замысле Пушкина — недовершенном «Арапе Петра Великого». Образ Петра был одним из наиболее канонических и вместе с тем самых «высоких» образов нашей литературы XVIII века. Петр изображался не только величайшим из героев человечества, человеком, «каков во всех странах не слыхан был от века» (Ломоносов), но наделялся и прямо божественными атрибутами. Рисовался Петр исключительно в минуты его великих деяний — на полях битв, в мирных подвигах; даже его работа «в пыли и в поте» на Саардамской верфи в обличье простого плотника давалась в аспекте своего рода нового божественного воплощения — «вочеловечения». Примерно в таком же аспекте рисуется Державиным подчеркнуто «простой» образ его Фелицы.

В «Арапе» Петр совершенно лишен каких-либо «божественных» атрибутов, дан всего лишь в качестве большого, незаурядного человека. Что еще важнее, Петр показан в романе не только в героическом плане — на великой стройке новой, преображающейся его гением страны, но и в подчеркнуто «домашнем», чисто бытовом аспекте: в кругу семьи, за игрой в шашки с английским шкипером, в качестве «свата», заботливо устраивающего семейные дела арапа, и т. д.

Той же цели человечески бытового снижения образа служит, в частности, и подобранный Пушкиным, очевидно для пятой главы, эпиграф из Аблесимова:

Я тебе жену добуду,
Иль я мельником не буду.

Роль Петра, сватающего Ибрагима, шутливо приравнивается к роли ловкого и плутоватого «мельника, колдуна, обманщика и свата» из широко популярной комической оперы.

Вспомним описание первого появления Петра в романе: «Пока закладывали лошадей, Ибрагим вошел в ямскую избу. В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты...» Петр сажает «крестника» в свою коляску и везет к себе: «Государева коляска остановилась у дворца так называемого Царицына Сада. На крыльце встретила Петра женщина лет тридцати пяти, прекрасная собою, одетая по последней парижской моде. Петр поцеловал ее в губы и, взяв Ибрагима за руку, сказал: «Узнала ли ты, Катенька, моего

крестника: прошу любить и жаловать его по-прежнему»... Две юные красавицы, высокие, стройные, свежие как розы, стояли за нею и почтительно приблизились к Петру. «Лиза,— сказал он одной из них,— помнишь ли ты маленького арапа, который для тебя крал у меня яблоки в Ораниенбауме?»... Великая княжна засмеялась и покраснела.

«Земное божество» поэтов-одописцев превращается всего лишь в «человека высокого росту». «Катенька», «Лиза», для которой арап крадет яблоки из сада ее отца, это канонические «богини» одической поэзии — Екатерина I, Елизавета Петровна.

«Пошли в столовую, — читаем далее. — В ожидании государя стол был накрыт. Петр со всем семейством сел обедать, пригласив и Ибрагима. Во время обеда государь с ним разговаривал... он вспомнил некоторые черты Ибрагимова младенчества и рассказывал их с таким добродушием и веселостью, что никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России».

В таком изображении исторического героя Пушкин совершенно сознательно следовал художественному методу Вальтера Скотта, изображавшего своих исторических героев — по словам автора «Бориса Годунова» и «Арапа Петра Великого» — без всякой ходульности и чопорности, «но современно, но домашним образом» «...Ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons. Shakespeare, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям...» Вальтер Скотт ставится здесь в один ряд с Гете и Шекспиром по его методу реалистического изображения исторического героя. Как заговорщик не может все время быть только заговорщиком, так и великий человек не может быть все время великим человеком — даже тогда, когда он просит тарелку супу. Но на нашей почве, на фоне почти вековой одической традиции, применение такого метода к изображению Петра, такое человечески бытовое «остранение» традиционно-героического образа носило, можно сказать без всякого преувеличения, характер подлинного литературного переворота.

Образ Петра, как он здесь дан Пушкиным, не является в его творчестве исключением. Совершенно тем же методом дана позднее в «Капитанской дочке» Екатерина II: «Вдруг белая собачка английской породы залаяла и побежала ей навстречу. Марья Ивановна испугалась и остановилась. В эту самую минуту раздался приятный женский голос: «Не бойтесь, она не укусит». И Марья Ивановна увидела даму, сидящую на скамейке противу памятника... Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важ-

ность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую». Как известно, данный здесь Пушкиным «словесный портрет» представляет собой очень точное воспроизведение портрета Екатерины, писанного Боровиковским. Но весьма характерно, что, если Державин для своего изображения Екатерины — Фелицы в «Видении мурзы» воспользовался знаменитым парадным, «одическим» портретом Левицкого, Пушкин в соответствии со всем духом своего романа предпочел подчеркнуто «частное» «домашнее» изображение императрицы, данное Боровиковским.

При этом Пушкин не ограничивается здесь только внешним портретом; последнему в полной мере соответствует психологический рисунок образа. Екатерина прощает Гринева, как императрица, лишь после того, когда, как женщина, выслушала и поняла повесть Маши Мироновой.

Наконец в изображении исторического героя Пушкин-прозаик делает и еще один гигантский шаг вперед. Получив от царя разрешение работать в архивах для написания истории Петра Великого (так и не осуществленной), Пушкин пишет «Историю Пугачева». Соединение в заглавии двух этих слов — Пугачев и история — показалось Николаю I таким потрясающим основы *pensens*'ом («преступник, как Пугачев, не имеет истории»¹), что он, как известно, потребовал безусловного изменения заглавия. Между тем именно такой *pensens* в литературно-художественном плане был до конца осуществлен Пушкиным в «Капитанской дочке».

В качестве главного исторического героя этой повести выступает именно Пугачев. В поэзии XVIII века Пугачев рисовался исключительно в качестве злодея, «врага отечества», то есть полной противоположности «отцу отечества» — герою.

Сей варвар не щадил ни возраста, ни пола.

Пес тако бешеный что встретит, то грызет.

Подобно так на луг из блатистого дола

Дракон, шипя, ползет.

Но казни нет ему довольныя на свете,

Воображенье он тиранством превзошел,

И все он мерзости, и в силе быв и в цвете,

Во естестве нашел.

Рожденна тварь сия на свет бессильной выдрой,

Но, ядом напоясь, которым рыжет Нил,

Сравнятся он хотел со баснословной гидрой:

Явился крокодил...—

писал Сумароков в своем известном «Стансе граду Сибирску на Пугачева».

Пушкин в своей повести не только ни в какой мере не рисует Пугачева злодеем, но и прямо подменяет им в качестве

¹ Т. Зенгер, Николай I — редактор Пушкина. — «Литературное наследство», т. 16—18, М. 1934, стр. 527.

нового героя традиционных героев поэзии XVIII века. Это точно и выразительно подчеркивается им, например, в эпиграфе из «Россияды» Хераскова к 10-й главе — осада Пугачевым Оренбурга:

...заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
За станом повелел соорудить раскат,
И, в нем перуны скрыв, в ноши привести под град.

Начал Пушкин свой эпиграф со второго полустишия не зря. В «Россияде» Хераскова — наиболее каноническом образце русской героической поэмы — «русской Илиаде» — первый стих, как это напомнил Виктор Шкловский, читается: «Меж тем российский царь, заняв луга и горы...»¹

Но если даже в выборе подобного эпиграфа не видеть со стороны Пушкина нарочитости, — с тем же самым сталкиваемся мы в построении фабулы повести. Пугачев выступает здесь, и в гораздо большей степени, чем Екатерина, в качестве покровителя, даже больше — благодетеля Гринева, то есть выполняет функцию, которая традиционно подлежала герою — «отцу отечества». Особенно выразительно полное соответствие в самом характере этого покровительства с тем, что делает для арапа Ибрагима Петр в первом историческом романе Пушкина: оба устраивают личную семейную жизнь того и другого. Постановка нового героя на старый пьедестал в этом фабульном ходе проявляется едва ли не особенно наглядным образом.

Так, в сопоставлении с поэзией XVIII века проза Пушкина предстает нам, как ее полная противоположность.

Значительно сложнее отношения Пушкина-прозаика с тем немногим, что имеется в нашей допушкинской литературе в области прозы.

2

Чрезвычайно низко расценивая предшествовавшую ему русскую прозу, объясняя почти полным отсутствием у нас высокой национальной культуры прозаической речи ту литературно-стилистическую неудачу, которая, по его мнению, постигла в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева-прозаика, Пушкин, как известно, особо выделял прозу Карамзина. В «Путешествии из Москвы в Петербург» (глава «Ломоносов»), давая резко отрицательную оценку «ораторской» прозе Ломоносова — «однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый», — Пушкин прибавляет: «Эта схо-

¹ В. Шкловский, Заметки о прозе Пушкина, М. 1937, стр. 112—113.

ластическая величавость, полуславенская, полулатинская, сделалась было необходимостью: к счастью, Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова».

Совершенно соответствует этому и ранний, относящийся еще к 1822 году, отзыв Пушкина о прозе Карамзина как «лучшей в нашей литературе», причем отзыв этот тут же, однако, сопровождается характерной оговоркой: «Это еще похвала не большая» («О прозе»).

Из этого отзыва следует, во-первых, что проза Карамзина признавалась Пушкиным в качестве вершинного достижения нашей прозаической литературы вообще; во-вторых, что достигнутый Карамзиным уровень Пушкин почитал еще весьма и весьма не высоким; наконец, в-третьих, что, стремясь развить дальше нашу прозу, Пушкин, естественно, должен был если и не исходить из «лучшего», что до него у нас имелось, то во всяком случае полностью учитывать хотя бы и весьма недостаточный опыт Карамзина-прозаика.

Так Пушкин действительно и поступал в своей работе по созданию новой русской художественной прозы.

«Повести Белкина» — первый заверченный этап в становлении пушкинской прозы (предшествующее им, включая даже такие замечательные в своем роде создания, как «Арап Петра Великого», как «Роман в письмах», все же — только пробы, опыты, не доведенные до конца), являются произведениями, новаторское значение которых не может не быть признано исключительным: дают основополагающие образцы новой русской художественной прозы. Однако все это не мешает им, как повествовательному жанру, вырастать на определенной историко-литературной почве, продолжать и замечательно развивать лучшее, что у нас имелось в области художественно-повествовательной прозы, — традицию повестей Карамзина.

Эта видимая, так сказать, лежащая на поверхности, традиционность пушкинских повестей не только отчетливо ощущалась современниками, но даже подчас мешала им воспринять их замечательную литературную новизну и свежесть, то новое качество, которое они вносили собой в нашу литературу. В этом отношении особенно показательно восприятие повестей Белинским. «Это что-то вроде повестей Карамзина, — писал о них Белинский в своих итоговых статьях о Пушкине, — с тою только разницею, что повести Карамзина имели для своего времени великое значение, а повести Белкина были ниже своего времени»¹. Поразительная недооценка Белинским прозы Пушкина и в особенности «Повестей Белкина» общеизвестна, но сходство их в ряде черт с повестями Карамзина подмечено правильно. Сходство это бросалось в глаза

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 577.

и другим современным критикам. Так, Н. Полевой, соотнося в своей рецензии стилевую манеру «Повестей», их «простоту» с якобы попытками Пушкина подражать Вашингтону Ирвингу, вместе с тем пренебрежительно именует их «сказочками», то есть подтягивает их в жанровом отношении к повестям Карамзина. Среди повестей последнего не только имелись две сказки в прямом смысле этого слова, но сам Карамзин вообще называл все свои повести «сказками», а себя, в качестве автора их, именовал «сказочником» (ср. аналогичные и столь же пренебрежительные позднейшие названия «Повестей Белкина» Белинским «сказками и побасенками», даваемые по линии той же жанровой связанности со «сказочками» Карамзина; знаменательно, что и сам Пушкин в черновике называл свои повести «сказками»).

Призывая в 1827 году Погодина писать и печатать в своем журнале повести, Пушкин пояснял: «У нас не то, что в Европе, — повести в диковинку. Они составили первоначальную славу Карамзина» (письмо от 31 августа). О том, как велика была эта «слава», свидетельствовал по горячим следам и Белинский, который сам некогда «мечтал» и «плакал» «с его сочинениями»;¹ особенно «Бедная Лиза» и «Марфа Посадница», по его словам, сводили с ума всю публику.

Выросший и в значительной степени воспитавший свой первоначальный художественно-эстетический вкус на русских романах XVIII века (см. автобиографические признания в «Рыцаре нашего времени»), Карамзин в своей собственной литературной деятельности противопоставляет «нескладнице Мирамонда и Даиры» — громоздкости, фабульной и сюжетной запутанности, композиционной неформленности «отменно длинного, длинного, длинного» романа XVIII века — сжатый, компактный, твердо и четко фабульно и композиционно оформленный жанр повести.

С боем, в отталкивании от романов этого типа, вводя в большую литературу жанр повести, Карамзин дает в своем творчестве самые разнообразные образцы последнего — целый фейерверк жанра.

Среди его повестей имеем любовно-бытовую повесть («Бедная Лиза»), повесть историческую — с любовной фабулой («Наталья, боярская дочь») и почти без таковой («Марфа Посадница, или Покорение Новгорода»), семейную повесть («Юлия»), новую романтическую повесть («Остров Борнгольм» и «Сиерра Морена»), повесть-сказку («Прекрасная царевна и счастливый Карла»), наконец психологическую повесть-роман с названием, характерно предваряющим название знаменитого романа Лермонтова, — «Рыцарь нашего времени».

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 56.

Жанр повести, как известно, существовал у нас и до Карамзина, но Карамзин первым вводит его в большую литературу, на равных правах со всеми каноническими жанрами XVIII века.

Существеннее жанровой новизны было новое содержание повестей Карамзина. Самой значительной в этом отношении и отсюда недаром самой популярной была, конечно, знаменитая «Бедная Лиза» с героиней-крестьянкой, даваемой не в комическом, а в драматическом плане.

Образы маленьких людей низкого состояния с достаточно сочувственной их обрисовкой встречаются уже у Михаила Чулкова. Но опять-таки и в этом отношении если не хронологическое, то историко-литературное первенство принадлежит Карамзину. Карамзин первым ввел образ маленького человека в большую литературу, первым заявил право на внимание писателя к маленьким людям и их судьбе, к описанию их душевной жизни (знаменитое «и крестьянки любить умеют»), первым демонстративно противопоставил нового героя традиционным героям поэзии классицизма — монархам одописцев и авторов героических поэм, «сенаторам» Державина (столь же знаменитое начало «Фрола Силина»: «Пусть Virгилии прославляют Августов! пусть красноречивые льстецы хвалят великодушие знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого поселянина»).

Не менее, чем введение Карамзиным в большую литературу новых образов маленьких людей, — то есть расширение в социальном отношении эстетической сферы литературы, начинающаяся ее демократизация, — по-своему важна самая манера передачи Карамзиным действительности.

На первое место в повестях Карамзина выступает личность автора-рассказчика. Действительность изображается в них не сама по себе, а неизменно дается сквозь призму авторского восприятия, авторского переживания. В разных повестях функция автора меняется. Всего чаще выступает он в качестве рассказчика того, что слышал («Бедная Лиза» рассказывается, например, со слов одного из персонажей повести, Эраста); но в «Острове Борнгольме» автор-рассказчик сам включается в действие, во всяком случае непосредственно — притом по ходу фабулы — соприкасается с героями рассказа и с событиями, о которых в нем повествуется. По-особому дан рассказчик в «Марфе Посаднице». Как в «Капитанской дочке» Пушкина и задолго до Вальтера Скотта, автор выступает в роли только издателя «старинного манускрипта»; самый рассказ-мемуары ведется от лица одного из активных участников описываемых исторических событий.

Однако, независимо от того, принимает или не принимает автор участие в повествуемых им событиях, он все время и

весьма активно — эмоциями скорби, гнева, сочувствия — участвует в рассказе о них.

Автор-рассказчик неизменно находится между читателем и предметом рассказа; его личное отношение к событиям, о которых он повествует, насквозь прокрашивает собой всю ткань повествования, сообщая рассказу особую психологическую тональность, как бы определенный музыкальный ключ.

Очень часто автор прямо прорывает повествовательную ткань то эмоциональным восклицанием, то невольно вырвавшимся взволнованным обращением к действующим лицам, то высказанной по тому или иному поводу сентенцией, то непосредственным обращением к читателям. Таких обращений в повестях особенно много. Наряду с предметом повествования, с повествующим рассказчиком — «сказочником», читатели являются третьим обязательным ингредиентом повествовательной манеры Карамзина.

Наличие рассказчика — человека, так или иначе непосредственно соприкоснувшегося с предметом повествования, должно как бы гарантировать читателям реальность повествуемого. Автор-рассказчик и прямо подчеркивает это, настойчиво повторяя, что то, о чем он рассказывает, является «былью», решительно противопоставляемой им литературному вымыслу.

«Вы читаете не роман, а быль», — заявляет автор читателям в «Рыцаре нашего времени». «Читатель! верь или не верь: но этот случай не выдумка». «Ах! для чего пишу не роман, а печальную быль», — восклицает автор в «Бедной Лизе». «Слушайте, — я повествую — повествую истину, не выдумку», — предупреждает он в «Острове Борнгольме». В «Наталье, боярской дочери» он объясняет невозможность придать иной, более романтически «страшный» поворот сюжету тем, что в таком случае он «удалился бы от исторической истины, на которой основано мое повествование», и т. д. Иллюзия реальности поддерживается и тем, что автор-рассказчик — личный знакомый героев: он встречался с Эрастом, герой «Рыцаря нашего времени» — его «приятель».

Конечно, не следует думать, что Карамзин всерьез хочет убедить читателя, что он рассказывает ему случай из действительной жизни. Все только что перечисленное — не более, как литературный прием. Автор и сам подчас над ним подшучивает, но самый этот прием имеет целью освободить повествование от традиционных литературных шаблонов, подчеркнуть, что автор стремится в своем рассказе к художественному изображению действительности, а не к беспочвенной игре воображения, не к фантазированию над жизнью по стершимся шаблонам старых авантюрных романов, которыми сам он некогда так увлекался.

Все это, конечно, еще отнюдь не реализм, но реалистиче-

ские тенденции этого по сравнению с романами XVIII века, от которых Карамзин здесь, как и все время, отталкивается, несомненны.

Соответственно этому и в порядке такого же отталкивания Карамзин стремится выработать и свой особый повествовательный стиль. Как в области жанра он порывается к «малым формам», так в самой форме рассказа хочет быть насколько более сжатым, лаконичным. «Оставим все подробности и скажем просто, что бывали минуты, в которые одна богиня невинности могла спасти Юлину невинность» («Юлия»). «Слова мои текли бы рекою, если бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу! Мне еще многое надобно описывать, берегу бумагу, внимание читателя и... конец главе!» («Рыцарь нашего времени»).

Равным образом Карамзин стремится к опрощению слога, языка, освобождению его от условных перифраз, эвфуизмов, напыщенных и изысканных метафор традиционного романтического стиля. Действует он здесь испытанным, восходящим еще к Скаррону приемом языкового «травести». Дается традиционно-литературный языковой штамп, перифрастический шаблон, и тут же производится «перевод» его на обыкновенный, простой человеческий язык: «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и Гений Жизни ее погасил свой факел!.. Да, любезный читатель, она простудилась, и в девятый день с мягкой постели переложили ее на жесткую: в гроб — а там и в землю...» («Рыцарь на час»). «Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула вьюгами на Русское царство, то есть зима наступила» («Наталья, боярская дочь»).

Из более мелких стилистических приемов Карамзина отметим частое употребление им цитат и всякого рода литературных реминисценций, как и сопоставление героев с образами античной мифологии.

Все только что перечисленные характерные особенности повестей Карамзина вплоть до сюжетосложения, до композиционных приемов, до мелких стилистических признаков были полуиронически, полусерьезно восприняты Пушкиным в «Повестях Белкина» и подвергнуты замечательному художественному преобразению в направлении новой реалистической эстетики.

Жанровое сходство между «Повестями Белкина» и повестями Карамзина обосновывать нет нужды. Особенно бросается оно в глаза в отношении самой значительной в идейном и историко-литературном отношении повести Пушкина «Станционный смотритель» и равным образом значительнейшей же повести Карамзина «Бедная Лиза». Можно думать, что, говоря о близости «Повестей Белкина» и повестей Карамзина, Белинский прежде всего и имел в виду именно эту

повесть, равным образом именно это сходство помешало ему заметить и оценить великое значение «Станционного смотрителя», поскольку, признавая большое историческое значение повестей Карамзина, он воспринимает их в это время как нечто безнадежно отжившее, устарелое, — «детские побасенки».

Жанровое сходство «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы» усиливается общностью темы — обольщение дворянином девушки низкого состояния, горестная судьба маленького человека — и рядом сходных композиционных черт. Рассказ в «Станционном смотрителе» ведется от имени традиционно-карамзинского рассказчика-автора, «чувствительного», сострадательного путешественника. Зачин «Станционного смотрителя» совершенно аналогичен и по своей композиционной и по своей, так сказать, музыкальной функции зачину «Бедной Лизы». Рассказу о судьбе «бедной Лизы» предшествует большое введение, в котором повествуется о Москве и ее окрестностях, об уединенных по ним прогулках, причем попутно вырисовывается и личность чувствительного мечтателя-автора. Рассказу о судьбе «станционного смотрителя» предшествует такое же пространное введение о грустном положении «сословия станционных смотрителей», причем попутно также вырисовывается личность рассказчика — сердечного человека, способного во имя справедливости отрешиться от собственных выгод и интересов, войти в горькое и тяжелое положение «маленького человека», испытать к нему подлинное сочувствие и заставить испытать это сочувствие своих читателей («Будем, однако, справедливы, постараемся войти в их положение...»). Рассказав о жалком положении станционного смотрителя, этого «почтовой станции диктатора» (эпиграф из кн. Вяземского, который, как раз наоборот, говорил о станционных смотрителях, не входя в их положение, а с точки зрения рассерженного проволочками в пути сановно-капризного *viator'a*), рассказчик прибавляет: «Вникнем во все это хорошенько, и, вместо негодования, сердце наше исполнится искренним состраданием». «Искреннее сострадание» это и есть тот тон, тот музыкально-психологический ключ, в котором ведется все повествование и который задан ему, как видим, уже с самого начала (ср. гораздо менее тонкое, как это будет всегда и во всем у Карамзина относительно Пушкина, более внешне навязчивое, но по своей функции совершенно аналогичное заключение карамзинского зачина: «Но всего чаще привлекает меня к стенам С...нова монастыря воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы! Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»). Совершенно аналогично и заключение — концовка обеих повестей: описание могилы Лизы, описание могилы смотрителя.

В «Станционном смотрителе» имеем и все те основные черты повествовательной манеры Карамзина, о которой было сказано выше. В силу этого и близость «Повестей Белкина» к повестям Карамзина легче всего показать именно на сопоставлении этих двух произведений.

Как и в центре «Бедной Лизы», в центре «Станционного смотрителя» — образ бедного, обиженного маленького человека и глубоко сочувственное, гуманное отношение к нему автора-рассказчика. Отношение это проявляется непрерывно — то непосредственно, в форме только что приведенного рассуждения, то, по ходу рассказа, косвенно, в оценочных эпитетах карамзинского склада («добрый смотритель», «бедная Дуня», «бедный смотритель!», ср. у Карамзина: «добрая старушка» — мать Лизы, «бедная Лиза»). Как и у Карамзина, настойчиво подчеркиваемым ингредиентом повести являются «читатели». Все введение выдержано в форме апелляции к читателям: «ссылаюсь на совесть моих читателей», «вникнем во все это хорошенько» и т. д. Самый рассказ также обращен к «читателям»: «Обстоятельства некогда сблизили нас, — говорит рассказчик о смотрителе, — и об нем-то намерен я теперь побеседовать с любезными читателями». Традиционность этого обращения к читателям здесь, пожалуй, особенно бросается в глаза, поскольку им создается несомненная невязка: рассказчик, «титularный советник А. Г. Н.», обращает ведь свой рассказ не «к читателям», а к Ивану Петровичу Белкину; между тем по всему ходу рассказа (характер непосредственной беседы с читателями именно рассказчика, а не записавшего его рассказ Белкина; обещание помимо этой повести издать «в непродолжительном времени» дальнейший «любопытный запас путевых наблюдений») следует, что данная форма придана ему не переадресовывающим рассказ Белкиным, а именно самим рассказчиком. Такое же обращение к читателям и примерно с такой же степенью невязки имеем и почти во всех остальных «Повестях Белкина». Невязка эта может служить лишним основанием для того, чтобы считать образ Белкина (и приписыванье ему повестей) возникшим в Пушкине позднее их написания; но то, что невязка эта так и осталась, то, что в текст не были внесены соответствующие изменения, лучше всего свидетельствует о традиционности приема ввода читателей и обращения к ним.

«Станционный смотритель», как и все «Повести Белкина», подчеркнута дается Пушкиным как «быль», а не вымысел. «Они, как сказывал Иван Петрович, большею частию справедливы», — предупреждает Пушкин в даваемом им предисловии — письме ненарадковского помещика. Реальность рассказа подчеркивается и тем, что рассказчик, как и автор-рассказчик «Острова Борнгольма», непосредственно сталкивается со своими героями, является свидетелем-очевидцем их судьбы.

и несчастий: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна». В «Гробовщике» истинность рассказа подчеркивается совсем на карамзинский лад: автор и хотел бы изобразить своего героя по-другому, но не может не следовать истине: «Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу».

Найдем в «Станционном смотрителе», как и в «Повестях Белкина» вообще, наличие и других, сравнительно мелких элементов карамзинской повествовательной традиции. Так, имеются в них сопоставления героев с персонажами литературных произведений (например, сопоставление Вырина с одним из персонажей баллады Дмитриева). Сопоставлений героев с мифологическими образами нет ни в «Станционном смотрителе», ни в «Бедной Лизе» — слишком бы здесь это было неуместно. Вообще же такие сопоставления у Карамзина очень многочисленны; подчас сопоставления с образами древности находим и в составе белкинского цикла, хотя они встречаются гораздо реже, чем у Карамзина («Соседи, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы» — «Мятезь»).

Близость в жанровом, фабульном, идейно-образном, стилистическом отношении «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы» подкрепляется наличием в обеих повестях прямых совпадений как в сюжетных положениях, так и непосредственно текстуальных. Одно из них (в сцене последней встречи Лизы с Эрастом и первого объяснения Вырина с Минским) указал в своей статье о «Повестях Белкина» В. В. Гиппиус¹. Другое такое совпадение — в моментах случайной встречи Лизой Эраста и Выриным Минского на улице в экипаже².

Сами по себе совпадения эти не имели бы особого значения, но, в свете всего сказанного, они лишний раз подтверж-

¹ Василий Гиппиус, «Повести Белкина». — «Литературный критик», кн. 2, 1937, стр. 32.

² «На одной из больших улиц встретила её великолепная карета и в сей карете увидела она — Эраста... Эраст вышел и хотел уже идти на крыльцо огромного дома» («Бедная Лиза»). «Шел он по Литейной... Вдруг промчались перед ним шегольские дрожки, и смотритель узнал Минского. Дрожки остановились перед трехэтажным домом... и гусар вбежал на крыльцо». Восклициание «Ах, Дуня, Дуня!» станционного смотрителя прямо переключается с «Ах, Лиза, Лиза!» Карамзина, причем переключка эта еще усиливается тем эпитетом «бедная Дуня», который, как я уже указывал, несколько раз употребляется рассказчиком.

дают, что в момент создания «Станционного зрителя» в творческом сознании Пушкина так или иначе присутствовала память о самом выдающемся и значительном в предшествовавшей и современной ему русской литературе повествовательном произведении на аналогичную тему о драматической судьбе маленького человека, раскрывающуюся в аналогичном плане авторского сочувствия этой судьбе.

С другой стороны, именно очень большая близость обоих произведений, близость, которая, как я уже указывал, прямо-таки ослепила Белинского, позволяет установить их существеннейшие отличия, то новое качество, которое, при известном усвоении карамзинской повествовательной традиции и одновременно глубокой борьбе с нею, сообщил русской прозе Пушкин.

В пренебрежительно-отрицательной рецензии на «Повести Белкина» в «Московском телеграфе» автор ее (по-видимому, сам издатель журнала Н. Полевой) в качестве основной черты повестей отмечал отсутствие в них какого бы то ни было «романизма»: «Кажется, сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений, ни в подробностях рассказа, ни в слоге и никакого романизма в содержании». Автор рецензии считает, что Пушкин в этом испытании провалился, что «Повести» — явная художественная неудача, но самого этого наблюдения нельзя не признать верным и точным.

Против «романизма» предшествовавшей ему литературы выступал и Карамзин, всячески пытаясь, как мы видели, убедить своих читателей, что в своих повестях он следует действительности и противопоставляя свой метод шаблонным схемам романической литературы. Все это имело определенную литературную направленность. Карамзин противопоставлял свои повести, как новый литературный род, роману XVIII века, которому они пришли на смену. В «Рыцаре нашего времени» он набрасывает фабульную схему таких романов: «В Даире, Мирамоне, в Селиме и Дамасине (знает ли их читатель?), одним словом, во всех романах желтого шкафа герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками; первые наконец торжествуют, последние наконец, как прах, исчезают... добродетельный всегда побеждает, а злой гибнет!» Традиционным штампом Карамзин противопоставляет другой метод изображения жизни — не такой, какой она дается в романах, а такой, какая бывает в действительности, где «часто» наблюдается совсем «противное». Больше того, Карамзин — первый, как известно, у нас более или менее правильный истолкователь и самый восторженный провозвестник Шекспира — знает, что человек не бывает только добродетельным или только злодеем, что жизненные коллизии

представляют собой нечто более глубокое, чем только столкновение добродетели и порока. В предисловии к «Марфе Посаднице» Карамзин даже подымается до широкой, «шекспировской» постановки вопроса о методе изображения исторического события, исторической борьбы: по-своему правы обе борющиеся стороны; побеждает же та, действия которой оказываются исторически прогрессивными, находятся в соответствии с исторической необходимостью. Однако эти теоретические посылки и тенденции Карамзина вовсе не находят или находят весьма малое осуществление в его творческой практике. Вопреки им, в своих «повестях» Карамзин или остается во власти старого шаблона — классицизма, или следует новому шаблону, к тому времени уже достаточно прочно утвердившемуся в литературном направлении европейского сентиментализма.

Типичным образцом следования Карамзина шаблону «романов желтого шкафа» является «Наталья, боярская дочь» — романическая история со счастливой развязкой, при которой «неправосудие и злоба» «злых бояр» разоблачены, а невинность и добродетель торжествуют, где фабула шита белыми нитками, где весь ход событий оказывается весьма примитивно пригнанным к этой счастливой развязке, где как по писаному, осуществляется план влюбленных — бежать из родительского дома и обвенчаться тайно, с тем чтобы впоследствии «броситься к ногам» оставленного родителя, который радостно примет их в свои «объятия».

«Наталья, боярская дочь» наряду с «Бедной Лизой» была одной из самых популярных повестей Карамзина, пользовавшейся огромным успехом у современников, — не случайно в повести Пушкина «Барышня-крестьянка» Алексей Берестов обучает по ней грамоте свою Акулину.

Однако построение фабулы ее так наивно, настолько действительно в духе детских сказочек, что посчитаться с ней в этом отношении сколько-нибудь всерьез Пушкин считает совершенно излишним и ограничивается тем, что просто весело пересмеивает, передразнивает ее в своей «Мятели»¹.

Гораздо сложнее обстоит дело с фабулой «Бедной Лизы». Карамзин явно отходит здесь от традиции и шаблонов классицизма, но полностью следует шаблону, прочно утвердившемуся в литературе европейского сентиментализма — буржуазном романе, буржуазной драме: обольщение представителем высшего класса девушки низкого состояния.

Соответственно этому и развязка здесь иная: добродетель

¹ О подчеркнутом пародировании в первой части «Мятели» фабулы «Натальи, боярской дочери» см. в статье Н. Любвиной, «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. «Новый мир», № 3, 1937, стр. 260—274. Автор убедительно показывает это, сопоставляя обе повести из строки в строку.

не торжествует, а страдает. Гибнет добродетельная «нежная» Лиза, виновная только в том, что полюбила обольстителя, гибнет ее мать. Однако, следуя в этом отношении традиционно-сентиментальному развитию фабулы, Карамзин все же и тут незаметно поворачивает на старый путь. «Порок» все же оказывается наказан: Эраст «до конца жизни своей несчастлив», почитая себя убийцей Лизы и не будучи в силах «утешиться». Мало того, автор прямо намекает, что вся эта история, глубоко печальная здесь, на земле, имеет счастливую развязку в том мире, по отношению к которому, по Карамзину, вся наша здешняя жизнь является только «прологом драмы», и где любовники «может быть... примирились». Причем весь тон повествования таков, что эта возможность воспринимается читателем как неизбежность: Эраст искупил свою вину искренним раскаянием и всей своей последующей несчастной жизнью, — конец совсем в духе Карамзина.

Пушкин кончает «Станционного смотрителя», как известно, совершенно неожиданной счастливой развязкой в отношении преступных любовников, не только противостоя в этом отношении развязке «Бедной Лизы», но и всей традиции европейского сентиментализма вообще.

Несовпадение с predetermined литературной традицией шаблоном, непредвиденный, неожиданный конец поджидает нас не только в «Станционном смотрителе». С подобными неожиданностями систематически сталкиваемся во всех повестях белкинского цикла.

Фабула не только «Станционного смотрителя», но и большинства «Повестей Белкина» почти сплошь строится на основе неоправданного ожидания. В прямой противоположности Карамзину в них не оправдываются ожидания самих героев, не оправдываются и ожидания читателей. В «Выстреле» после оскорбления Сильвио офицером дальнейший ход событий кажется и самому рассказчику, и всем его товарищам, фатально предрешенным: «Мы не сомневались в последствиях и полагали нового товарища уже убитым». Как известно, все складывается совсем иначе: «Сильвио не дрался». Когда после рассказа Сильвио об оскорблении, нанесенном ему графом, он едет к нему со своими пистолетами, перед читателем предстает возможность двойкой развязки: или граф будет убит, или — постоянный баловень счастья — он и на этот раз как-то восторжествует над Сильвио. Случается нечто совершенно непредвиденное: граф не убит, но злобный завистник Сильвио неожиданно в разворачивании действия торжествует — и не физическую, а гораздо более глубокую, моральную — победу над графом; наоборот, граф терпит явное моральное поражение.

Фабула всей «Мятели» — сплошная цепь несбывающихся ожиданий. Не сбывается типично карамзински окрашенное

ожидание героев — «венчаться тайно» и «броситься потом к ногам родителей, которые будут тронуты... и скажут им непременно: «Дети! Придите в наши объятия». Не сбывается спровоцированное самим автором ожидание чего-то необыкновенного, что должно произойти на другой день после побега у ненарядовских помещиков: «Но возвратимся к добрым ненарядовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего». Не сбывается естественное ожидание родителей, которые, подкрепив себя «нравственными поговорками», соглашаются наконец на брак их Маши с Владимиром: «Единогласно все решили, что, видно, такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное...» Вместо радости Владимир на призыв родителей Маши, как известно, отвечает «полусумасшедшим письмом». Сама развязка «Мятели» происходит как раз по поговорке «суженого конем не объедешь» (в отношении Бурмина эта поговорка сбывается прямо буквально), но совсем не в том направлении, в каком собирались разрешить ее «добрые ненарядовские помещики». В конце повести Марья Гавриловна подготавливает совершенно необыкновенную и весьма романтическую развязку своего романа с Бурминым: «Она приуговляла развязку самую неожиданную». Вначале все идет как должно: Бурмин вынужден Марьей Гавриловной к упорно и загадочно избегавшемуся им объяснению, но содержание этого объяснения с первых же слов оказывается вполне неожиданным не для кого иного, как для самой Марьи Гавриловны. Столь же неожиданна вся развязка.

Необычайная развязка «Станционного зрителя», противоречащая и Карамзину, и печальным предвидениям и ожиданиям самого зрителя, входит, как видим, в общую систему неожиданных фабульных ходов и исходов «Повестей Белкина».

И это не просто прием заинтересовывания или ошеломления читателя (как прием это выглядело бы даже чем-то назойливо монотонным).

Карамзин декларирует в своих «Повестях» отказ от литературности, от привычно романических фабульных ходов и развязок. Но в своей художественной практике Карамзин сам оказывается во власти старых или в лучшем случае новых традиций.

Пушкин в «Повестях» действительно оказывается вне власти каких бы то ни было литературных традиций и канонов. При этом отталкивается Пушкин не только от заштамповавшихся фабул Карамзина, но и от той школы русского сентиментализма, отчасти русского романтизма, которая была им создана. Пушкин борется против всяческих литературных шаблонов и условных схем — от сентиментально-ро-

мантической баллады Жуковского и романтической повести Бестужева (в этом и заключается значение эпиграфов к «Выстрелу» и «Мятели», хорошо раскрытое В. В. Виноградовым¹) до таких литературных гигантов, имевших огромное значение для развития творчества самого Пушкина, как Шекспир и Вальтер Скотт (вспомним противопоставление Адриана Прохорова «гробокопателям» обоих этих писателей и шутливое пересмеивание наследственной мести героев и героинь Вальтера Скотта в «Барышне-крестьянке»).

Карамзин декларирует свою свободу от романтических шаблонов, заштампованных фабульных ходов и концов; Пушкин до конца эту полную свободу осуществляет. Беря почти во всех своих повестях традиционную фабульную схему, Пушкин сообщает ей такой неожиданный, такой парадоксальный поворот, что от традиции, литературного шаблона ничего не остается. Действительность, изображаемая Пушкиным, ломает все рамки традиционного представления о ней, будь ли то заштампованная литературная схема (Карамзин, Жуковский, Бестужев), воспитанное литературой «романтическое» мышление (рассказчик «Выстрела», Марья Гавриловна «Мятели»), мышление религиозное (притча о блудном сыне в «Станционном смотрителе»), мышление от здравого смысла («нравственные поговорки», призванные на помощь ненародовскими помещиками).

Жизнь многообразнее, необычнее — то проще, то, наоборот, неизмеримо сложнее, запутаннее, невероятнее, романтичнее — самых традиционно «романтических» о ней представлений.

Вспомним разочарование в Сильвио офицера — рассказчика «Выстрела»: «Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести... но после несчастного вечера, мысль, что честь его была замарана и не омыта по его собственной вине, эта мысль меня не покидала и мешала мне обходиться с ним по-прежнему; мне было совестно на него смотреть». Между тем Сильвио, не отвечавший банальным представлениям о «герое», порожденным «таинственными повестями» и офицерским дуэльным кодексом, на самом-то деле как раз и является подлинным героем, личностью по своей глубине, исключительной воле, силе характера, не могущей идти ни в какое сравнение с банальным «рыцарем чести» повестей Марлинского и в значительной степени именно на них воспитанного офицерского мышления. Не случайно то огромное впечатление, которое произвел образ Сильвио как на самого Достоевского, так и на некоторых характерных героев его романов.

¹ В. В. Виноградов, О стиле Пушкина.— «Литературное наследство», кн. 16—18, М. 1934, стр. 172—174 и 188—190.

В «Повестях Белкина» — не просто акт литературной полемики Пушкина, — ироническое, подчас прямо пародийное переосмысление и тем самым отталкивание от разного рода литературных традиций (есть в них и все это), — но и новое, принципиально иное восприятие действительности, последовательно осуществляемое на традиционно-литературном, в значительной степени карамзинском же, материале.

Фабульная структура повестей — не просто веселая литературная игра на приеме обманутого ожидания, но и новое художественное мышление о действительности, мышление, лишённое традиционного романизма и «литературности», мышление художника-реалиста, «прозаика», в пушкинском понимании этого слова.

Резко отличается Пушкин от Карамзина и в изображении героев.

Мы видели, что Карамзин не принимает деления героев в духе рационалистических схем классицизма, на черных злодеев и безусловно добродетельных, «несмотря на многочисленные искушения рока», людей. Однако фактически в своей художественной практике он не далеко уходит от этих схем. Правда, в лице Эраста перед нами — не «злодей», а просто «слабый и ветреный» эгоист, думающий «только о своем удовольствии», пресытившийся «светскими забавами», но вместе с тем человек «с изрядным разумом и добрым сердцем». Последнее подтверждается и его позднейшими тяжкими переживаниями гибели Лизы. Однако относительная широта изображения Эраста объясняется не столько противопоставлением живого образа схемам классицизма, сколько потаенным стремлением автора сгладить социальный конфликт, лежащий в основе повести и принимавший весьма острые формы в западноевропейской буржуазной литературе, которою фабула «Бедной Лизы» и была в значительной степени подсказана: дворянин-соблазнитель — не злодей, а просто слабый и беспечный ветреник. Это доказывается очевиднее всего изображением Карамзиным своих положительных героев. Таковы Наталья и Алексей Любославский — до приторности идеальные герои, именно во вкусе литературы классицизма (см. самую фамилию-характеристику Алексея). Такова в неменьшей степени «нежная», «чувствительная» бедная Лиза, которая если и падает жертвой своего увлечения, то именно от избытка нежности и добродетели; такова в еще большей степени «добрая чувствительная» старушка — ее мать. Такой же абсолютно идеализированный образ добродетельного поселянина дан Карамзиным во «Фроле Силине».

В «Станционном смотрителе» Пушкин дает своих людей низкого состояния решительно без всякой идеализации. Бедная Дуня повести (кстати, по ходу ее этот традиционный эпитет теряет всякое основание) — не чувствительная, пасторально-

невинная продавщица ландышей, а лукавая и очаровательная «маленькая кокетка», любящая наряды (во время приезда Минского на станцию «шила себе платье»), прекрасно знающая цену своей миловидности и привлекательности, кстати использующая то и другое в трудные для ее отца минуты («путешественник возвысил было голос и нагайку; но Дуня, привыкшая к таким сценам, выбежала из-за перегородки и ласково обратилась к приезжему... появление Дуни произвело обыкновенное свое действие...»), охотно целующаяся на лету «в сенях» с молодым проезжающим, но вместе с тем милая и добрая девушка, нежно любящая отца (вспомним рассказ о посещении ею могилы зрителя). Без малейшего признака идеализации показан и тот герой, который действительно является самым драматическим лицом в повести, в отношении которого эпитет «бедный зритель» имеет всю силу, на стороне которого оказывается все сочувствие и автора-рассказчика и читателей.

Вспомним развязку обоих произведений: поэтическую гибель Лизы, сложившую романтическую традицию чувствительных паломничеств молодых владельцев и владелиц крепостных душ на Лизин пруд, и прозаическую смерть спившегося и опустившегося Самсона Вырина.

Однако именно в таком прозаическом изображении героя и заключается то великое «новое слово», которое произнес «Станционным зрителем» Пушкин, которое было не замечено Белинским, но, как известно, было так отчетливо слышано самым сильным у нас в литературе повествователем о бедах и обидах униженного и оскорбленного маленького человека — Достоевским.

Карамзин ввел в большую литературу маленького героя, Пушкин первый научил реалистически его показывать.

Наличие в «Повестях Белкина» все время дающего себя знать, проявляющего себя автора-рассказчика, в чем опять-таки Пушкин непосредственно продолжает традицию повестей Карамзина, вызывало прямые нарекания современной критики.

«В «Повестях Белкина» нельзя не заметить слова Я, которое повторяется беспрестанно, почти на каждой странице. Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повестей, а не Белкина», — брюзжал в «Северной пчеле» Булгарин.

Между тем, в такой же степени, как принципиально новое и качественно отличается от всего предшествующего воссоздание Пушкиным в его «Повестях» *объективной* действительности, — ново и также качественно отличается и построение в них образа *субъекта*, воспринимающего эту действительность, повествующего о ней «рассказчика», формально продолжающего традицию карамзинской повести-сказа.

В повестях Карамзина рассказчик — это сам чувствитель-

ный автор повестей, который проводит всю действительность, все объекты своего повествования сквозь призму сугубо субъективного переживания, окрашивает все в тона своей душевности, покрывает все флером сладостной и нежной меланхолии.

Словом, повести Карамзина дают нам не столько картину действительности, как она есть, сколько картину воспринимающей эту действительность сентиментальной души автора.

Пушкин, как известно, с самого начала проводит между собой и «Я» рассказчика резкую черту. Мало того, в разных повестях рассказчики — не только разные люди, но и лица различных общественных состояний, различных профессиональных принадлежностей (полковник, приказчик, чиновник), что неизбежно накладывает особый отпечаток, вносит определенные апперцепции в восприятие ими действительности. Вспомним восприятие рассказчиком «Выстрела» поступка Сильвио с точки зрения дворянско-офицерского представления о чести.

Кроме того, между этими рассказчиками и собой Пушкин ставит еще одну призму — мировосприятие простодушного и недалекого горюхинского помещика-недоросля — Ивана Петровича Белкина. В нашей исследовательской литературе указывалось на неорганичность образа Белкина — автора повестей, на чисто внешние причины (желание скрыть свое авторство: под своим именем нельзя, «ибо Булгарин заругает»¹), побудившие Пушкина приписать ему повести. Однако последнее предположение едва ли основательно. Если Пушкин действительно хотел бы скрыть свое авторство, он сделал бы это, конечно, тоньше и осмотрительнее. Между тем «Повести Белкина» с самого начала — в первом же своем издании — были поданы так, что личность настоящего автора их ни для кого не явилась секретом: «Многие сочинители наши, — писал рецензент «Московского телеграфа», — могут подписывать или не подписывать имена свои и все-таки останутся анонимes dans les deux cas (по выражению А. де Виньи). Этот И. П. Белкин, этот издатель сочинений его, который подписывается буквами А. П. и о котором в объявлении книгопродавцев говорят, как о славном нашем поэте, не походят ли они на дитя, закрывшее лицо руками и думающее, что его не увидят?»

Если же мысль приписать «Повести» Белкину возникла уже после их написания, то она является всего лишь дальнейшим продолжением и развитием того принципа построения субъекта повествования — образа «рассказчика», который положен в основу «Повестей» и прямо противоположен образу субъекта-автора, как он дан в повестях Карамзина.

¹ Письмо Пушкина П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 года.

Ведь помимо внешнего оформления повестей Белкина как рассказов разных лиц, принцип рассказывания проникает и в самую ткань повествования, представляющую собой зачастую целую серию рассказов в рассказе. Так, например, построен «Выстрел». В общей раме рассказа полковника И. Л. П. он представляет собой ряд последовательных рассказов героев повести друг о друге. Сперва идет рассказ полковника о Сильвио, затем рассказ самого Сильвио о графе, затем снова рассказ полковника о графе, и наконец замыкается вся эта весьма стройная, как видим, композиция рассказом графа о Сильвио¹. При этом оба рассказа — и Сильвио о графе и графа о Сильвио — переданы с буквальностью. Ряд рассказов — смотрителя о Дуне, мальчика о смотрителе и той же Дуне — дан и в «Станционном смотрителе». Вместо единого субъективного восприятия действительности автором-рассказчиком имеем почти столько же субъективных восприятий ее, а в «Выстреле» и прямо столько же, сколько основных действующих лиц.

Жизнь дробится, множится в этих перекрестных рассказах, поворачивается своими разными гранями, показана в многоликости различных восприятий — множественным сознанием различных участников повествуемых событий.

«Получается иллюзия многоголосой субъективности или, вернее, драматической объективности повествования, называющего вещи их бытовыми именами, пользующегося всем разнообразием присущих изображаемой среде и ее героям характеристик и определений. Монолог в пушкинском стиле превращается в «полилог». Но этим не нарушается структурное единство литературной речи. Она не разбивается на обособленные драматические контексты. Возникает внутренняя «драматизация», внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного или лирического контекста», — пишет по этому поводу В. В. Виноградов, правильно усматривая в подобной «структуре субъекта» один из основных законов пушкинского стиля и вообще «ключ к пониманию реформы литературного стиля, произведенной Пушкиным»². Но, как мы видим, нигде с такой очевидностью не проявляется эта «структура субъекта», как в «Повестях Белкина».

По мнению Карамзина, автор при изображении им той или иной действительности никуда не может уйти от себя, от своего субъективного восприятия и переживания этой действительности. В 1793 году, то есть на следующий год после

¹ О композиции «Выстрела» см. в моей книге «Мастерство Пушкина», 1955, стр. 223—240.

² В. В. Виноградов, О стиле Пушкина, *op. cit.*, стр. 202.

«Бедной Лизы» и «Натальи, боярской дочери», и в год написания повести «Остров Борнгольм», Карамзин набросал весьма характерную теоретическую статейку «Что нужно автору?». Карамзин выдвигает здесь положение о неизбежной субъективности литературы: «Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей». О чем бы ни писал автор, он по существу всегда будет писать всего лишь «портрет души и сердца своего».

Пушкин в своих «Повестях Белкина» сохраняет карамзинскую традицию автора-рассказчика, но он стремится дать в них не «портрет» своих «души и сердца», а объективную действительность — людей, как они есть, события, как они происходят, — и замечательно успевает в этом.

Зато и новые читатели «Повестей Белкина» видели в них вместо «портрета» автора нечто другое — самих себя, свою собственную жизнь, со страшной силой и истиной перед ними поставленную. «Теперь я «Станционного смотрителя» вижу в вашей книжке прочел: ведь вот, скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя, как по пальцам разложена... читаешь — словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот как!..» и далее, говоря о судьбе спившегося Самсона Вырина, который «спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая»: «Нет, это натурально! Вы прочтите-ка: это натурально! Это живет!»

Этот отзыв Макара Девушкина из «Бедных людей» Достоевского — лучшая из всех имевшихся у нас до того критических оценок «Станционного смотрителя».

В прозе своих «Повестей», вырастающей на освоении и снятии карамзинской традиции, Пушкин впервые в нашей литературе показал «натуральную» действительность, жизнь, которая «живет».

Задание, которое Пушкин ставил своей прозе, тем самым было блестяще выполнено.

Отсутствию «романизма» — какой бы то ни было идеализации, поэтизации, прикрас в показе людей и событий — должен был, по Пушкину, полностью соответствовать самый стиль прозы, слог, язык, лишенный каких бы то ни было поэтических украшений, перифраз, метафор, отличающийся предельной сжатостью, точностью и простотой. «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше», — советует Пушкин незадолго до смерти одному из начинающих прозаиков (письмо В. А. Дурову от 16 июня 1835 года). Своим лозунгом «писать просто» Пушкин непосредственно продолжал тенденции Карамзина. Вспомним приведенные нами примеры

иронического употребления Карамзиным различных перифраз и последующего «перевода» их, через «то есть» или «сказать просто», на обыкновенный разговорный язык. В полном соответствии с этими тенденциями находится ранняя программная заметка Пушкина 1822 года «О прозе» («Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу...»), построенная совершенно аналогично: приводятся образцы «блестящих выражений», высокопарных «дополнений» и «вялых метафор» и тут же дается иронический перевод их на простой язык.

«Арис приметил, что она, смотря в окно, часто закрывала белым платком алый свой ротик и что белый платок, как будто бы от веяния Зефира, поднимался на нем и опускался — то есть, сказать просто, Юлия зевала!» (Карамзин, «Юлия»). «Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное, гордое, пылкое и проч.». Зачем просто не сказать — лошадь? — сочувственно приводит Пушкин слова Д'Аламбера и уже от себя продолжает: «Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать рано поутру — а они пишут: «Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба...» («О прозе»).

Заметка начинается словами Д'Аламбера, но, как видим, требования эти, как и самый метод сопоставления, перевода с напыщенного поэтического языка на простой язык прозы, вполне соответствуют только что приведенному примеру Карамзина. Не случайно поэтому, думается, что как раз эта-то заметка и заканчивается признанием Пушкиным Карамзина нашим лучшим прозаиком.

В слог своей прозы Пушкин делает дальнейший и значительнейший шаг по сравнению с Карамзиным: он не повторяет уже сделанного Карамзиным, не дает двойного — поэтически изукрашенного и переведенного на простой язык — текста, а сразу пишет *просто*.

Больше того, несмотря на иронический перевод перифрастического слога на простой язык, сам Карамзин писал чаще всего именно поэтически-расцветенным, изукрашенным слогом. Можно думать даже, что один из только что приведенных примеров Пушкина метит именно в Карамзина, по крайней мере он прямо в него попадает: «Лишь только первые лучи сего великолепного светила показывались из-за утреннего облака, изливая на тихую землю жидкое неосызаемое золото, красавица наша пробуждалась...» и т. д. («Наталья, боярская дочь»).

Помимо поэтической расцветенности, изукрашенности, прозаическая речь Карамзина по самой своей структуре приближалась к стихам. Не случайна уже известная нам похвала Державина, чувствовавшего в «соловьиной» прозе Карамзина что-то родственное привычной ему стихотворной

стихии. Не удивительно, что некоторые строки Карамзина прямо и перешли из его прозы в стихи последующих поэтов: «Никто более моего не бродит пешком без плана, без цели» (начало «Бедной Лизы»), — ср. тютчевское «Бродить без дела и без цели»; или: «Последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» («Остров Борнгольм») — строка, почти буквально перешедшая в знаменитый «Вечер» Жуковского.

Пушкин, как известно, резко восставал против такой «поэтической прозы». И в его прозе мы действительно не найдем ничего идущего от стихов.

Прозаическому, лишенному условной «поэтичности» изображению Пушкиным в прозе действительности в полной мере соответствовал и выработанный им простой, насквозь прозаический, не заключающий в себе никаких рудиментов стиха стиль.

Следы карамзинской повествовательной традиции, столь явственно дающие себя чувствовать в «Повестях Белкина», в дальнейшем развитии пушкинской прозы все более и более стираются (их гораздо меньше уже в «Дубровском») и наконец в «Пиковой даме» — венце новеллистического мастерства Пушкина — почти совсем сходят на нет.

3

Нереалистический характер повестей Карамзина из русской жизни лучше всего подтверждается тем, что в них не было создано автором ни одного по-настоящему типического образа русской действительности. В такой же и даже в еще большей мере это относится и ко всей нашей повествовательной литературе XVIII века.

В истории нашей повествовательной прозы с художественной типизацией действительности, с типическими образами русской жизни встречаемся впервые у Пушкина.

Предшествовавшая *повествовательная* проза не могла в этом отношении оказать ему никакой помощи. Однако здесь им мог быть и был использован опыт *сатирической* прозы, прежде и больше всего опыт самого выдающегося русского сатирика XVIII века — Фонвизина.

В своем творчестве, в особенности в комедиях, Фонвизин сумел подняться до яркой и замечательной типизации современной ему русской действительности. Больше того, типичность созданных им образов далеко выходила за хронологические рамки его времени — последней трети XVIII века. Пушкин (исключительно высокую оценку им Фонвизина, как единственно «народного» писателя в нашей литературе

XVIII века, мы уже приводили) находил прямое реальное соответствие образам Фонвизина в русской действительности даже 20—30-х годов XIX века. «Какая дикость! — восклицает герой «Романа в письмах», глядя на управление мелкопоместных дворян. — Для них не прошли еще времена Фонвизина. — Между ими процветают еще Простаковы и Скотинины!»

В «Евгении Онегине» Пушкин, как известно, прямо использует фонвизинский образ. В числе гостей Лариных на именинах Татьяны оказывается и женившийся, состарившийся, но, конечно, оставшийся все тем же, фонвизинский Скотинин:

Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов.

В изображении этой чрезвычайно разросшейся скотининской семьи Пушкин не только подчеркивает, что Скотининых стало еще больше на Руси, но и развивает образ совсем в духе автора «Недоросля». Вспомним, что Фонвизин, между прочим, создавал наглядное представление о животном, грубо физиологическом быте Скотининых, заданный уже самой их фамилией, иронической ссылкой на их необыкновенную плодовитость, еще больше уподобляющую их столь любимым Тарасом Скотининым «свинкам». Сестра Скотинина Простакова рассказывает о себе: «Ведь и я по отце Скотининых. Покойник батюшка женился на покойнице матушке. Она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было у них восемнадцать человек...» Как видим, этот мотив подчеркивается и Пушкиным. Скотинин упомянут им не в качестве имени, сделавшегося нарицательным, а тонко лаконически — одной, не бросающейся в глаза, но остро выразительной чертой — дан как живой фонвизинский образ.

В прозе Пушкина, за исключением процитированного места из «Романа в письмах» (и еще одного места, о котором скажу ниже), нет прямой подмены сатирическими образами-типами Фонвизина рисуемых персонажей; но с косвенными приурочениями, напоминаниями в связи с изображаемыми лицами фонвизинских персонажей мы сталкиваемся неоднократно. Таков прежде всего известный эпиграф из «Недоросля» к «Повестям Белкина»:

Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин. Митрофан по мне,—

который словно бы прямо подсказывает несколько удивляющую параллель-аналогию: Белкин — Митрофан.

Можно было бы думать, что эпиграф этот дан со специаль-

ной целью предельного комического умаления заведомо нарочитого образа автора «Повестей». Но эпитафия не является здесь только внешней привеской, — он проникает в ткань повествования и хотя и частично, но несомненно оправдывается последним. В «автобиографии», предосланной Белкиным его «Истории села Горюхина», он рисует себя и свое воспитание в чертах, во многом прямо совпадающих с чертами фонвизинского Митрофанушки: «Первоначальное образование, — рассказывает о себе Белкин, — получил от нашего дьячка». Как и Митрофанушке, родители «не позволяли» ему «излишне отягощать память» «по причине слабого здоровья». Сами они — «люди почтенные, но простые и воспитаны по-старинному, никогда ничего не читывали и во всем доме, кроме азбуки, купленной для меня, календарей и новейшего письмовника, никаких книг не находилось». Правда, родители попытались было отдать сына в немецкий пансион, но из этого ничего не вышло. После короткого пребывания там «я упросил матушку оставить меня в деревне, ибо здоровье мое не позволяло мне вставать с постели в 7 часов, как обыкновенно заведено во всех пансионах. Таким образом, достиг я шестнадцатилетнего возраста (точный возраст Митрофанушки. — Д. Б.), оставаясь при первоначальном моем образовании и играя в лапту с моими потешными, единственная наука, в коей приобрел я достаточное познание во время пребывания моего в пансионе». Однако, несмотря на все это, между Митрофанушкой и Белкиным, как он дан Пушкиным, — «дистанция огромного размера». Еще резче расстояние между Митрофанушкой и Петром Андреевичем Гриневым, несмотря на то, что свое воспитание и детские годы сам Гринев рисует в чертах, прямо и даже подчеркнуто повторяющих воспитание Митрофана: «Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве» (ср. в рассказе Простаковой о своих родителях: «Нас, детей, было восемнадцать человек, да кроме меня с братцем все, по власти господней, примерли»). К Петруше взяла воспитателем француза Бопре: «по контракту обязан он был учить меня *по-французски, по-немецки и всем наукам*» (ср. в «Недоросле»: «По-французски и всем наукам обучает его немец, Адам Адамыч Вральман», и в другом месте: *Стародум*: «Любопытен бы я был послушать, чему немец-от его выучил»; *Простакова*: «Всем наукам, батюшка»). «Я жил недорослем, гоня голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками (ср. слова Митрофана: «Побегутка теперь на голубятню»). Между тем минуло мне шестнадцать лет» (опять возраст Митрофанушки).

Из «Недоросля» Фонвизина Пушкин берет типичные бытовые черты, но его недоросль Гринев в остальном не имеет

ничего или почти ничего общего с фонвизинским Митрофанушкой.

Больше того, когда некоторые общие черты между Митрофанушкой и Гриневым даже и оказываются, они приобретают в пушкинском тексте иное освещение. Так, грубо несправедливые слова Митрофана по адресу своей кормилицы — «мамы» Еремеевны, слепо ему преданной: «Ну, еще слово молви, стара хрычевка, уж я те отделаю!» — воспроизводятся почти буквально — в силу своей типичности для данной общественной среды и данного строя социально-крепостнических отношений — в словах Гринева столь же слепо преданному ему Савельичу: «Молчи, хрыч! — ты, верно, пьян, пошел спать и уложи меня». Но в то время как грубость слов Митрофанушки является всеопределяющей чертой его морального облика, подобное же обращение Гринева ни в какой мере не определяет отношения его к Савельичу и вообще является, как мы вспомним, случайным: помещицье «дитё» нарочито напускает на себя «взрослую» грубость, дабы завоевать независимость от доброго старика дядьки. «Мне было стыдно...» — рассказывает Гринева о своих переживаниях следующего дня, и несколько далее, по аналогичному поводу: «Мне было жаль бедного старика, но я хотел вырваться на волю и доказать, что уж я не ребенок». Это, конечно, не чувства фонвизинского Митрофанушки, вообще ни к каким чувствам не способного.

В той же «Капитанской дочке» сталкиваемся с новым примером резкого несоответствия между эпиграфом из Фонвизина и тем, что он собой предваряет. Над главой, знакомящей читателя с вышедшим в офицеры из солдатских детей Иваном Кузьмичом Мироновым, его супругой, капитаншей Василисой Егоровной, и их бытом, поставлен эпиграф из того же «Недоросля» — из уже упоминавшегося рассказа Простаковой о семейном быте и нравах ее родителей Скотининых: «Старинные люди, мой батюшка»¹ (вспомним и только что приведенное нами определение родителей Белкина как людей, воспитанных «по-старинному»).

Здесь поражает еще больший разрыв между эпиграфом и содержанием. Разрыв этот выступает тем заметнее, что между тем, что говорит Пушкин о Мироновых, и тем, о чем рассказывает Простакова, есть несомненное сходство. Мироновы, как и родители Простаковой, тоже люди простые и неученые («Не нынешний был век. Нас ничему не учили...» — рассказывает Простакова). Семейный строй Мироновых равным образом может вызвать ассоциацию с семьей Простаковых: Василиса Егоровна управляет и своим супру-

¹ Пушкиным допущена легкая неточность. В «Недоросле» эта фраза читается: «Старинные люди, мой отец».

гом и всей его «фортецией», «как Простакова» (слова Пушкина о Лариной-матери в первой печатной редакции «Евгения Онегина»). Значит, эпиграф взят не как самостоятельная фраза, совершенно вынутая из контекста, а, наоборот, влечет за собой этот контекст, подсказывая ряд аналогий и ассоциаций. Однако нет нужды показывать, насколько в обрисовке даваемых здесь образов «старинных людей» Пушкин далеко отходит от фонвизинских Скотининых и Простаковых.

Получается словно бы такая же своеобразная полемика между пушкинским текстом и эпиграфами, какую мы имеем в «Повестях Белкина». Однако в данном случае полемика эта направлена совсем в другую сторону, носит прямо противоположный характер.

Замечательно меткие, художественно типические зарисовки Фонвизина, как мы видели, помогали Пушкину многое художественно осмыслить и определить в окружающей его действительности, еще вживе наполненной культурно-бытовыми пережитками людей и нравов XVIII века — фонвизинского времени.

Еще большее значение имело для Пушкина творчество Фонвизина и вообще лучших образцов нашей сатирической литературы XVIII века, шедевров сатирической журналистики, вроде «Писем к Фалалею», «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева и др., при изображении им исторической действительности — русского XVIII века, его людей и нравов — отчасти в «Дубровском» и в особенности в «Капитанской дочке».

Из всей нашей литературы XVIII века именно в сатирической литературе доподлинная действительность того времени находила наиболее жизненное, наиболее яркое и художественное воплощение.

Для Пушкина сатирическая литература, в первую очередь Фонвизин, была основным источником знания его *как художника* о русской жизни XVIII века. И из этого источника Пушкин черпал самой щедрой рукой.

Однако важно для нас здесь, как всегда, не то, что Пушкин взял, а то, что он из этого взятого сделал, и потому я остановлюсь только на нескольких примерах из очень большого количества параллелей, которые при желании можно множить и множить. При этом с самого начала оговорю, что все эти параллели не имеют характера узколитературных заимствований.

Фонвизин и лучшие образцы нашей сатирической прозы XVIII века были для Пушкина своего рода летописью прошлого, летописью *художественной* и потому представлявшей для него, как художника, особый интерес и значение. Из этой летописи Пушкин брал материал так, как мог бы он

его брать из исторических документов, из мемуаров. Но материал этот был для него, как художника, тем важнее, что, в противоположность документам и мемуарам, здесь давалось не единичное, а типическое. Как художник-реалист, думающий о действительности художественными образами-обобщениями, Пушкин находил в сатире XVIII века одноприродный материал, который не надо было, как материал документа или мемуаров, еще переводить на художественный язык, который уже был написан на этом языке.

Однако, с другой стороны, материал этот давался под сугубо сатирическим углом зрения. Припоминая замечательно меткие и тонкие слова Белинского о том, что комедии Фонвизина — скорее плод усилий русской сатиры сделаться комедией, чем комедия в настоящем смысле этого слова (кстати, как на сатиру, смотрел на «Недоросля» и Пушкин: название его в «Онегине» «комедией народной» позднее уточнено: «единственный образец народной сатиры». — Д. Б.), Плеханов поясняет: «Рядом с *комическим* в них очень много *карикатурного*. Карикатура живет умышленным преувеличением изображаемых ею черт действительности. Поэтому надо принимать с *un grano salis* те картины тогдашней русской жизни, которые мы находим в комедиях Фонвизина»¹.

Именно так и поступал Пушкин в своих усвоениях-переработках типических зарисовок сатирической литературы XVIII века.

Он пользовался их типическим содержанием и вместе с тем дещаржировал создаваемые на этой основе образы. Вместо карикатурных преувеличений сатирика возникала широкая, художественно обобщенная действительность, воссоздаваемая писателем-реалистом.

Кроме того, сатирические писатели XVIII века в соответствии с рационалистическим методом классицизма механически расщепляли создаваемые ими образы на «злонравных» носителей порока и добродетельных «резонеров». Пушкин далеко не всегда чужд был в своем творчестве сатиры, но и свои сатирически окрашенные образы он создавал методом художника-реалиста.

Перейдем к примерам.

В «Дубровском» рисуется жестокий крепостник Троскуров. Беспощадный в обращении с людьми, он проявляет необыкновенную заботливость к собакам: «Хозяин и гости пошли на псарный двор, где более пятисот гончих и борзых жили в довольстве и тепле, прославляя щедрость Кирилы Петровича на своем собачьем языке. Тут же находился и ла-

¹ Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, Гослитиздат, т. 2, М. 1958, стр. 80.

зарет для больных собак, под присмотром штаб-лекаря Тимошки, и отделение, где благородные суки ощенялись и кормили своих щенят. Кирила Петрович гордился сим прекрасным заведением и никогда не упускал случая похвастаться оным пред своими гостями».

Это любовное холение собак, этот собачий лазарет и т. п. — несомненная вариация на знаменитую фонвизинскую тему о нежной любви Скотинина к своим «свинкам», из которых для каждой устроен свой «хлевок особый», о здоровье которых он так печется: «Аксинья скончалась от заушницы. Сколько ни старался я об ее излечении, но вижу, что и свиные врачи не искуснее человеческих. Лечили несколько месяцев, денег перевели пропасть, а кончилось дело кончиною моей дражайшей Аксиньи, которая была дороже жизни и всего завода» («Письмо Тараса Скотинина к Простаковой»).

Непроизвольность этого сближения подтверждается прямыми совпадениями.

Правдин говорит Скотинину: «Я слыхал, что ты с свиньями не в пример лучше обходишься, нежели с людьми». Старик Дубровский — Троекурову: «Псарня чудная, — вряд людям вашим житье такое ж, как вашим собакам» (ср. еще слова самого Скотинина: «Да я, слышь ты, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям»).

В противопоставлении старика Дубровского Троекурову мы вообще сталкиваемся с традиционно знакомой парой — злонаправленный дворянин и дворянин добродетельный. Старик Дубровский, как и старик Гринев из «Капитанской дочки», по своей житейской судьбе, по своему характеру, по своему поведению — явные аналогии Стародумам, Правдиным и т. п. Как и те, они не уживаются при дворе; как и те, независимы, горды, патриархальны, правдивы, выше всего ставят дворянскую честь, «святыню совести» и т. д.

Но какая разница между образами Пушкина и их фонвизинскими эквивалентами! Скотинин — смешная и вместе с тем страшная карикатура; Троекуров — замечательный художественный тип крепостника, написанный широкой сатирической кистью, но наряду со всеми своими пороками не чуждый человеческих чувств, великодушных порывов. Наоборот, старик Дубровский, как и старик Гринев, не чужд мелких человеческих слабостей. Маленький, но выразительный штришок. Подавая вышеприведенную нами реплику Скотинину, Правдин движем исключительно чувством презрения просвещенного добродетельного дворянина к дворянину злонаправленному. Иначе мотивируется у Пушкина аналогичная реплика Дубровского: «Гости почитали обязанностью восхищаться псарнею Кирилы Петровича. Один Дубровский молчал и хмурился. Он был горячий охотник.

Его состояние позволяло ему держать только двух гончих и одну свору борзую; *он не мог удержаться от некоторой зависти при виде сего великолепного заведения»* (курсив мой.— Д. Б.).

Никакой шаржировки и никакой идеализации! Не карикатуры — по одну сторону и схемы добродетели — по другую, а и там и здесь — живые люди.

Другой пример. Излюбленной мишенью нашей сатирической литературы XVIII века был гувернер-иностранец, обычно француз-шарлатан, занимавшийся у себя на родине профессией, ничего общего не имеющей с педагогией (кучер — у Фонвизина, парикмахер, «мастер волосоподвигательной науки», — в «Кошельке» Новикова и т. д.). К этой сатирической традиции полностью восходят и французы-гувернеры «Дубровского» и «Капитанской дочки»: m-г Дефорж, готовившийся у себя на родине «не в учителя, а в кондитеры», и «мосье Бопре». «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию pour être outchitel, не очень понимая значение этого слова». Эта довольно подробно исчисляемая карьера Бопре позволяет не просто соотнести его зарисовку с общей традицией нашей сатирической литературы, а связать с определенным произведением — «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. В главе «Городня» там повествуется о встрече путешественника с французом, продавшим себя в рекруты. Француз рассказывает удивленному путешественнику свою жизненную карьеру. Привожу из нее совпадающие черты: «Я в Париже с ребячества учился перукмахерству. Приехав в Любек, попался прусским наборщиком и служил в разных полках... Проезжая Москву, встретился с двумя земляками, которые советовали мне искать в Москве учительского места. Я им сказал, что худо читать умею. Но они мне отвечали: ты говоришь по-французски, то и того довольно».

Но многочисленные французы-гувернеры сатирических журналов Новикова, типичным представителем которых является Шевалье де Мансонж «Кошелька», одно имя которого сразу же раскрывает его сущность, — наглые лгуны, циничные и бесстыдные проходимцы («О, какая подлая душа! сердце неблагоприятное и изменническое! Чудовище, недостойное человеческого имени», — восклицает после разговора с де Мансонжем некий добродетельный немец).

Француз Радищева — фигура, по некоторым признакам, возможно, списанная с натуры, но разработанная в традиционных тонах сатирической журналистики, — совершенный мазурик: «Пожал я плечами не один раз, слушав сего бродягу, и с уязвленным сердцем лег в кибитку, отправился в путь». Бопре — и пьяница и лентяй, как француз Радищева,

но свою зарисовку, и его («Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности»), и в особенности Дефоржа Пушкин делает на основе понимания им национального характера французов вообще: «Простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа».

Шевалье де Мансонж «Кошелька», бывший у себя на родине парикмахером, уверяет всех, что его отец «был королевской гвардии капитан», дядя — «прокурор парламента парижского», что только из-за «любовных шалостей», навлекших на него гнев дяди, он «принужден был удалиться из отечества». В России он был принят как «истинный французский маркиз». В учителя его берут на самых выгодных условиях, но он просит еще больше, поскольку ему выпало «счастье родиться на брегах Сены и иметь волшебное наименование *француза* для отворения дверей во всяком месте, куда бы я ни похотел идти». В ответ на замечание разговаривающего с ним честного и добродетельного немца, что, будучи человеком совершенно невежественным, он «воспитанием своим удобнее» может «развратить, а не исправить сердце юного своего воспитанника», Шевалье де Мансонж цинично замечает: «Глупо делают родители, что поручают воспитание детей своих мне; а я, напротив того, делаю очень умно, желая получать деньги даром». Дальше он сообщает, что намерен одновременно с учительством сделаться «купцом» — «выписывать французские товары», с помощью русских доброжелателей получать их беспощинно и путем всякого рода жульнических махинаций распродавать их по самой выгодной для себя цене среди русских молодых модников. «Какая мне нужда в том, — замечает он при этом, — что посредством обогащения моего молодые люди разоряться будут?.. Моя философия гласит: *обманывай дурака, в том ни греха, ни стыда нет*; но оставим это: довольно сего, что в пять лет буду я иметь несколько тысяч рублей. С сими деньгами возвращусь я в мое отечество и буду жить благополучнейшим человеком. Между тем как и самая справедливость того требует, буду ругаться орудиями, служившими к обогащению моему, как людьми, рассудка здравого и просвещения не имеющими...»

В параллель к этому напомним наиболее выразительное место из разговора Дефоржа с Дубровским:

«— А к кому из здешних помещиков определились вы? — спросил офицер.

— К г-ну Троекурову, — отвечал француз.

— К Троекурову? Кто такой этот Троекуров?

— Ma foi, mon officier ...я слышал о нем мало доброго. Сказывают, что он барин гордый и своенравный, жестокий в обращении со своими домашними, — что никто не может с ним ужиться, что все трепещут при его имени, что с учи-

телями (avec les outchitels) он не церемонится и уже двух засек до смерти.

— Помилуйте! и вы решились определиться к такому чудовищу?

— Что ж делать, г-н офицер. Он предлагает мне хорошее жалование, 3000 р. в год, и все готовое. Быть может, я буду счастливее других. У меня старушка мать, половину жалования буду отсылать ей на пропитание, из остальных денег в пять лет могу скопить маленький капитал — достаточный для будущей моей независимости — и тогда bonsoir, еду в Париж и пускаюсь в коммерческие обороты.

— Знает ли вас кто-нибудь в доме Троекурова? — спросил он.

— Никто, — отвечал учитель, — меня он выписал из Москвы чрез одного из своих приятелей, коего повар, мой соотечественник, меня рекомендовал. Надобно вам знать, что я готовился было не в учителя, а в кондиторы — но мне сказали, что в вашей земле звание учительское не в пример выгоднее...»

Этот разговор не только исполнен со стороны француза тех naïveté и bonhomie, о которых выше сказано, но и рисует положение учителей-иностранцев совсем в других красках. Русский хлеб достается им далеко не даром. Здесь автор так же «входит в положение» гувернеров-иностранцев, как входил он в положение станционных смотрителей.

Особенно много, как я уже указывал, связей между сатирой XVIII века и «Капитанской дочкой». В последней нет почти ни одного бытового штриха, ни одной черты места и времени, которые не находили бы отклика в нашей сатирической литературе XVIII века. Однако все они подвергаются существенной переработке, художественно преобразуются Пушкиным в указанном направлении.

Наглядное представление о характере такой переработки может дать письмо старика Гринева к сыну, в котором он упрекает его за дуэль со Швабриным. Как мне представляется, весьма возможным литературным источником этого письма является одно из опубликованных в «Живописце» Новикова знаменитых «Писем к Фалалею», которое весьма напоминает письмо Гринева и по своей характерной внешней форме («Сыну моему Фалалею» — «Сыну моему Петру Андреевичу Гриневу», и дальше: «Сын мой Петр») и по содержанию. Как и в письме Гринева-отца, в письме отца Фалалея сперва идут угрозы расправиться с сыном за его проступок («Да знаешь ли ты это, что я тебя за непочтение к родителям, в силу указов, велю высечь кнутом... Эй, сынок, спохватись! не сыграй над собою шутки... Петербург не за горами, я и сам могу к тебе приехать»; ср. «Собираюсь до тебя добратся, да за проказы твои проучить тебя

путем, как мальчишку, несмотря на твой офицерский чин»), дальше сообщается о болезни матери, занемогшей в обоих случаях из-за сына («матушка твоя, узнав о твоём поединке... с горести занемогла», — пишет Гринев-отец; ср. в письме к Фалалею: «Занемогла она, друг мой, от твоей охоты»). Но весьма пространное письмо к Фалалею все выдержано в резко сатирическом духе; в сжатом до предельного лаконизма и замечательно соответствующем этим характеру Гринева-отца, как он дан в повести, письме последнего нет ни одной сатирической черты. Из письма отца Фалалея взят общий тон, метко передающий характер своеобразно патриархальных отношений дворянина-помещика XVIII века к сыну, уехавшему служить; заимствованы некоторые подробности; но наряду с этим здесь, как и в других аналогичных случаях, яркая и талантливая типическая карикатура превращена в реалистическое художественное обобщение. Познавая действительность XVIII века через сатирическую литературу того времени, Пушкин в своей передаче ее преобразует шарж в портрет, гротеск — в живой художественный образ.

В черновиках второй главы «Евгения Онегина», в изображении семьи Лариных (на это обратил мое внимание И. Л. Фейнберг), имеется любопытное отражение самого процесса такого дешаржирования.

Я уже упоминал о печатном варианте XXXII строфы:

Она меж делом и досугом
Открыла тайну, как супругом,
Как Простакова управлять.

И Пушкин явно намеревался сначала дать своих Лариных полностью в тонах фонвизинских Простаковых. Соответственно этому, ларинский быт сперва изображался им в гораздо более грубых — подлинно простаковских — чертах, однако постепенно эта грубость снималась, на полотно накладывались более мягкие краски.

Вот как сначала изображался Дмитрий Ларин:

Довольно скуп,
Отменно добр и очень глуп...

Последующая переработка:

Супруг — он звался Дмитрий Ларин,
Невежда, толстый хлебосол...

Переделано:

И винокур, и хлебосол.

И окончательный образ Ларина:

Он был простой и добрый барин.

Первоначальное:

Они привыкли вместе кушать,
Соседей вместе навещать,
[По праздникам обедню] слушать,
Всю ночь храпеть, а днем зевать.

И последующее:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины...

При этом следует подчеркнуть, что данная переработка отнюдь не шла по линии идеализации помещного быта. И в окончательной редакции имеется достаточно и иронии и прямой сатиры. Ларина — типичная помещица-крепостница: «Вела расходы, брила лбы» (то есть сдавала в рекруты), «Служанок била осердясь», но черты преувеличенности, карикатурности сняты.

Однако работа Пушкина над усваиваемым им у своих предшественников-сатириков XVIII века художественным материалом шла, помимо того, и по линии замечательного художественного углубления образа. Яркий пример тому — Савельич. Цитатой из знаменитого «Послания к слугам моим» Фонвизина (Савельич «был и денег, и белья, и дел моих рачитель») Пушкин сам указывает литературный прототип Савельича: фонвизинского «дядьку Шумилова». О том, что между дядькой «Послания» и Савельичем в сознании Пушкина были протянуты нити крепких и прямых ассоциаций, свидетельствует и следующее. Вторым слугой «Послания» был конюх Ванька. В своем ответе на вопрос хозяина «на что сей создан свет» Ванька выказывает и резкое недовольство своим положением:

Довольно на веку я свой живот помучил
И ездить назади я истинно наскучил...—

и весьма резко обличает весь «живущий неправдой» здешний свет, являющий собой круговую поруку воровства и обмана («Что дурен здешний свет, то всякий понимает»). В первоначальном варианте «Капитанской дочки» Гринева, кроме Савельича, должен был сопровождать и другой слуга, Ванька, причем этот Ванька в полном соответствии с настроениями фонвизинского Ваньки переходит на сторону Пугачева¹.

¹ См. публикацию Б. В. Томашевского «Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки». — «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5, 1939, стр. 13.

В строках «Послания», содержащих автохарактеристику дядьки Шумилова, действительно заключен несомненный первоначальный абрис Савельича:

«Не знаю», говоришь, «не знаю я того,
Мы созданы на свет и кем, и для чего,
Я знаю то, что нам быть должно век слугами
И век работать нам руками и ногами;
Что должен я смотреть за всей твоей казной
И помню только то, что власть твоя со мной...»

Но нечего говорить, как далек от этой типологической схемы крепостного дядьки вырастающий в ее рамках, на ее бытовой основе образ Савельича, о котором один из писателей, современников Пушкина, В. Ф. Одоевский, справедливо отозвался: «Савельич — чудо! Это лицо самое трагическое, т. е. которого больше всех жаль в повести».

* * *

Пушкин закладывал основы новой русской литературы путем великого синтеза нашего литературного прошлого, вбирая все его «реки и ручейки». Может быть, ни в чем с такой силой не сказалась новаторская, основополагающая роль Пушкина, как именно в создании им русской прозы, до него действительно находившейся у нас в самом младенческом состоянии.

Огромное подспорье оказал здесь Пушкину опыт великих западноевропейских писателей. Но это не мешало ему использовать все сколько-нибудь значительное, что имелось в этой области и у нас. У Карамзина Пушкин усвоил и замечательно развил те новые прогрессивные тенденции, которые имелись в его повествовательной манере, но нашли у него такое еще слабое художественное осуществление. Из сатирической литературы XVIII века Пушкин брал накопленный ею очень богатый материал типологических обобщений реальной русской жизни.

Стирая черты слащавой идеализации действительности, свойственные «поэтической прозе» Карамзина, снимая преувеличенность и карикатурность с образов нашей сатиры XVIII века, выковывая прозаический стиль «нагой простоты», наиболее адекватный воззрению на действительность художника-прозаика в пушкинском понимании этого слова, Пушкин создавал повествовательную русскую классическую литературу, одну из величайших мировых литератур нового времени.

ТРАГЕДИЯ И ЕЕ РАЗРЕШЕНИЕ

*(Об одном цикле лирики Пушкина
второй половины 20-х годов)*

Лирика Пушкина — одна из значительнейших и вместе с тем, как это ни странно, наименее исследованных областей его творчества. В частности, особенно мало изучена пушкинская лирика второй половины 20-х годов. А ведь, не считая годов литературного ученичества Пушкина, становления его как поэта (лицейский период), именно вторая половина 20-х годов — пора уже полной его творческой зрелости — является из всех этапов пушкинского творческого пути периодом по преимуществу лирическим.

В самом деле, за первую половину 20-х годов, начиная со ссылки на юг и до получения известия о разгроме восстания декабристов, Пушкин, помимо множества небольших стихотворений и не считая ряда неосуществленных крупных замыслов, написал шесть поэм, трагедию «Борис Годунов», наконец четыре главы «Евгения Онегина», то есть примерно половину всего окончательного текста романа в стихах.

Причем в пушкинском творчестве данного периода, как это сразу же бросается в глаза, поражает не только количественная его насыщенность, но и необычайная стремительность воплощений — создание больших, чаще всего этапных по своему значению не только для творческого пути самого Пушкина, но и для развития всей русской литературы произведений, почти непосредственно следующих друг за другом. Так, едва успел Пушкин окончить «Руслана и Людмилу», как в том же 1820 году он принимается за создание «Кавказского пленника». Всего через год с небольшим после окончательного завершения этой первой своей южной романтической поэмы начинает работать над реалистическим романом в стихах «Евгений Онегин»; через не-

которое время принимается параллельно за работу над своей последней романтической поэмой, существенно отличающейся от трех предыдущих, — «Цыганы». Почти сразу же после окончания «Цыган» и в разгаре работы над «Евгением Онегиным» начинается работа над исторической трагедией «Борис Годунов»; наконец, также почти сразу после окончания «Бориса Годунова», создается — опять совершенно новое слово в нашей литературе — сатирико-реалистическая поэма «Граф Нулин». Какое изумительное разнообразие тем, жанров, стилей!

За вторую половину 20-х годов (1826—1830, до Болдинской осени), то есть почти за такое же количество времени, Пушкиным было полностью написано лишь одно крупное произведение — историко-героическая поэма «Полтава» да продолжалась работа над очередными главами «Евгения Онегина» (по возвращении из ссылки преимущественно над 7-й главой; 5-я и 6-я главы были в основном написаны еще до возвращения из ссылки, в Михайловском).

Это явное и, как видим, весьма резкое уменьшение литературной продуктивности Пушкина отнюдь не было признаком понижения его творческой силы, «падения» его дарования (о чем к концу 20-х — началу 30-х годов станет настойчиво твердить ему в особенности реакционная критика). Художественный гений Пушкина после 1825—1826 годов не только не ослабел, но, как в этом легко убедиться, непрерывно и могуче рос и созревал.

Несомненный же кризис пушкинского творчества во второй половине 20-х годов является непосредственным выражением и отражением острого и болезненного кризиса общественного, обусловленного разгромом первого этапа в развитии русского революционного движения, этапа, с которым было теснейшим образом связано, на восходящей волне которого мощно развивалось, ярко расцветало все творчество поэта в первой половине 20-х годов. Помимо всего прочего, это подтверждается и тем, что подобный же творческий кризис переживал в эту пору не один Пушкин. Достаточно напомнить другого крупнейшего и столь же передового писателя-художника этого времени, который после созданного им в преддекабрьскую пору «Горя от ума» в последекабрьские годы не написал ни одного нового произведения.

В конце 1825 — начале 1826 года поднялся и, как подкошенный, рухнул вниз девятый вал революционного приboя. Наступил длительный штиль, тошнотворная «мертвая зыбь» реакции. «Первые годы, следовавшие за 1825-м, были ужасающие», — вспоминал А. И. Герцен, как раз в эти годы переходивший от отрочества к юности, разбуженный, по его собственным словам, к сознательной жизни грохотом картечи

на Сенатской площади и казнь декабристов: «Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, общий упадок сил»¹.

Общественный кризис переживался Пушкиным и непосредственно, как драма его собственной жизни.

Пушкин был не только наиболее художественно сильным поэтическим выразителем основных идей декабризма в своих непосредственно политических — «вольных» — стихах. Великий национальный художник — голос своего времени, своей эпохи — Пушкин отражал всем своим творчеством существенные стороны первого — дворянского — периода в развитии русской революции. Отсюда понятно огромное значение, которое имело в жизни, мысли и творческом развитии Пушкина восстание декабристов. Понятно и то потрясающее действие, которое произвело на него крушение декабрьского восстания — гибель лучшего цвета всего пушкинского поколения. Смертельная рана, нанесенная «друзьям, братьям, товарищам» поэта, кровоточила и в его собственном сердце. «Богатырь духовный», вскормивший и укрепивший свое богатырство годами общения в Михайловском с простым народом, с крестьянством, соприкосновения с его жизнью, приобщения к миру его творчества², Пушкин в конечном счете сумел справиться с мрачным отчаянием, его было охватившим, сумел преодолеть свою боль. Тех, кому он пел, не стало. Но был жив русский народ, тот самый простой русский народ, поддержка которого — он еще до восстания понял это — одна могла обеспечить борьбу декабристов с царем; народ, от которого декабристы были так далеки, но к которому сам Пушкин смог так приблизиться за два года своей михайловской ссылки.

Но преодолеть это Пушкину удалось в результате длительных и тяжелых усилий, глубоких раздумий и поисков, напряженной и зачастую в высшей степени мучительной внутренней борьбы. В то же время духовный кризис величайшего писателя-художника эпохи нес в себе, отражал переживания, мысли и чувства лучшей, наиболее передовой части общества — период мучительных поисков выхода из тупика, попыток исторически правильно и практически плодотворно осмыслить то, что произошло, и тем самым наметить новые пути движения вперед, развития страны, народа.

Все это очень выпукло и наглядно сказалось на пушкинском творчестве. Новые монументальные произведения, обобщающие новые общественные процессы и явления, отража-

¹ А. И. Герцен, О развитии революционных идей в России, Полн. собр. соч. и писем, под ред. М. К. Лемке, т. 6, Петр. 1919, стр. 364.

² См. мою книгу «Творческий путь Пушкина», изд. АН СССР, М. 1950, стр. 363—372.

ющие новую последекабрьскую действительность, притом обращаемые к новой, гораздо более широкой читательской аудитории, чем та, на которую были прежде всего рассчитаны, скажем, южные романтические поэмы, встречавшиеся с таким восторгом декабристами, не могли возникнуть сразу, требовали длительного времени и для своего идейного и — даже в силу полной их литературной новизны — для своего литературно-художественного вызревания. Поэт мог продолжать работу над «Евгением Онегиным», поскольку роман в стихах во всем его своеобразии сложился еще в преддекабрьские годы; но дать сразу же прозаические полотна, которые Пушкин начинает создавать в таком большом количестве в 30-е годы, он не мог. Понадобился предварительный период длительной литературной подготовки — перехода от одного замысла к другому, многочисленных планов, набросков, этюдов для того чтобы в 1830 году наконец смогли появиться первые завершенные прозаические создания Пушкина. Точно так же не мог сразу реализовать он и свои новые драматургические замыслы, которые, как свидетельствует составленный им в эту пору и дошедший до нас перечень, в таком обилии стали роиться в его творческом сознании вскоре же по окончании «Бориса Годунова».

Но вторая половина 20-х годов была не только периодом завершения «Евгения Онегина» и подготовки последующей прозы, драматургии и поэм совсем нового типа («Домик в Коломне», «Медный всадник»). В эту пору с особенной силой — и это соответствует особой же напряженности внутренней жизни поэта — вспыхивает и расцветает вдохновенная пушкинская лирика, поднявшаяся на такую высоту в первые полтора года (вторая половина 1824 года — весь 1825 год) пребывания поэта в Михайловском и подсеченная было, как могло казаться, под самый корень в первую половину 1826 года тягчайшей декабрьской катастрофой. Отличительной чертой пушкинской лирики предшествующего пятилетия, особенно лирики 1824—1825 годов, была ее разносторонность, тематическое и жанровое разнообразие, широкий охват ею как явлений общественной жизни, так и всего богатства внутренней жизни самого поэта.

Некоторые друзья Пушкина, непосредственно связанные с деятельностью тайных декабристских организаций, такие, как, скажем, несгибаемый революционер В. Ф. Раевский, «мраморной души» человек, даже считали эту широту тематического диапазона пушкинской лирики ее недостатком: «Любовь ли петь, где брызжет кровь...» — вопрошал, явно укоряя Пушкина, Раевский в своем стихотворном послании из тираспольской крепости. Но великому поэту Пушкину с его «всеобъемлющей душой» не было чуждо ничто человеческое. В то же время во всем, о чем бы он ни писал, сказывался

передовой человек своего времени, борец против всего, что теснило, подавляло, калечило жизнь народа и жизнь личности. И если «Вольность», «Деревня», «Кинжал» были своего рода стихотворениями-лозунгами, стихотворениями-прокламациями, непосредственно способствовавшими развитию и пропаганде революционных идей, то такие любовные стихотворения, как, скажем, «Нереида» и «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый и томный»), или «Редает облаков летучая гряда», «Я помню чудное мгновенье» и многие, многие другие, были исполнены столь большой силы, искренности, глубины и чистоты чувства, противостоявших как традиционной, сковывающей, феодально-аристократической, так и новой лицемерной, буржуазно-мещанской морали, что, при всем их глубоко личном характере, являлись вместе с тем боевыми манифестациями передового общественного сознания. И в этой широте и в то же время внутренней целостности пушкинской лирики заключалось ее великое значение. Ибо, если бы вместе и наряду с «вольными стихами» Пушкина в сокровищнице русской поэзии не было таких перлов, как те же «Нереида» или «Я помню чудное мгновенье», — это нанесло бы немалый ущерб не только поэтической культуре русской литературы, но и всей вообще духовной культуре русского человека, русского народа.

Во вторую половину 20-х годов основные сферы лирики Пушкина не только продолжали свое дальнейшее развитие, но ее тематический диапазон еще более расширился, еще дальше раздвинулись ее горизонты и вместе с тем еще более обозначилась стихия мысли в переживаниях и чувствах поэта.

По-прежнему в творчестве Пушкина занимают одинаково видное место как лирика гражданская, а порой и прямо политическая, так и лирика личная. Но, если его гражданско-политическая лирика до этого времени была преимущественно окрашена в непосредственно декабристские тона, содержание и характер ее после 1826 года значительно осложняются.

Равным образом, наряду с ранее преобладавшей в личной лирике Пушкина и сохраняющейся и теперь любовной темой, в ней начинают занимать видное место стихотворения философского, в широком смысле этого слова, характера — размышления о жизни, о ее смысле, цели. К стихам этого рода примыкает непосредственно связанный с новой последекабрьской общественно-политической обстановкой и стоящий как бы на стыке между личной и гражданской лирикой цикл стихотворений на тему о поэте и его назначении и, главное, об отношении поэта и общества. Наконец если и не очень большое количество, то принципиально весьма важное место занимают среди небольших стихотворных произведе-

ний Пушкина стихотворения, навеянные миром народной жизни, народного творчества.

В связи со всем только что сказанным в лирике Пушкина этого периода можно выделить несколько тематических линий, тематических гнезд, характеризующих отношение поэта к различным сторонам личной и общественной жизни в новых последекабрьских исторических условиях. Линии эти можно обозначить примерно так: поэт и царь, поэт и декабристы, поэт и общество, личная жизнь поэта, поэт и народ. В то же время каждый из этих тематических рядов отнюдь не представляет собой чего-то замкнутого в себе, обособленного. Наоборот, все они тесно взаимосвязаны, подчас и прямо взаимообусловлены, образуют собой некое органическое, хотя порой и противоречивое, единство.

Из всего этого разнообразия и богатства я остановлюсь в данной статье только на той группе стихотворений, которые образуют собой некий самостоятельный внутренний цикл и в которых с наибольшей силой выразились как тяжкий общественный кризис «ужасающих» последекабрьских лет, так и личная драма самого поэта и вместе с тем дано мужественное преодоление, разрешение всего этого — трагедия и катарсис.

* * *

Ноты грусти, печали, одиночества, связанные с расправой, постигшей «друзей, братьев, товарищей» поэта, очень скоро опять начинают звучать у Пушкина, несмотря на благоприятную перемену в его собственной жизни — возвращение из ссылки.

Пробыв в Москве около двух месяцев, поэт снова решил съездить на короткое время в Михайловское. Долгим зимним путем и навеяно написанное им в ноябре — декабре 1826 года стихотворение «Зимняя дорога». Совсем незадолго до этого те же дорожные впечатления внушили Пушкину совсем иное стихотворение — шутивное послание к одному из его московских приятелей, известному остро слову, автору многочисленных эпиграмм С. А. Соболевскому, в доме которого он жил в бытность в Москве. Соболевский собирался сам заехать к Пушкину в Михайловское, и поэт шлет ему шуточный *Itinéraire* — путеводитель, давая ряд полезных дорожных советов, сплошь гастрономического характера:

У Гальяни иль Кольони
Закажи себе в Твери
С пармазаном макарони
Да яшницу свари...

Как уже неоднократно отмечалось, Пушкин обладал способностью с каждым собеседником говорить, так сказать, на

его собственном языке. Это ярко отразилось в его письмах, таких разных по тону в зависимости от того, кому он писал. Так и из этого шуточного послания рельефно проступает облик известного лакомки, Соболевского, которого за его страсть вкусно и обильно покушать приятели прозвали «брюхом».

В то же время шуточное послание Пушкина исполнено какой-то почти детской беспечности, что отражается и в необыкновенной даже для него простоте и легкости стихов, поэтизирующих самые что ни на есть прозаические, обыденные, будничные предметы и явления:

Чтоб уха была по сердцу,
Можно будет в кипятке
Положить немного перцу,
Луку маленький кусок.

Чувствуется, что написать такое стихотворение и такими стихами можно только в минуты полной душевной ясности, когда на сердце легко и спокойно.

Еще одна характерная деталь. «Итинерарий», так бездумно весело и беспечно легко набрасываемый Пушкиным, прямо повторяет часть маршрута радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву»: Тверь, Торжок, Яжелбицы, Валдай — все это почтовые станции на тракте Москва — Петербург и вместе с тем названия (только в обратном порядке) глав книги Радищева. Характеристика Валдая представляет собой прямую реминисценцию из радищевского «Путешествия»:

У податливых крестьянок
(Чем и славится Валдай)
К чаю накупи баранок
И скорее поезжай.

У Радищева в главе «Валдаи» читаем: «Сей городок достопамятен в рассуждении любовного расположения его жителей, а особливо женщин незамужних». И дальше: «Кто не бывал в Валдаях, кто не знает валдайских баранок и валдайских разрумяненных девок?» Но этим сходство данного стихотворения с «Путешествием» Радищева и ограничивается; ни одного специфически радищевского мотива в нем нет; наоборот, оно похоже скорее на шутливое переименование радищевской книги.

Легкий, беспечно шутливый тон «итинерария» Пушкина психологически можно понять и объяснить. В Михайловское, которое Пушкин в течение двух лет считал своей тюрьмой, он вернулся уже не узником, а свободным человеком; искусно разыгранный благосклонный прием его Николаем I внушил ему надежды на хорошее будущее и для него самого и для всей страны; его призвали в советники и помощники

царя на пути преобразований; он готовился писать официально порученную ему записку «О народном воспитании», которой рассчитывал «сделать добро», в частности облегчить участь хотя бы некоторых из декабристов (заступничество за Н. И. Тургенева). Все это создавало прилив бодрости, приподнятости, ясности духа.

Тем знаменательнее совсем иная психологическая настроенность, которая в прямую противоположность шутивому «итинерарию», составленному для Соболевского, вдруг дала себя знать в другом, вскоре написанном и навеянном тем же зимним путем, стихотворении Пушкина «Зимняя дорога»:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадают одна...

Скучно, грустно... завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик.
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

«Зимняя дорога» написана тем же размером (четырёхстопный хорей), что и послание к Соболевскому (очевидно, этот размер ассоциировался в сознании поэта с ритмом дорожной езды, — им же написаны позднее и «Дорожные жалобы» и «Бесы»). Но совсем иная лексика, в которой преобладают все оттенки тяжелого душевного состояния, накладывающего свой отпечаток и на все восприятия путника-поэта,

сообщает самому этому стихотворному размеру звучание, совсем не похожее на почти приплясывающий ритм послания к Соболевскому.

В печаль одеты и земля и небо. Печальны поляны, печально льется свет луны. Скучна долгая и безлюдная зимняя дорога: «По дороге зимней скучной», «Ни огня, ни черной хаты, глушь да снег». Печальной мертвенности природы, безлюдью окружающего, скуке однообразного зимнего пути словно бы противостоят бег борзой (быстрой, резвой) тройки и песня ямщика. Но и бегу тройки придает утомляюще-унылый колорит монотонный аккомпанемент колокольчика: «Колокольчик однозвучный утсмительно гремит» (*ми-ми*). А в песне ямщика звучат те ноты, которые еще радищевский путешественник связывал с особенностями «души» русского человека из простого народа, — «то разгулье удалое, то сердечная тоска», причем, как видим, удаль и разгулье перекрываются тоской. Дальше путник мечтает о возврате к милой («Завтра, к милой возвратясь»), о встрече с ней. Но и мечты об этом «завтра» не снимают унылых настроений поэта, которые к концу стихотворения, наоборот, еще более усиливаются: смолкает даже песня ямщика; тем самым грусть путника-поэта, его одиночество становятся еще более полными и окончательными.

Причем передает Пушкин это усиление с замечательным художественным мастерством, посредством необыкновенно тонких и изящных композиционных приемов. Последняя строфа в сжатом, сгущенном виде снова повторяет перед читателем, как бы опять проводя его (только в обратном порядке — от конца к началу) по предшествующим строфам все минорные мотивы стихотворения.

Первая строка заключительного седьмого четверостишия: «Грустно, Нина: путь мой скучен» — текстуально перекликается с началом пятой строфы: «Скучно, грустно... завтра, Нина». Помимо того, слова «Путь мой скучен» — представляют собой смысловое резюме предшествующей четвертой строфы:

Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... навстречу мне
Только версты полосаты
Пюпадаются одне...

А эпитет «скучен» воспроизводит аналогичный эпитет первой строки второй строфы: «По дороге зимней, скучной».

Вторая строка заключительного четверостишия: «Дремля смолкнул мой ямщик» — возобновляет в памяти третью строфу, полностью посвященную пению ямщика.

Третья строка: «Колокольчик однозвучен» — почти буквально повторяет минорную ноту третьей же строки второй

строфы: «Колокольчик однозвучный», естественно вызывая в памяти и последующее: «утомительно гремит».

Наконец последняя, четвертая строка, она же завершающая строка всего стихотворения: «Отуманен лунный лик» — перекликается с первыми строками первой строфы:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,—

так же естественно вызывая в памяти и последующие рифмуемые строки:

На печальные поляны
Льет печально свет она.

Таким образом, последняя строфа снова и притом в строгой последовательности воспроизводит перед читателем как бы в миниатюре все стихотворение в целом вместе с тем (как это в высшей степени характерно для композиционного мастерства Пушкина) гармонически сочетая начало с концом.

Мало того, смысловая, а чаще всего и лексическая перекличка всех четырех строк заключительной строфы со строфами предшествующими дополняется, и, несомненно, не случайно, чисто звуковыми соответствиями.

Так, унылая тональность первой строки пятой строфы: «Скучно, грустно... Завтра, Нина» — создается очень близкими не только по значению, но и по своему звучанию словами: «Скучно, грустно», в которых с наибольшей силой выделяется находящееся оба раза под ударением протяжное *у*. В соответствующей первой строке заключительной строфы эта звуковая доминанта усугубляется — в ней три ударных *у*: «Гру́стно, Нина, пúть мой скúчен». На таком же звуковом усилении построена вторая строка заключительной строфы: «Дремля смолкнул мой ямщик», «инструментованная» на повторяющемся в каждом из составляющих его четырех слов звуке *м* — одной из звуковых слагаемых слова «ямщик» (ср. вторую строку третьей строфы: «В долгих песнях ямщика»). Схоже звучат здесь и слова «долгих» — «смолкнул». «Колокольчик однозвучен» (вторая строка заключительной строфы) и соответствующее во второй строфе: «Колокольчик однозвучный» — прямо тождественны друг другу.

Но особенно выразительна в художественном отношении перекличка начала и конца (последней строки стихотворения и его первой строки), которая также носит не только лексически-смысловой, но и чисто музыкальный характер, создаваемый опять-таки необыкновенно тонким и гармоническим подбором схожих звуков: в строках начала стихотворения звуковой рисунок строится на сгущенной повторности *л*, *н* и близкого ему *м*: «волнистые туманы // Пробирается луна». Это же — и дальше: «На печальные поляны // Льет печально...» То же и в последней строке конца: «Отуманен лунный лик».

Так круг печали — и лексической композицией стихотворения и его музыкальным строем — безысходно замкнут в себе самом.

В этих своих дорожных настроениях Пушкин имеет прямого предшественника.

Я упомянул о сходстве восприятия песни ямщика пушкинским путником с подобным же восприятием его радищевским путешественником. Но сходство данного стихотворения с душевным настроением радищевского путешественника этим отнюдь не ограничивается.

Вот как описывает езду в дорожной кибитке Радищев в первых двух главах, открывающих его «Путешествие из Петербурга в Москву»: «Я лежу в кибитке. Звон почтового колокольчика, наскучив моим ушам, призвал наконец благодетельного Морфея... Я зрел себя в пространной долине... Един, оставлен, среди природы пустынный!» («Выезд») «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. — На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа. Посмотри на русского человека; найдешь его задумчива. Если захочет разгнать скуку... то идет в кабак. В веселии своем порывист, отважен, сварлив. Если что-либо случится не по нем, то скоро начинает спор или битву... Извозчик мой поет. — Третий был час пополудни. Как прежде колокольчик, так теперь его песня, произвела опять во мне сон. — О природа, объяв человека в пелены скорби при рождении его, влача его по строгим хребтам боязни, скуки и печали чрез весь его век, дала ты ему в отраду сон. Уснул — и все скончалось» («София»).

Как видим, в пушкинской «Зимней дороге» находим не только весь комплекс мотивов дорожной езды, встречающий нас в начале радищевской книги (бег лошадей, скучный звон колокольчика, заунывная песня ямщика), но и весь же комплекс переживаний радищевского путешественника: скука, печаль, острое чувство покинутости, одиночество. Даже мотив возвращения «к`милой», имеющийся в пушкинском стихотворении, находит себе соответствие в указанных главах Радищева: «Расставаться трудно: но блажен тот, кто расстаться может не улыбаясь; любовь или дружба стрегут его утешение. Ты плачешь, произнося прости; но вспомни о возвращении твоём, и да исчезнут слезы твои при сем воображении, яко роса пред лицом солнца» («Выезд»). Но, как видим, грусть и скука пушкинского путника безутешнее — даже мысль о возвращении к милой, о близкой встрече с ней не может ее разогнать. Нет ему и утешения в сне, как ра-

дищевскому путешественнику. Даже ямщик в стихотворении Пушкина задремал, но путник-поэт не засыпает (с темой мучительной бессонницы мы сталкиваемся в лирике Пушкина второй половины 20-х годов еще не раз: «Воспоминание» — 1828 г., «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» — 1830 г.).

В стихотворении «Зимняя дорога» нет никаких прямых социальных мотивов, если не считать знаменательного совпадения грустного расположения души поэта-путника с «сердечной тоской», звучащей в песне ямщика, в которой недаром «что-то слышится родное» (в черновых вариантах национально-русский колорит песни ямщика дан еще более подчеркнуто: «Сердце русское простое»; другой вариант: «Чувство русское простое // Слышно в песнях ямщика»).

Но несомненное совпадение психологического настроения стихотворения с первыми главами радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», которые являются своего рода интродукцией, музыкальным зачином ко всей книге, нельзя не признать весьма знаменательным.

С еще большей резкостью мрачная настроенность Пушкина сказывается в другом, начатом примерно в ту же пору и незаконченном стихотворном его произведении, до недавнего времени представлявшемся совершенно загадочным:

В еврейской хижине лампада
В одном углу бледна горит,
Перед лампадою старик
Читает библию. Седые
На книгу падают волосы.
Над колыбелию пустой
Еврейка плачет молодая,
Сидит в другом углу, головой
Поникнув, молодой еврей,
[Глубоко] в думу погруженный.
В печальной хижине старушка
Готовит позднюю трапезу.
Старик, закрыв святую книгу,
Застежки медные сомкнул.
Старуха ставит бедный ужин
На стол и всю семью зовет.
Никто нейдет, забыв о пище.
Текут в безмолвии часы,
Уснуло все под сенью ночи.
Еврейской хижины одной
Не посетил отрадный сон.
На колокольне городской
Бьет полночь.— Вдруг рукой тяжелой
Стучатся к ним. Семья вздрогнула,
Младой еврей встает и дверь
С недоумением отворяет —
И входит незнакомый странник.
В его руке дорожный посох.

Комментаторы обычно рассматривали это произведение как начало некоего большого эпического замысла. Но самое содержание замысла раскрыть на основании дошедших до нас двадцати восьми строк представить себе совершенно невозможно. Ясно было одно: муж и жена — «еврейка молодая» и «молодой еврей» — потеряли своего грудного ребенка, но кто «незнакомый странник» и как дальше должно было продолжаться повествование? — на эти вопросы дошедший до нас текст не давал никакого ответа. Загадка эта раскрывается неизвестным у нас до недавнего времени дневником ближайшего друга Мицкевича, Франтишка Малевского, вместе с ним высланного из Польши в Россию, в котором имеется ряд конспективных записей о встречах с Пушкиным. Среди них есть и запись о вечере у издателя «Московского телеграфа» Николая Полевого, на котором присутствовали Пушкин, Мицкевич и ряд литераторов, в том числе Вяземский, Ив. Ив. Дмитриев, Баратынский и др. Дмитриев поделился с присутствующими воспоминаниями о лично хорошо ему известных деятелях и писателях XVIII века — Державине, Суворове, Потемкине и др., а Пушкин рассказал о некоторых своих замыслах и в том числе «о своем *Juif errant*» — «Вечном Жиде»: «В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: «Не плачь. Не смерть, жизнь ужасна. Я скитающийся жид. Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался». При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение римской империи»¹. Запись эта, несомненно, связана со стихотворным отрывком «В еврейской хижине лампада» и бросает на него полный свет. Входящий в конце отрывка в хижину незнакомый странник с дорожным посохом в руках — это и есть «*Juif errant*». Однако выразительнее всего здесь та формула, в которой заключен пафос произведения и которая ярко отражает личные настроения поэта, вернувшегося из ссылки и оказавшегося совсем в иной общественной обстановке — на фоне зловеще чернеющих виселиц, на пепелище раздавленного восстания: «Не смерть, жизнь ужасна».

Дошедший до нас отрывок о «Вечном Жиде» предположительно датируется, как и «Зимняя дорога», ноябрем — декабрем 1826 года. А, по-видимому, почти непосредственно после этого Пушкин пишет два весьма замечательных — каждое в своем роде — общественно-политических стихотворения: «Стансы» («В надежде славы и добра», 22 декабря 1826 г.) и послание в Сибирь (конец декабря — первые числа января 1827 г.), в которых намечались пути преодоления настроений грусти, тоски, отчаяния, так ярко окра-

¹ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 266.

сивших собой и «Зимнюю дорогу», и неосуществленный замысел, по-видимому, еще одной пушкинской поэмы, так резко непохожей на все предшествующие, — «Вечный Жид».

Не личное, интимное — мысль о сладостной встрече с Ниной, а общественное: надежды на прогрессивное историческое развитие, уверенность в том, что не напрасен подвиг и жертвы декабристов («Не пропадет ваш скорбный труд») давали возможность Пушкину размыкать, разогнать душившую его тоску, снова исполняли его дух бодрости, силы, мужественной энергии.

И тут опять напрашивается параллель Пушкина с Радищевым. «Зимняя дорога», как сказано, не включает в себе сколько-нибудь прямо выраженных общественных мотивов; но их нет и во вступительных главах «Путешествия из Петербурга в Москву». В то же время схожий психологический зачин влечет Пушкина, как и Радищева, на один и тот же путь — от глубоко своего, личного, интимного к постановке больших проблем общественного, народного значения. Это и находит свое выражение в почти одновременно написанных Пушкиным двух стихотворениях не только с разными, но и с прямо противоположными адресами, но одинаково исполненных большого патриотического и общественного пафоса, — обращенных к Николаю I «Стансах» и обращенном к декабристам послании в Сибирь. Разница (и разница сама по себе, конечно, чрезвычайно существенная) в том, что в книге Радищева, сложившейся в период общественного подъема, воодушевления, в годы после победившей американской революции и накануне революции французской, предлагается путь революционного решения основных вопросов русской социально-политической действительности. Пушкин же после разгрома декабрьского восстания, в период еще ранее наступившей общеевропейской реакции, начинает считать более верным, более реально осуществимым иной путь, настойчиво пропагандировавшийся философами-просветителями XVIII века, возлагавшими надежду на преобразовательную деятельность просвещенного монарха, вдохновляемого на нее представителями передовой общественной мысли и передовой литературы. Именно подобным путем шел в свое время Ломоносов, всячески прославляя бывшего в глазах просветителей высшим образцом просвещенного монарха Петра I и призывая его преемников продолжать и развивать его дело. В позу просвещенного монарха стал перед Пушкиным и Николай I, заявив во время долгой беседы с возвращенным им из ссылки и освобожденным от цензуры поэтом о своем твердом намерении осуществить сверху переустройство страны на новых прогрессивных началах. И вот, снова подымая исконную ломоносовскую тему, поэт призывает в «Стансах» нового царя во

всем быть подобным своему пращурю Петру, которого Пушкин, как позднее и Герцен, склонен был прямо считать «революционером» на троне. Но в обстановке николаевской реакции этот другой — просветительский — путь оказался не только не менее, а еще более иллюзорным.

Автор «Стансов» надеялся на славу и добро, а реакционная общественно-политическая действительность почти сразу же начала подвергать эти надежды самым суровым испытаниям, наносить по ним удар за ударом. Торжественно «освобожденный» Николаем I от обычной цензуры, поэт оказался во власти «высочайшей» цензуры, еще более суровой и неотразимой. За каждым его шагом, встречами, высказываниями следило недреманное око шефа жандармов Бенкендорфа, окружившего поэта целой сворой секретных ищеек. Против Пушкина возбуждалось одно следственное дело за другим (дело об отрывке из «Андрея Шенье», о «Гавриилиаде»). Ему открыто выражалось политическое недоверие (отказ от зачисления в действующую армию во время русско-турецкой войны, запрещение поездки за границу). Глубоко тяготила поэта и та резко изменившаяся по сравнению с годами до восстания декабристов общественная среда, в которой он вынужден был теперь вращаться. «Пушкин, — рассказывает Герцен, — возвратился и не узнал ни московского, ни петербургского общества. Он не нашел больше своих друзей, не смели даже произносить их имена: только и говорили, что об арестах, обысках и ссылках...» «Высшее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей»¹. В то же время многие представители передовых кругов общества, люди, которых сам поэт считал себе наиболее идейно-близкими, называл их, как называл и декабристов, своими «друзьями», «братьями», не понимали его последекабрьской политической позиции, обвиняли его в отказе от прежних вольнолюбивых убеждений, в лести царю (см. пушкинское стихотворение-ответ «Друзьям», ноябрь 1827 — февраль 1828 г.). Большой отрадой для Пушкина было знакомство и встречи с польским поэтом-изгнанником Адамом Мицкевичем. Пушкина и Мицкевича сближали между собой высокая патриотическая настроенность — горячая любовь каждого к своей стране и к своему народу, вольнолюбие, наконец страсть к поэзии, признание важнейшего общественного назначения литературы, высокой гражданской роли поэта-пророка. Но общение Пушкина с Мицкевичем было непродолжительно и проходило в крайне мрачной общественно-политической обстановке. «Он встре-

¹ А. И. Герцен, т. 6, стр. 358—364.

тил на минуту Мицкевича, этого другого славянского поэта, — образно писал об этом Герцен, — они протянули друг другу руки, как на кладбище. Над их головами бушевала гроза»¹. Около этого же времени (15 марта 1827 года) умер высокоценный Пушкиным, талантливейший юноша, по свидетельству Герцена — «полный фантазий и идей 1825 г.», поэт Дмитрий Веневитинов, которого тот же Герцен называл «другим Ленским», «чистой поэтической душой, задушенной в двадцать два года грубыми тисками русской жизни»².

К острому ощущению чуждости, одиночества в окружающей общественной среде присоединялось еще более мучительное чувство одиночества творческого, отсутствие столь привычной для Пушкина в период до разгрома восстания декабристов сочувственной, понимающей аудитории. Теперь как раз наоборот, новые его произведения не только не находили сочувствия, но встречали — и чем дальше, тем все сильнее — со стороны подавляющего большинства критиков полное непонимание и даже резкое осуждение, граничащее подчас с грубыми насмешками и прямым издевательством.

Из многих дошедших до нас документальных данных — писем, воспоминаний современников — мы снова и снова убеждаемся, как трудно и тяжело жилось Пушкину в первые последекабрьские годы, как задыхался он в светском «омуте», как презирал «высшее общество» — надменную и раболепную, блестящую по внешности, но холодную, равнодушную и пустую светскую «толпу», которую всячески стремился избегать и с которой, по своему социальному положению, связям, привычкам, не мог не сталкиваться³. «Он стал неприятно-угрюмым в обществе, проводя дни и ночи за игрой с мрачной яростью, как говорят», — сообщала 20 марта 1829 года Вяземским о Пушкине хорошо знавшая его С. Н. Карамзина, дочь покойного историографа.

«Кто из нас не предавался всем страстям, чтобы забыть этот замороженный ад, чтоб получить несколько мгновений опьянения или развлечения?» — вспоминал о годах николаевской реакции Герцен⁴. Слова эти могут служить лучшим историческим комментарием к многочисленным свидетельствам современников Пушкина о разгульном образе его жизни в эту пору, о безудержной карточной игре и т. п. — свидетель-

¹ А. И. Герцен, т. 6, стр. 358. Подробнее о связях и взаимодействиях русского и польского поэтов см. в моей статье «Мицкевич и Пушкин», «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. 15, вып. 5, 1956, стр. 473—475.

² Там же, стр. 357 и 372.

³ См. «Пушкин в неизданной переписке современников» и мою вступительную статью к этой публикации. — «Литературное наследство», т. 58. М. 1952, стр. 14—16.

⁴ А. И. Герцен, т. 6, стр. 372.

ствам, которые широко приведены без всякого критического отбора в известном монтаже В. В. Вересаева «Пушкин в жизни».

Всем этим объясняется то, что, наряду и попеременно с произведениями, проникнутыми оптимизмом, «бодростью и весельем», надеждою «славы и добра», мы находим в лирике Пушкина этих лет ряд произведений, окрашенных в столь не свойственные, казалось бы, его могучему жизнелюбию, его солнечному, жизнеутверждающему гению тона грусти, печали, тоски, порой и прямо полной безнадежности, мрачного и безысходного отчаяния.

* * *

В самом деле, не прошло и полгода после «Стансов» и «Послания в Сибирь», как появляется новое произведение Пушкина, еще более безрадостное и безотрадное, чем «Зимняя дорога» — совсем небольшое, всего в восемь строк стихотворение «Три ключа» (датируется 18 июня 1827 г.):

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробилась три ключа:
Ключ Юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальской ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ — холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

Открывающая стихотворение строка: «В степи мирской, печальной и безбрежной» является словно бы развитием и вместе с тем большим философским обобщением печального и безлюдного пейзажа, скучного и грустного пути пушкинской «Зимней дороги»: печален не только долгий зимний путь, глубоко печальна вся человеческая жизнь — таков горький смысл нового стихотворения Пушкина.

Это становится особенно выразительным, если сопоставить «Три ключа» с другим, не только более ранним, но и написанным совсем в иной общественно-исторической обстановке стихотворением Пушкина «Телега жизни» (датируется 1823 годом):

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу,
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!.....

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшной
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега.
Под вечер мы привыкли к ней,
И дремля едем до ночлега —
А время гонит лошадей.

В образной своей структуре «Телега жизни» традиционна. Традиционно восходит еще к знаменитой загадке античного сфинкса («что... утром о четырех ногах, в полдень о двух, а вечером о трех»), сопоставление трех возрастов жизни человека — юности, зрелости, старости с утром, полднем и вечером, сопоставление, столь излюбленное поэтами-сентименталистами. Так же традиционно и сопоставление смерти — «ночлега» — с ночью. «Седое время» — это, конечно, традиционный классический бог времени, Кронос-Сатурн, — седовласый старец с длинной седой бородой. Но всем этим традиционным классическим и сентиментальным реквизитом поэт распоряжается не только весьма вольно, но и с прямым вызовом. Вызов звучит уже в самом названии стихотворения: «Телега жизни». Не колесница, как сказал бы поэт XVIII века, а просторечно-бытовое, народно-русское, крестьянское — телега. Столь же вызывающий характер носит сопоставление почтенного седобородого старца — классического Кроноса-Сатурна, вооруженного традиционной косой, каким он неизменно рисовался и в поэзии и в живописи, — с отечественным «лихим» ямщиком. Соответственным образом, и уж совсем непочтительно, ведется в дальнейшем разговор поэта с так олицетворенным богом времени. Чего стоит одно это: «Полегче, дуралей!» Такова и вся почти лексика стихотворения: не слезет с облучка, голову сломать, порастрясло нас, катит телега и т. п. В результате все стихотворение выглядит, как нарочито-насмешливая — в ирои-комической манере — перелицовка традиционно-высокого материала.

В стихотворении говорится о постепенном угасании жизни, о неизбежном «ночлеге», ожидающем каждого. Но написано все оно с позиции первого возраста — «утра» жизни: полно не только веселой иронии по отношению и к самому себе и к другим (строка: «Хоть тяжело подчас в ней бремя» — намек на человека солидного сложения), но и, главное, молодого задора, удали, порой прямо озорства (слова, замененные точками).

Прошло всего около четырех лет после написания «Телеги жизни» — и Пушкин пишет «Три ключа». Стихотворение это перекликается и своим аллегорическим характером, связанным все с тем же числом «гри», и строками о первом ключе, «ключе юности», с «Телегой жизни». Но написано новое сти-

хотворение (и это совсем не потому, что сам поэт стал стариком: «Три ключа» созданы им в возрасте лишь двадцати восьми лет) совершенно в иной тональности, с позиции не «утра», а «вечера» и воспринимается как безрадостный итог всего земного опыта, всей прожитой жизни. Причем особенную безнадежность этому придает то, что поэт не выказывает здесь ни огорчения, ни сожаления, повествует обо всем с предельным эпическим спокойствием. И только в самом конце прорывается уже отнюдь не веселая, а полная горечи ирония в словах о «холодном ключе Забвенья», который слаще всего утолит «жар сердца».

Новая тональность стихотворения потребовала и новой метрической формы. Перед нами — не четырехстопный ямб, наиболее излюбленный Пушкиным стихотворный размер, который так бойко и задорно звучит в «Телеге жизни», а удлинненный, пятистопный ямб, замедленно величавое течение которого полностью соответствует и содержанию, и психологической окраске лапидарного пушкинского восьмистишия.

Подобно «Телеге жизни» стихотворение о «Трех ключах» написано тоже с одной позиции, но, как уже сказано, с позиции «вечера». Поэт не смотрит здесь вперед, на еще не пройденный по существу жизненный путь, а как бы оглядывается назад на всю уже прожитую жизнь, на все пережитое, испытанное им. Поэтому, в противоположность «Телеге жизни», выдержанной в одном задорно-молодом тоне, каждый из намеченных здесь трех этапов звучит в рамках хотя и одного размера, но в особенном, именно ему свойственном ритме: каждый из трех ключей живописуется в соответствии с его сущностью.

«Ключ юности, ключ быстрый и мятежный, «Кипит, бежит, сверкая и журча». Здесь подхватывающим повторением слова «ключ», эпитетами «быстрый», «мятежный», скоплением сменяющих друг друга динамических глаголов и отглагольных конструкций, из которых и состоит вся строка (кипит, бежит, сверкая, журча) создается ритм непрерывного и стремительного движения — ритм юности. Этого уже нет при описании второго ключа. Тут отсутствуют глаголы движения; динамично только словосочетание «волна вдохновенья». Но слово «волна» связано с представлением не о постоянном поступательном движении, а об отдельных всплесках, приливах и отливах, что вполне соответствует понятию «вдохновенье». И уж совсем нет ничего динамического при описании третьего и последнего ключа, ключа Забвенья,— своеобразное претворение также сугубо традиционного и столь часто, но совсем с иным звучанием, встречающегося в стихах молодого Пушкина образа Леты — подземной реки забвения, окружающей царство мертвых, испив воды из которой души умерших забывают все земное.

Начальная строка о последнем ключе построена совершенно симметрично по отношению к начальной строке о ключе первом. В обоих случаях повторяется слово «ключ», которое окружается несколькими раскрывающими его определениями, даваемыми в грамматически тождественных формах: ключ — быстрый, мятежный; ключ — последний, холодный; ключ Юности — ключ Забвения.

Но если в первом случае повторение-подхват слова «ключ» благодаря окружающему динамическому контексту способствует созданию ритма движения, здесь такое же повторение, но совсем в другом контексте, несет и совсем иную функцию. Уже определяющее слово «последний» подсказывает мотив конца, что подчеркнуто, усилено повторением слова «ключ» и окончательным раскрытием того, что значит в данном случае это — «последний»: ключ холода, забвения, смерти.

Ощущению спокойной, в какой-то мере даже торжественно-величавой безнадежности, которым веет от пушкинских «Трех ключей», способствует строгость структурных линий, композиционного рисунка этого стихотворения, сочетаемая с необыкновенной даже для Пушкина предельной сжатостью формы, лаконизмом словесного выражения.

Классически стройна и композиция пушкинской «Телеги жизни», находящаяся в полном, своего рода математически точном соответствии с логикой развития мысли и образов. Стихотворение состоит из четырех строф. Первая, являющаяся экспозицией, зачином, дает описание-характеристику аллегорической телеги жизни. Затем идут три строфы, каждая из которых заключает целостное, полностью замкнутое в рамках данной строфы описание каждого же из трех этапов езды — трех возрастов человеческого бытия. Как видим, равновеликих частей-строф в стихотворении ровно столько — ни больше, ни меньше, — сколько их требуется для гармонического раскрытия художественной идеи поэта. Завершенность стихотворения, полная законченность, замкнутость его в себе самым достигается столь обычной у Пушкина текстуальной перекличкой начала и конца, первой и последней строф: «Телега на ходу легка» и «Катит по-прежнему телега»; «Ямщик лихой, седое время», и «А время гонит лошадей» («гонит лошадей» — в порядке переклички уже не слов, а мотивов, соответствует строке: «Везет, не слезет с облучка»); способствует этому и симметрия в построении двух центральных строф — второй и третьей, последние строки которых начинаются одним и тем же словом: «Кричим...».

Лаконизму композиции стихотворения полностью отвечает и лаконизм его словесного выражения: как и строф, слов в нем ровно столько, сколько нужно для выражения художественного замысла: ни одного из них нельзя отнять, и ни одного нового не нужно прибавить.

Но, сопоставляя «Телегу жизни» с «Тремя ключами», мы наглядно убеждаемся, что замечательный лаконизм этого первого стихотворения отнюдь не был для Пушкина пределом. В основе «Трех ключей» — тот же композиционный расчет, что и в основе «Телеги жизни». Новое стихотворение построено так же кристаллически точно: четыре равновеликих части — экспозиция и три отдельных, замкнутых в себе и сочлененных друг с другом в порядке перечисления звена, каждое из которых заключает последовательное описание каждого из трех ключей. Но поэт теперь вовсе снимает какое-либо строфическое членение; вместо четырех строф по четыре стиха, как в «Телеге жизни», уместает все стихотворение в рамках всего лишь одного восьмистишия.

Этот предельный лаконизм, крайняя сгущенность, скупость словесного выражения при большой напряженности внутреннего содержания сообщает «Трем ключам» особую значительность, весомость: характеристики каждого из трех ключей звучат как глубоко продуманные, взвешенные, отстоявшиеся формулы. Здесь в полной мере дает себя знать основной закон пушкинского лаконизма: закон своего рода обратной пропорциональности. В «Телеге жизни» оригинальна не столько мысль стихотворения, сколько бесшабашно-насмешливое, «ирои-комическое» ее воплощение. Традиционные элементы при желании легко обнаружить и в «Трех ключах». Кастальской ключ и ключ Забвенья пришли в стихи Пушкина из поэзии классицизма. Образ земных изгнанников, томящихся в мирской степи, — романтичен. Самый прием аллегии, который лежит в основе стихотворения, также излюблен в допушкинских течениях поэзии XVIII — начала XIX века.

И в то же время это стихотворение Пушкина при своем внешне эпическом тоне полно такой искренности и силы переживания, такой глубоко сокрытой боли душевной, такой выстраданности мысли о тщете всего земного, непосредственно перекликающейся с формулой, вкладывавшейся, как мы видели, поэтом в уста Вечного Жида — «не смерть, жизнь ужасна», что традиционность отдельных составляющих его элементов не играет решительно никакой роли. Совсем небольшая пьеска Пушкина является одним из оригинальнейших и единственных в своем роде созданий мировой поэзии и вместе с тем одним из ярчайших выражений того общественного кризиса, тупика, «глубокой безнадежности, общего упадка сил», которые охватили передовые круги русского общества после разгрома революционного выступления декабристов.

И опять, как мы уже видели это на примере «Зимней дороги», переживая вместе со всеми лучшими своими современниками этот тягчайший общественный кризис, давая ему в таких стихотворениях, как «Три ключа», наивысшее художественное воплощение, Пушкин обретал в себе силы душевные

для того, чтобы не поддаться до конца настроениям подавленности и упадка, бороться с ними, а в конечном счете, как уже сказано, выйти из этой борьбы победителем.

И выход этот поэт находил все на тех же путях преодоления личного — тоски, отчаяния, безнадежности — общественным, историческим деланием, воодушевляемым любовью к своей родине, патриотической уверенностью в великих силах нации, народа.

И вот как после «Зимней дороги» Пушкиным пишутся «Стансы» («В надежде славы и добра») и послание в Сибирь, так примерно через месяц после «Трех ключей» (16 июля 1827 года), поэт, в связи с первой годовщиной казни декабристов (13 июля 1826 года), создает своего рода политически-программное стихотворение «Арион» — произведение, в котором он не только сочувственно живописует дело декабристов и подчеркивает кровную связь с ним своего творчества конца 10-х — первой половины 20-х годов («Пловцам я пел»), но и прямо заявляет, что поет «гимны прежние», то есть продолжает служить (вспомним тезис Пушкина: слова поэта — его дела) торжеству освободительных идей — задаче освобождения народа¹.

Но путь к осуществлению этой задачи мы знаем предносился теперь Пушкину по-иному, чем в период написания им не только «Кинжала», но и «Бориса Годунова». Сжато и выразительно это было сформулировано Пушкиным за полгода до «Ариона» в его также политически программных «Стансах», то есть в жанре небольшого лирического стихотворения, основное содержание которого составляла тема царя-преобразователя, Петра. Теперь Пушкин решил развернуть тему Петра в жанре обширного исторического повествования. И вот не прошло и двух недель после написания «Ариона», как поэт принялся за осуществление совсем нового для него художественного задания — исторического романа в прозе «Арап Петра Великого».

Одной из замечательных черт и мировоззрения и творческого метода Пушкина, как известно, был историзм — стремление и умение рассматривать жизнь общества, человеческие характеры в плане развития как той, так и других — под историческим углом зрения, устанавливая живую причинно-

¹ По-видимому, к этому же времени относится написание Пушкиным приветственного послания одному из либеральных государственных деятелей предшествующего царствования, графу Н. С. Мордвинову, которого воспел Рылеев и декабристы прочли в члены будущего временного правительства и который в записке Николаю I, поданной вскоре после разгрома декабрьского восстания, настаивал на отмене смертной казни для государственных преступников, а будучи назначен Николаем I в следственную комиссию по делу о декабристах, не подписал смертного им приговора. В десятитомном академическом издании сочинений Пушкина послание Мордвинову по положению в рукописи датируется июлем 1827 г.

следственную связь между прошлым и настоящим, современностью. Отсюда, с одной стороны, Пушкин умел увидеть, выделить, показать в настоящем наиболее характерное, исторически существенное — способность, которая проявилась уже в ранний романтический период его творчества (сказалась в первой же его южной поэме «Кавказский пленник») и в полную силу развернулась в «Евгении Онегине». С другой стороны, Пушкина неизменно — на протяжении почти всего его творчества — влекло к историческим темам и сюжетам. Причем обращение к прошлому отнюдь не знаменовало романтического ухода от настоящего. Наоборот, в прошлом Пушкин искал аналогий с настоящим; путем правдивого оживления и художественного раскрытия смысла минувших исторических событий пытался понять многое в том, что происходит сейчас. Именно потому-то пушкинский историзм и явился одной из основ его нового реалистического метода художественного изображения действительности.

Этим же объясняется неслучайность интереса Пушкина в различные периоды современной ему общественно-политической жизни к совсем различным эпохам русского исторического прошлого.

В 1824—1825 годах — период непосредственной подготовки декабрьского вооруженного выступления против царизма — Пушкин обращается к так называемому «смутному времени», эпохе «многих мятежей», включает в число активных действующих лиц своей исторической трагедии «Борис Годунов» одного из своих предков, представителей «мятежного» рода Пушкиных, Гаврилу Пушкина, который выступает против царя Бориса на стороне того, с кем — «мнение народное», поддержка народа.

Так же неслучайно в новой общественно-политической обстановке Пушкин, автор «Стансов» 1826 года, обращается к эпохе петровских преобразований и включает в задуманный им роман другого своего предка, который является не противником преобразовательной деятельности Петра (такие предки тоже имелись в роду Пушкина), а, наоборот, стремится «быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа».

Иллюзии о возможности подобного же сотрудничества с Николаем на путях «славы и добра» питал и сам Пушкин, автор «Стансов» и «Друзьям». Действительность не оправдывала подобных иллюзий. Не в этом ли одна из причин потери Пушкиным интереса к своему роману, над которым он продолжал работать и в 1827 и в 1828 годах, написанные главы которого справедливо высоко ценил, но который далеко не довел до конца, бросив его, по-видимому, даже менее чем на полпути.

Но от замысла дать художественно-историческое произведение на материале петровского времени Пушкин не отка-

зался. Однако теперь, взамен нового для него жанра семейно-бытового исторического романа в прозе, он обращается к столь для него привычному жанру поэмы, создавая, однако, в рамках этого жанра произведение совсем нового типа — сложный синтетический сплав романтической поэмы, исторического романа, трагедии и героической эпопеи, в которой ведущая роль отводится как раз героическому началу. 5 апреля 1828 года начинается работа Пушкина над поэмой, которую поначалу он было назвал «Мазепа», но которая не случайно была переименована им в дальнейшем в «Полтаву». Однако сперва работа не спорилась. Вместе с тем как раз в это время мы находим в лирике Пушкина новую и наиболее сильную вспышку настроений пессимизма, горькой безнадежности, сосредоточенного отчаяния, глубочайшей тоски.

* * *

19 мая 1828 года поэтом создается одно из его совершеннейших лирических произведений — стихотворение «Воспоминание» (сперва Пушкин хотел назвать его «Бессонница», затем «Бдение»).

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,—
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Знаменательно и весьма характерно для творческой манеры Пушкина, что в рукописи стихотворение на этих шестнадцати строках не оканчивалось, имело еще целых двадцать строк:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой,

И шепот зависти, и легкой суеты
Укор веселый и кровавый.
И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые;
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут... и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба¹.

По искренности чувства, по силе художественной выразительности эти двадцать стихов превосходны. Таких великолепных строк, как:

Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды

не так уж много даже у Пушкина.

И тем не менее в своем стремлении к предельной сжатости, к устранению всего не до конца обязательного, сколько-нибудь излишнего Пушкин безжалостно отсекает эти строки. Стихотворение уменьшается больше чем вдвое, и вместе с тем с устранением биографической конкретности, к тому же не всегда ясной (концовка о двух ангелах с крыльями и с пламенным мечом), обретает тем большую силу величайшего художественного обобщения.

Мотив одинокого томительного бдения поэта перекликается с концовкой «Зимней дороги». Стих, на котором поэт в окончательной редакции знаменательно останавливает все стихотворение: «Но строк печальных не смываю», — как и само название стихотворения «Воспоминание», показывает, что из последнего ключа, ключа Забвенья, испить поэту еще не дано. Вместе с тем, припоминая, мысленно «перечитывая» все свое прошлое, поэт не находит в нем ничего радостного, светлого: одни печальные, вызывающие отвращение «строки»! Такого жгучего раскаяния и отсюда такой тяжелой тоски, такого страстного самоосуждения, такого сурового обвинительного приговора над всей своей прожитой жизнью полны эти скупые и строгие стихи, что подобного им мы мало найдем во всей мировой литературе.

В то же время надо быть человеком большой, воистину могучей души, чтобы уметь *так* чувствовать и сместь с *такой* беспощадной правдивостью поведать об этом. Недаром пушкинское «Воспоминание», которое сразу же после знакомства с ним перевел на польский язык Адам Мицкевич, столь глубоко воспринимал и столь любил читать отказавшийся от всего своего прошлого, перешедший на позиции нового класса Лев Толстой.

¹ Цитируется по полному собранию сочинений Пушкина в десяти томах, изд. АН СССР, т. III, 1957, стр. 459.

Однако для самого Пушкина в период создания им «Воспоминания» осуждение прошлого не открывало никакого про света, не сулило никаких перспектив.

После написания «Воспоминания» прошло всего семь дней, и вот, 26 мая — в день своего рождения (поэту исполнилось в этом году 29 лет), он пишет новое стихотворение, как бы прямо его продолжающее:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Новое стихотворение связано с «Воспоминанием» прямыми лексическими перекличками («томит меня тоскою» и ср. «часы томительного бденья»; «в уме подавленном тоской»); но еще больше связаны эти два стихотворения по существу.

В «Воспоминании» осуждается, начисто отрицается прошлое, в этом стихотворении тоже начисто отрицается и настоящее и будущее — причем стихотворение не только написано в день рождения поэта, но он прямо подчеркивает это и самым его заглавием. Сперва Пушкин назвал было свое стихотворение «На день рождения», затем в качестве заглавия поставил соответствующую дату «26 мая 1828 г.». Так стихотворение и было опубликовано.

Примерно за год до этого в «Трех ключах» поэт приходил к заключению, что самое лучшее все забыть — умереть. Теперь — в день рождения — он идет еще дальше: лучше всего не родиться. Отсюда — логический вывод: «власть», воззвавшая человека к жизни, — враждебная власть, то есть, если мир кем-либо и создан, то создан он не богом, а дьяволом. Примерно об этом же писал Пушкин в период следствия над декабристами в письме к П. А. Вяземскому, сравнивая «судьбу», тяготеющую над человеком, с «огромной обезьяной, которой дана полная воля»¹.

Эпитет «однозвучный» в концовке стихотворения прямо ведет нас к «Зимней дороге»: «Однозвучный жизни шум», вспомним: «Колокольчик однозвучный» и снова — в самой концовке: «Колокольчик однозвучен» (еще один раз находим этот эпитет в «Стихах, сочиненных ночью во время бес-

¹ Письмо от второй половины мая 1826 г.

сонницы», 1830 года: «Ход часов лишь однозвучный»; больше нигде он Пушкиным не употребляется¹). Только здесь то, что связывалось конкретно с зимней дорожной ездой (хотя уже и в «Зимней дороге» под этим чувствовался более глубокий подтекст), прямо, в порядке широкого художественно-философского обобщения, распространяется поэтом на весь жизненный путь. И уже не печаль, грусть, скука, как это было в «Зимней дороге», владеют душой поэта, а тяжелая, томительная, опустошающая тоска.

Так, круг тем и мотивов, начатый «Зимней дорогой», продолженный замыслом о «Вечном Жиде», «Тремя ключами», «Воспоминанием», замыкается стихотворением «Дар напрасный, дар случайный». Путь пессимизма, отрицания всего оказался пройден поэтом до самого конца, доведен до своего логического завершения. Во всех этих стихотворениях непосредственно отразились личные мучительные переживания и тяжелые раздумья Пушкина о своей судьбе; вместе с тем они явились исключительно ярким выражением уже многократно указывавшегося мной тягчайшего общественного кризиса, глубокой депрессии передовых кругов тогдашнего общества.

В стихотворении «Дар напрасный, дар случайный» — душевный кризис поэта достиг высшей точки, дошел до последней черты.

Но тут-то Пушкин снова, как в годы Михайловской ссылки, выказал себя «богатырем духовным». Апогей кризиса явился и началом выздоровления.

Одержать мужественную духовную победу и над самим собой, и над окружающей мрачной действительностью, восторжествовать над настроениями тоски и отчаяния снова помог Пушкину его патриотизм, его вера в силу нации, в народ. Месяц спустя после стихов на день рождения Пушкин опять возвращается к работе над «Полтавой», на этот раз ведет ее, не отрываясь, и в течение октября с необыкновенной стремительностью ее завершает (первая песнь закончена 3-го, вторая — 9-го и третья — 16-го октября).

Обращение творческой мыслью к одной из самых героических страниц русской истории, к той эпохе, когда «Россия молодая» сумела не только «перетерпеть судеб удары», но, подобно «булату», еще более окрепнуть под «тяжким млатом» суровых исторических испытаний, не могло не явиться для Пушкина источником исторического оптимизма, нового душевного подъема, прилива бодрости и сил.

Это сказалось в победно торжествующем, мажорном тоне поэмы (особенно при описании полтавской битвы и в эпило-

¹ См. картотеку «Словаря языка Пушкина» в Институте русского языка АН СССР в Москве.

ге), который подчеркивался самым звучанием ее стиха, достигающего небывалой, даже у Пушкина, стальной — воистину «булатной» — крепости и силы.

В «Полтаве» Пушкин соприкоснулся с героическим прошлым русского народа. Вскоре по окончании поэмы ему довелось быть живым свидетелем и его героического настоящего. В 1828 году вспыхнула война с Турцией. Томясь и изнывая в «мертвящем упоенье света» — «среди бездушных гордецов, среди блистательных глупцов... среди холопьев добровольных», — как едко характеризовал Пушкин последекабрьское дворянское общество в конце первоначальной редакции шестой главы «Евгения Онегина», поэт обратился к царю с просьбой зачислить его в ряды действующей армии, где, кстати, было немало сосланных на Кавказ и разжалованных декабристов. По-видимому, именно поэтому Пушкину было в его просьбе отказано. Тогда поэт отважился на смелый, даже дерзкий шаг. Весною 1829 года, без разрешения, он отправился на театр военных действий, в Закавказье.

Впечатление от этой поездки, описанной позднее в «Путешествии в Арзрум», могучая природа Кавказа, боевая обстановка, доблестные военные подвиги простых русских людей, встречи и беседы с друзьями-декабристами оказали самое благотворное действие на Пушкина и, несомненно, тоже способствовали преодолению владевших им тягостных настроений.

В пушкинских стихах 1829 года снова повеяло бодростью, здоровьем душевным, мужественным, жизнеутверждающим духом.

Это ощутимо уже в цикле кавказских стихов. Впечатлениями обратного пути с Кавказа навеяно и новое «дорожное» стихотворение поэта «Дорожные жалобы» (4 октября 1829 года):

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил,

На камнях под копытом,
На горе под колесом,
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом.

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантине.

Долго ль мне в тоске голодной
Пост невольный соблюдать
И телятиной холодной
Трюфли Яра поминать?

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой развезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять!

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

В стихотворении — тема смерти, мысли о смерти, но по своему задорному тону, нарочито сниженной лексике, мажорной концовке оно вызывает в памяти не элегически тоскливую «Зимнюю дорогу», а скорее «Телегу жизни» (сопоставим хотя бы: «Ну, пошел же, погоняй!» и «Кричим: пошел...»); появляется и самое слово «телега»: «То в телеге, то пешком»). Только в новом стихотворении уже нет ничего условного, никаких аллегорий; все оно насквозь проникнуто реальной действительностью, притом самой что ни на есть будничной, обыкновенной, именно так, без всякого приукрашивания, и данной поэтом. Недаром некоторые романтически настроенные критики усматривали в «Дорожных жалобах» чуть ли не глумление Пушкина над поэзией — «языком богов».

И уже прямо контрастно «Зимней дороге» написанное вскоре после «Дорожных жалоб», все напоенное бодрым морозным воздухом, насквозь пронизанное солнечными лучами, блистательное «Зимнее утро:»

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры,
Навстречу северной Авроры
Звездою севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... погляди в окно:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;

Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

В «Зимней дороге» — печальные поляны, печально озаренные светом отуманенной луны; в «Зимнем утре» — блестящие под яркими солнечными лучами великолепные ковры снежных полей.

И для того чтобы этот контраст стал еще нагляднее, еще непосредственно ощутимее, в «Зимнем утре» дается прямое сопоставление мглистого и мрачного, наводящего на душу печаль «вчера», в известной мере повторяющего пейзаж «Зимней дороги» («бледное пятно» луны) с ослепительно сверкающим солнечным «сегодня» («Вечор» — вчера вечером... «А нынче...»).

И это не только два разных пейзажа и, соответственно с этим, два различных душевных состояния. Поставленное в ряд со всем циклом стихов Пушкина, открывающимся «Зимней дорогой», стихотворение это, сближающееся с последней даже в переключке заглавий, приобретает гораздо более широкое значение.

В нем как бы снова, и опять-таки вне всяких условностей, на самой обычной смене времен дня, показано торжество света над мраком — звучит победный клич мажорной «Вакхической песни» Пушкина: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

* * *

Однако ни в одном из пушкинских стихотворений не сказывается с такой силой тягчайший личный и общественный кризис, и одновременно выход из него, его преодоление — и трагедия, и разрешающий ее катарсис, как в написанных вскоре после «Дорожных жалоб» и «Зимнего утра» новых стансах — стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных»:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Большая часть этого широчайше известного стихотворения снова, но совсем в ином, глубоко серьезном тоне поднимающего тему «Дорожных жалоб», по-настоящему трагична. Где бы ни был и что бы ни делал поэт, его преследует мысль о неизбежной смерти не только его самого, но и всех, кто его окружает. Причем эта скорбная дума преследует его не только каждый день, но и каждую минуту, то есть каждый час.

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной...—

еще прямолинейнее говорит об этом поэт в одном из первоначальных вариантов.

Эта неотступная мысль о смерти — тоже знамение эпохи, проявление общественной депрессии, уныния, упадка сил. Недаром тема о смерти звучит в эту пору у многих и многих поэтов — современников Пушкина. С особенной силой проявляется это в поэзии одного из самых значительных поэтов пушкинской поры Евгения Баратынского. В 1827 году (год

создания Пушкиным его «Трех ключей») Баратынским пишется стихотворение «Последняя смерть», в котором рисуется конечная гибель всего человечества; а в 1828 году (год написания Пушкиным стихотворения «Дар напрасный, дар случайный») Баратынский создает стихотворение «Смерть» — страстный гимн смерти, «святой деве», в которой он видит не только «всех загадок разрешенье», но — это было полно в ту пору особого смысла — и «разрешенье всех цепей»:

О дочь верховного Эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса...—

молитвенно восклицает поэт.

Совсем иное — в пушкинском стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных». В нем говорится о постоянно преследующей поэта мысли о неминуемом смертном часе, но нет никакого культа смерти. Наоборот, разрешается трагическая мысль о неизбежной смерти и своей, и всего своего поколения другой светлой, альтруистической мыслью (зерно ее уже в эпитете «Младенца ль милого ласкаю») о цветении новой, молодой жизни, благословением которой и завершается это чудесное стихотворение.

Белинский называл лирику Пушкина «школой лелеющей душу гуманности». В стансах 1829 года «лелеющая душу гуманность» одерживает одну из самых трудных и великих своих побед.

«Брожу ли я вдоль улиц шумных» — стихотворение, в существе своем глубоко оптимистическое. Но это не высмеянный Вольтэром наивно розовый «оптимизм» недалекого Панглоса, считающего, что все к лучшему в этом лучшем из миров; это не эгоистически эпикурейский оптимизм русского «вельможеского» XVIII века (см. концовку замечательной державинской оды «На смерть князя Мещерского», тематически во многом перекликающейся с пушкинскими стансами 1829 года). Свидетель многих глубоко драматических событий мировой и отечественной истории, остро ощущавший ложь и несправедливость существующих общественных отношений, испытывавший так много горечи и боли в своем собственном жизненном опыте, Пушкин отнюдь не отрицал наличия в мире зла; он больше чем кто-нибудь знал и понимал трагический характер исторического процесса. Оптимизм Пушкина совсем другого качества, это и глубоко выстрадавший, и подлинно мужественный, и действительно жизнеутверждающий оптимизм.

И замечательно: стихотворения, в которых поэт снова обретает душевную бодрость, ясную мужественность духа, звучат в мажорном стихотворном размере — четырехстопном

ямбе, размере победных од Ломоносова, ставшем основным размером и поэзии Пушкина. «Зимняя дорога» написана четырехстопным хореем; «Три ключа» — пятистопным ямбом; «Воспоминание» — перемежающимся шестистопным и четырехстопным ямбом; «Дар напрасный, дар случайный» — тоже четырехстопным хореем. «Зимнее утро» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных» написаны размером «Евгения Онегина» и «Полтавы» — четырехстопным ямбом.

* * *

Это не значит, что отныне лирика Пушкина окрашивается сплошь в радостные, торжествующие, мажорные тона. Какой многострунной, откликающейся на все зовы души, на все голоса мира продолжает оставаться пушкинская лирика, лучше всего показывает нам творчество поэта в знаменитую болдинскую осень 1830 года. В изумительном лирическом многоголосье болдинских месяцев продолжают звучать и ноты тоски, грусти, печали. Больше того, ноты эти звучат едва ли не с особенной силой: слишком уж много тяжелого было и в окружавшей Пушкина общественно-политической действительности, и в личной жизни самого поэта. Нота «Зимней дороги» повторится в какой-то мере в «Бесах»; нота «Воспоминания» и стихов на день рождения — в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (оба эти стихотворения написаны, кстати, четырехстопным хореем). Но таких полных сосредоточенного отчаяния и тоскливой безнадежности стихотворений, как «Три ключа», как те же «Воспоминание» и «Дар напрасный, дар случайный», — стихотворений, в которых эти настроения являются преобладающими, подавляя все остальное, в лирике Пушкина больше не появляется. Теперь не эти настроения торжествуют над поэтом, а поэт мужественно торжествует над ними.

Наиболее яркое и наглядное подтверждение этому — знаменитая болдинская «Элегия» 1830 года — «Безумных лет угасшее веселье...»

В первой части этого стихотворения звучат мотивы и «Воспоминания» — о тяжелом, как смутное похмелье, угасшем веселье безумных лет, о все усиливающейся в душе печали минувших дней (вспомним: «Но строк печальных не смываю») и «Зимней дороги» (слова: «Мой путь уныл», вспомним: «Путь мой скучен»). В более скрытом виде возвращаются и мотивы «Трех ключей» (сопоставление грядущего с волнуемым морем, сулящим труд и горе, перекликается с сопоставлением жизни с печальной и безбрежной степью; строка «Порой опять гармонией упьюсь» еще в большей степени перекликается со строками о втором «Кастальском ключе»). Но все эти мотивы полностью снимаются жизнеутверждающей, полной мужества и силы духа формой:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.—¹

которая, как и следующие за ней оптимистические строки, прямо противостоит пессимистической концовке тех же «Трех ключей».

Наличие в лирике Пушкина второй половины 20-х годов мотивов тоски, отчаяния, безнадежности показывает, насколько он был «современником» — человеком своего времени, как глубоко и как органически был связан с жизнью общества, выражал все его боли и недуги, сумев вместе с тем поднять эти настроения последекабрьской эпохи на высоту громадных художественно-философских обобщений, гениально отразивших, говоря словами Белинского, «диссонансы жизни», «трагические законы судьбы» и потому получивших неизмеримо более широкое, общечеловеческое значение. Замечательно в этом отношении свидетельство Некрасова в одной из его дневниковых записей 1877 года: «Любимое стихотворение Белинского было: «В степи мирской, широкой и безбрежной» (Пушкин). Я же когда-то очень любил стихотворение Лермонтова «Белеет парус одинокий» и т. д. А теперь все повторяю: «Когда для смертного умолкнет шумный день...»²

Мужественное преодоление Пушкиным трагических мотивов наглядно свидетельствует, насколько великий поэт сумел в своем творчестве выйти за пределы своего времени, указывая выход грядущим поколениям. Читая такие его стихи, как «Зимнее утро», как стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных», как «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье»), начинаешь в полной мере понимать проникновенные слова Герцена о том значении, которое имела поэзия Пушкина для него и его современников: «Одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняла мужественными звуками настоящее и посылала свой голос отдаленному будущему»³.

1957

¹ Ср. в трактате Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии»: «Страдать и действовать для души есть мыслить, желать и чувствовать, ибо сии суть действия и страдания мыслящего вещества» (Радищев, Полн. собр. соч., 1938, т. II, стр. 103).

² Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч., т. XII, М. 1953, стр. 27.

³ А. И. Герцен, т. VI, стр. 365.

«АНЧАР, ДРЕВО ЯДА».

1

Гоголь писал о стихотворениях Пушкина: «В мелких своих сочинениях, этой прелестной антологии, Пушкин разносторонен необыкновенно и является еще обширнее, виднее, нежели в поэмах... Тут все: и наслаждение, и простота, и мгновенная высота мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя... Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, все просто... все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт»¹.

К числу не только самых значительных во всех отношениях «мелких сочинений» Пушкина, но и вообще наиболее выдающихся его созданий бесспорно принадлежит знаменитый «Анчар».

Не в пример многим другим стихотворениям Пушкина, в отношении которых, хотя они и заслуживают всестороннего углубленного исследовательского изучения, дело зачастую ограничивалось простым комментированием, «Анчар» неоднократно подвергался исследовательскому изучению. Однако изучение его велось — причем именно в наше время — порой так неправильно и с таких позиций, что, как это ни парадоксально, результатом своим оно имело не раскрытие — в единстве содержания и формы — исключительно большого идейного смысла произведения, — что имеет важнейшее значение для определения идеологической позиции Пушкина в годы после разгрома декабрьского восстания, — а, наоборот, затемнение этого, в сущности, видного простому, невооруженному глазу, смысла. Это привело к перенесению одного из самых

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 54—55.

сильных и художественно значительных гражданских, «вольных» стихотворений Пушкина в отрешенную сферу так называемого «чистого искусства».

В связи с этим произошло нечто еще более парадоксальное. Советское пушкиноведение сделало по сравнению с пушкиноведением дореволюционным огромный шаг вперед в текстологическом отношении. Именно в советские годы творчество Пушкина впервые смогло быть дано читателям не только в максимально полном своем объеме, но и освобожденным от всякого рода цензурных пропусков, замен, искажений. Сказанное относится буквально ко всему пушкинскому творчеству, но как раз за исключением «Анчара»!

Текст «Анчара», который, начиная с 1870 года, правильно печатался в дореволюционных изданиях Пушкина, в подавляющем большинстве советских изданий печатается в вынужденно-цензурном, то есть явно ослабленном, виде.

Привожу стихотворение так, как оно впервые было опубликовано в альманахе «Северные цветы на 1832 г.», изданном самим Пушкиным в пользу семьи покойного А. А. Дельвиг (вышел в свет около 24 декабря 1831 года):

АНЧАР, ДРЕВО ЯДА

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

Природа жаждущих степей
Его в день зноя породила¹,
И зелень мертвую ветвей
И корни ядом напоила.

Яд каплет сквозь его кору,
К полудню растопясь от зною,
И застывает ввечеру
Густой, прозрачную смолою.

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет — лишь вихорь черный
На древо смерти набезит
И мчится прочь, уже тлетворный.

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,
С его ветвей уж ядовит
Стекает дождь в песок горячий.

Но человека человек
Послал к Анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

¹ Зноя, видимо, опечатка, а если даже и вариант, то случайный и неустойчивый: во всех автографах Пушкина, так же как в цензурной рукописи, по которой стихотворение было напечатано в третьей части «Стихотворений А. Пушкина», 1832 года: *гнева*.

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями,
И пот по бледному челу
Струился холодными ручьями;

Принес — и ослабел, и лег
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

А Царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы,
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Однако в представленной в цензуру рукописи третьей части «Стихотворений А. Пушкина» (разрешена цензором к печати 20 января; вышла в свет в последних числах марта 1832 года) рукою П. А. Плетнева, который вел это издание, помимо несущественных мелких поправок, были внесены два серьезных изменения: во-первых, из заглавия были убраны и отнесены в подстрочную сноску слова *древо яда* и, во-вторых, — и это особенно важное исправление! — слово *Царь* в первом стихе последней строфы было исправлено на *Князь*. Сделаны были оба эти изменения, можно с уверенностью сказать, не только с ведома Пушкина, но и прямо по его поручению. Совершенно очевидно это в отношении второй поправки, поскольку слово *Князь* вместо *Царь* имеется в черновых автографах «Анчара». Но столь же несомненно — дальше я подробно остановлюсь на этом, — что оба эти изменения, в особенности второе (замена *Царь* на *Князь*), носили вынужденный характер. Это было ясно даже дореволюционным редакторам изданий Пушкина. В течение довольно долгого времени в собраниях сочинений Пушкина (первом посмертном 1838—1841; в издании под ред. П. В. Анненкова, 1855; под ред. Геннади, 1859) явно по таким же цензурным соображениям «Анчар» печатался в том политически ослабленном виде, какой Пушкин был вынужден придать ему при повторной публикации (в третьей части собрания стихотворений). И только во втором издании под ред. Геннади 1870 года редактору удалось воспроизвести первоначальный текст «Северных цветов». С этого времени именно данный текст правильно давался в качестве основного во всех последующих изданиях.

Однако редакторы первого советского однотомника сочинений Пушкина, выпущенного Госиздатом в 1924 году, многократно переиздававшегося и на ряд лет ставшего основным изданием пушкинских сочинений, Б. В. Томашевский и К. Халабаев снова вернулись к вынужденно ослабленному тексту «Анчара» издания 1832 года.

Вскоре после этого в одном из выпусков издания «Пушкин и его современники» появилась статья Н. В. Измайлова: «Из истории пушкинского текста «Анчар, дерево яда», в которой давалось обоснование опубликованному Томашевским и Халабаевым в качестве последней воли поэта, а на самом деле вынужденно измененному тексту стихотворения¹.

Указывая, что «мрачное и загадочное творение Пушкина,— «Анчар, дерево яда» — этот таинственный образ, порожденный в далеких пустынях Востока, прошедший на пути к творческой обработке его нашим поэтом, через истолкование науки и поэзии Запада,— всегда рассматривался комментаторами и исследователями Пушкина как одно из звеньев в ряду его «идеологических» стихотворений, как одно из сильнейших проявлений его свободомыслия в зрелые годы», Н. В. Измайлов продолжает: «Художественное задание в стихотворении затушевывалось, на первый план выдвигалось задание общественно-политическое, в духе протеста против деспотизма» (стр. 3). Решительное оспаривание этой «давно возникшей традиции» и составляет пафос статьи Н. В. Измайлова.

Пытаясь доказать, что сделанная при повторной публикации стихотворения замена слов *Царь* на *Князь* была свободным волеизъявлением Пушкина, не вызванным никакими внешними причинами (я постараюсь показать дальше всю неосновательность этого), автор пишет, что имеющееся в черновике «понятие *Князь* явилось здесь в соответствии с общим построением стихотворения. Пушкин старался придать ему вполне конкретные, этнографически-локализованные черты, выдерживая в духе восточной легенды, а не отвлеченной аллегории» (стр. 7).

Неясно, почему автор считает понятие *Князь* соответствующее восточной легенде: в применении к главам первобытных восточных племен оно не менее условно, чем понятие *Царь*. Но самое главное, что Н. В. Измайлов совершенно не объясняет, почему же Пушкин, печатая в первый раз стихотворение, изменил имеющееся в черновиках и куда более политически нейтральное слово *Князь* на *Царь*, то есть, с точки зрения исследователя, нарушил «дух восточной легенды» и пустился в область «отвлеченной аллегории». Ведь уж для такой-то замены (в противоположность последующей замене слова *Царь* на *Князь*) никаких внешних цензурно-политических побуждений, понятно, быть не могло!

¹ «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII, 1927, стр. 3—14. В выходных данных этого сдвоенного выпуска, открывающегося публикацией неизвестной записки Пушкина и сразу же следующей за этим статьей Измайлова, указано: «Начато набором в 1914 г. Окончено печатанием в феврале 1927 г.». Поэтому трудно установить, кому из исследователей-пушкинистов принадлежит почин в выборе текста 1832 года в качестве основного текста «Анчара».

При изучении произведений художественного слова очень полезно бывает обращение к их черновым рукописям, дающее возможность войти в творческую лабораторию писателя, проникнуть в самый процесс его творчества. Выясняя, от чего писатель отказывается, что отбрасывает в ходе работы над данным произведением, что прибавляет, что и как изменяет, начинаешь лучше понимать существо авторского замысла и связанную с этим телеологию — целенаправленность творческого процесса. Но при этом, конечно, никак нельзя подменять окончательный текст, в котором авторский замысел и выразился с максимальной идейно-художественной силой, предварительными, черновыми его вариантами. В особенности недопустимо делать это в том случае, если мы не имеем никаких оснований подозревать внешнее принудительное давление на волю автора, наличие связанной с этим автоцензуры и т. п.

А именно таким неправильным путем и идет далее Н. В. Измайлов в своей попытке полностью отклонить общепринятое до этого истолкование «Анчара» как замечательного образца гражданской поэзии Пушкина и, взамен этого, вскрыть то, что он называет «художественным заданием» поэта.

Строка о рабе: «И тот послушно в путь потек» — в черновиках имела варианты:

И смелый
И тот безумно в путь потек —
И тот за ядом в путь потек —

А вместо строки: «И к утру возвратился с ядом» было:

И возвратился с ядом
И возвратился безопасно
И возвратился с ним послушно

Исходя из этих черновых вариантов, Н. В. Измайлов пишет: «Выделим промежуточную редакцию, на которой Пушкин не остановился, но которая для нас именно интересна:

Но человека человек
Послал к Анчару самовластно,
И тот за ядом в путь потек
И возвратился безопасно.

Итак, — заключает исследователь, — по первоначальному замыслу, посланный раб возвращается «безопасно», доставив своему господину яду для стрел. Этим меняется вся концепция стихотворения: в нем нет помину ни об «идеях свободы, гуманности»... ни о «самодержавии и рабстве»; не стоит в центре стихотворения мысль о «роковой, губительной для человеческого счастья, власти человека над человеком». Не раб — случайный исполнитель — герой его. Два образа в нем противопоставлены: Анчар, древо смерти, воплощение неумолимой судьбы, и князь — человек, повелевающий самой

судьбою и смертью. Развивается же столкновение человека с роком на образном фоне восточной легенды, поразившем художественное воображение Пушкина. Позднее поэт убедился, что безопасное возвращение раба ослабляет впечатление; он ввел мотив его смерти, для усиления трагического эффекта, но это не изменяет дела по существу: раб остается все тем же пассивным и послушным орудием, погибающим между двух сил. И напрасно искать у Пушкина сочувствия погубленной человеческой жизни» (стр. 12—13).

Предложить заменить окончательный текст «Анчара» черновыми вариантами, якобы только и вскрывающими подлинное «художественное задание» поэта,— на это, хотя это и было бы логически последовательно, Н. В. Измайлов, понятно, не идет. Никак не объясняет он и того, зачем Пушкину понадобилось при отделке стихотворения затемнить этот будто бы первоначальный замысел. Но вообще так истолковывать смысл «Анчара» — это значит прямо поставить все с ног на голову. Что же касается утверждения автора, что в стихотворении Пушкина «напрасно искать... сочувствия погубленной человеческой жизни», — достаточно напомнить строки о «бедном рабе», умершем «у ног непобедимого владыки», чтобы ясна стала вся безнадежность отрицания одной из самых существенных основ пушкинского творчества, его «лелеющей душу гуманности» (Белинский), — истолкования «Анчара» в ницшеанском духе культа героя-«сверхчеловека» (далее в рассуждениях автора характерно появляется и само это слово).

Н. В. Измайлов является в настоящее время одним из видных авторитетных исследователей-пушкинистов. И я не стал бы специально останавливаться на этой давней его статье, положения которой, я убежден, едва ли будет сейчас отстаивать и сам ее автор, если бы статья эта не являлась основанием для неверного печатания текста «Анчара» в подавляющем, как я уже сказал, большинстве советских изданий Пушкина. Так, оба академических издания Пушкина (в 16-ти и 10-ти томах), издания, заслуженно наиболее авторитетные, служащие текстологической основой для всех остальных изданий, все многотомные и одностомные издания Гослитиздата (вплоть до последнего, недавно вышедшего), все массовые, в том числе и школьные, издания неизменно печатают цензурно-ослабленный текст (с заменой слова *Царь* на *Князь*)¹. Равным образом пафос «разобществления» (слово Горького) одного из самых значительных гражданских стихотворений Пушкина, которым проникнута рассматриваемая статья, сказался на

¹ Исключением являются только издания, подготовленные лично мною (однотомник, вышедший в издательстве «Московский рабочий» в 1949 г.; трехтомное собрание избранных сочинений Пушкина, Гослитиздат, 1954 г., вышедшее еще тремя изданиями), и юбилейный трехтомник Детиздата 1949 года, подготовленный мною, И. В. Сергиевским и А. Л. Слонимским.

большинстве комментариев к «Анчару». Так, автор заметки об «Анчаре» в «Путеводителе по Пушкину» (1930), почти буквально повторяя основное положение этой статьи, пишет о данном стихотворении: «Пушкин старался придать ему вполне конкретные этнографические черты, выдерживая его в духе восточной легенды, а не отвлеченной аллегории» (стр. 99).

Неверно, как правило, решался и вопрос о литературных источниках «Анчара». Строя национальную русскую литературу, Пушкин не только продолжал и развивал отечественные традиции, но и опирался на богатейший опыт предшествовавшего и современного ему мирового литературного развития. Сопоставление в сравнительно-историческом плане его произведений со схожими или параллельными явлениями других литератур является само по себе весьма плодотворным, ибо дает возможность нагляднее установить не только индивидуальное своеобразие, но и национальную самобытность его творчества. Однако вместо такого сопоставления большинство комментаторов того же «Анчара» шло по столь распространенному одно время в нашем старом литературоведении пути *механического накопления* все новых и новых литературных параллелей, в результате чего замечательнейшие и оригинальнейшие в существе своем создания русского национального гения представляли в качестве своего рода мозаики всякого рода «влияний» и «заимствований». Так, в связи с «Анчаром» назывался ряд произведений западных поэтов — Э. Дарвина, Байрона, Кольриджа и др., — в которых имеются упоминания об ядовитом дереве, растущем на острове Ява (местное название погон-упас, что значит «дерево яда»; это название также было известно Пушкину: в его рукописной тетради с черновиками «Анчара» за несколько страниц до них записано его рукой: «Упас, Анчар»). Н. В. Измайлов оговаривает, что в своей статье он оставляет в стороне вопрос об источниках «Анчара», но тут же, в соответствии с общим ее духом, выражает уверенность, что они, «несомненно», находятся «в западной литературе» и сообщает, что «разысканию их посвящена в настоящее время совместная работа Н. В. Яковлева и пишущего эти строки» (стр. 3).

Работа данных исследователей на эту тему не появилась, но в 1934 году в пушкинском томе «Литературного наследства» была опубликована «Заметка об Анчаре» Д. П. Якубовича, автор которой в качестве возможного литературного источника «Анчара» называет мелодраму английского драматурга XVIII века Джорджа Кольмана «Закон Явы». Сюжет мелодрамы не имеет решительно ничего общего с «Анчаром», за исключением того, что король Явы в качестве наказания, равносильного смертному приговору посылает героя собрать и принести ему яд с «древа Явы». Но, указывает Д. П. Якубович, в одном «стихотворном монологе» героя «легко усмотреть

черты, близкие «Анчару». Действительно, в этом монологе содержится описание «древа Явы», которое «на много верст грозит погибелью и... все растущее своим дыханьем губит. Из чьих пределов даже хищный зверь... уходит прочь, трепещет». Далее упоминается об обычае на Яве, согласно которому приговоренному к смерти преступнику даруется жизнь, если он принесет яд, текущий из этого дерева, чтобы король мог обмакнуть в него свои стрелы¹. Сходство здесь, несомненно, есть. И тем не менее Пушкину для того, чтобы написать свое стихотворение, отнюдь не обязательно было вдохновиться мелодрамой второстепенного английского драматурга, о самом знакомстве поэта с которой никаких данных у нас не имеется. Наоборот, есть полное основание предполагать, что подробные сведения о древе яда Пушкин получил из другого источника, притом не принадлежащего к художественной литературе.

Известия об ядовитом дереве, произрастающем в тропических странах, стали появляться в специальной европейской печати, начиная с XVII—XVIII веков.² Однако безусловно самым ярким и впечатляющим явилось в этом отношении подробное сообщение о древе яда, растущем на острове Ява, врача голландской Ост-индской компании Ф. П. Фурша (Foersch), опубликованное им в 1783 году в распространенном английском журнале «London Magazine» (в декабрьском номере). Именно это сообщение получило широкую популярность, было переведено на ряд языков, в том числе и на русский: появилось в журнале «Детское чтение для сердца и разума», издававшемся Н. И. Новиковым и составлявшемся молодым Н. М. Карамзиным и его другом А. А. Петровым (заметка «О некотором ядовитом дереве, находящемся на острове Яве, в Ост-Индии», 1786, ч. VII; 2-е изд., 1819, ч. VII стр. 43—53)³. Приводим некоторые выдержки из этой заметки, основную часть которой и составляет перевод сообщения Фурша.

«Многие путешественники пишут о сем достопамятном дереве, и между прочим голландский медик, по имени Фёрш, со-

¹ «Литературное наследство», т. 16—18, изд. АН СССР, 1934, стр. 872—876.

² См. опубликованную в 1958 г. статью В. Г. Боголюбовой «Еще раз об источниках «Анчара» («Пушкин. Исследования и материалы», том II, 1958, стр. 310—323). Ценным в этой, в значительной своей части полемически обращенной против меня, статье, несомненно, является впервые сделаемое автором в пушкиноведческой литературе указание на специальную работу об анчаре С. Городецкого. Анчар. *Anliaris toxicaria* Leschn. В отношениях фармакогностическом и фармакодинамическом. Диссертация на степень доктора медицины. М. 1894. В связи с этим автор статьи сообщает ряд интересных сведений из истории изучения «древа яда». О полемике автора со мной скажу ниже.

³ Сообщение Фурша было через некоторое время напечатано и в журнале «Муза» (1896, ч. III, август, стр. 183).

общил о нем довольно обстоятельное известие. Жители того острова, где оно находится, называют его на своем языке *Богон-Упас... Богон-Упас* находится за 27 часов езды расстоянием от Батавии. Он окружен со всех сторон пустыми холмами и горами. Окрестная земля на 4 или 5 часов около сего дерева суха (здесь и далее я выделяю курсивом места, с которыми явно перекликается пушкинское стихотворение.— Д. Б.) и не производит никаких плодов. *Не видно там никакого дерева, никакого кустарника и даже никакой травы.* Я объезжал вокруг сего опасного места и везде находил только сухую и пустую землю. Все сие происходит от ужасно сильного яду, находящегося в одном только дереве, которого испарения далеко распространяются... Сим ядом намазывают оружие, и потому государь получает от него знатный доход. Доставать яд посылаются одни только преступники, осужденные уже на смерть и которым остается одно сие средство ко спасению жизни. Когда приговор об них бывает утвержден, то спрашивают их пред судом, хотят ли они быть казнены, или лучше хотят идти к дереву Упас за ядом. Обыкновенно выбирают они последнее для того, что им не только остается еще при том некоторая возможность сохранить жизнь, но и определяется от государя по смерти их содержание, если им удастся дойти до дерева и возвратиться... Советуют им наблюдать рачительно, с какой стороны ветер веет, и идти так, чтоб ветром всегда относило от них испарения дерева». Дальше рассказывается, как священник-миссионер, который «живет часов за 7 езды от ядовитого дерева», специально снаряжает преступников, отправляющихся за ядом: «Надевает им на головы длинные кожаные покрывки, которые достают до груди и в которых пред глазами вделаны бывают стекла. Также дает им по паре кожаных перчаток». По рассказам этого священника, «из больше чем 600 преступников», которые отправлялись к дереву яда, «едва ли 70 возвратились назад, прочие ж все умерли на дороге». «Я несколько раз,— пишет Фурш,— был свидетелем сея печальныя церемонии. Просил некоторых из отправляющихся преступников, чтоб они принесли мне хотя маленькую веточку ядовитого дерева или несколько листьев. Также давал я им шелковые шнуры, чтоб они смеряли его толстоту. Однако не мог я ничего получить, кроме двух иссохших листьев, которые один из возвратившихся поднял на дороге... Хотя и невероятно кажется, но заподлинно известно, что за 6 часов езды вокруг сего ядовитого дерева не только люди жить не могут, но и никакого животного там не видали... Честные и достоверные люди сказывали мне... что во всей тамошней стороне не видали ни одной мыши, никакого червяка или комара; когда ж какая-нибудь птица подлетит к дереву так близко, что его испарения могут до нее дойти, то падает на землю и умирает...». Дальше Фурш

рассказывает, что «в 1755 г. взбунтовались подданные одного тамошнего владельца и не хотели платить положенной на них подати». Их в количестве тысячи шестисот человек усмирили, согнали с насиженных мест и разрешили им поселиться лишь «не далее, как за пять или за шесть часов езды от берега... Они должны были на то согласиться. Но менее, нежели за два месяца, умерло из них более 300 человек. Старшины оставшихся несчастных возвратились к прежнему своему владельцу, донесли ему о своем уроне и просили прощения. Владелец сжалился над ними и принял их опять в подданство, почитая их уже довольно наказанными. Я видел некоторых из сих несчастных по возвращении их и говорил с ними. Все они казались одержимыми какою-нибудь заразительною болезнью; они были *бледны* и сухи...»

Не уничтожают этого страшного дерева, как поясняет Фурш, «потому, что никто не осмелится пробить подле него столб долго, сколько надобно, дабы срубить дерево такой толщины... Сверх того, государь ежегодно получает знатный доход от *серы, вытекающей из Упаса*, которую военные люди намазывают свое оружие».

Более чем вероятно, что Пушкин при его неизменном интересе к русской литературе и периодике XVIII века мог прочесть эту заметку в «Детском чтении» или в «Музе»;¹ но если он познакомился с сообщением Фурша и через западноевропейскую прессу (французские или английские журналы), это ничего не меняет по существу. Сходство между пушкинским «Анчаром» и сообщением Фурша (в особенности в описании «древа яда») так несомненно и велико, что едва ли есть необходимость при изучении пушкинского стихотворения заниматься, как это предлагал Н. В. Измайлов, поисками еще каких-то «звеньев, предшествующих или промежуточных» в западноевропейской художественной литературе². Пушкин при его колоссальной начитанности и осведомленности в явлениях как русской, так и мировой литературы, конечно, знал

¹ Впервые обратила внимание на заметку в «Детском чтении» писательница Е. П. Привалова. А. Л. Слонимский сослался на эту заметку и привел из нее несколько параллельных строк к «Анчару» (в комментарии к трехтомному собранию сочинений Пушкина, т. I, Детиздат, 1937, стр. 747—748), считая именно ее источником пушкинского стихотворения.

² Полемизируя со мной В. Г. Боголюбова в указанной выше статье считает, что «основным источником» для Пушкина послужило не сообщение Фурша, а труды французского путешественника и естествоиспытателя Жана Лешено де ла Тура. Однако, не говоря уже о том, что труды эти были напечатаны в сугубо специальных изданиях (автор статьи оговаривает, что Пушкин мог познакомиться с ними и «в каких-либо изложениях»), между сообщением об анчаре Лешено, который решительно отвергает рассказ Фурша об исключительных отравляющих свойствах древа яда, называя его баснями, и пушкинским стихотворением мало общего и, во всяком случае, нет таких почти непрерывных переключений, какие имеются в нем же с рассказом Фурша. То же небольшое, что призо-

если может быть и не все, то многие из тех западноевропейских литературных произведений, в которых упоминалось о смертоносном дереве. В частности, в черновых рукописях «Анчара» имеются выписанные Пушкиным на английском языке две строки из трагедии Кольриджа «Озорио» (позднее переименованной им в «Раскаяние»), в которых говорится о «дереве яда», пронизывающем «отравой все сокровенное» и плачущем «лишь ядовитыми слезами». С полной уверенностью можно сказать, что Пушкин читал строфу с упоминанием об

дится В. Г. Боголюбовой для доказательства наличия общего, не только не убедительно, а скорее наоборот, свидетельствует не о сходстве, а о различиях. Так, например, она пишет: «Принесенная посланным в стихотворении Пушкина «ветвь с увядшими (!) листьями» заставляет вспомнить самой конкретностью образа ветви, *покрытые зеленой (!) листвою* (des branches fleuries), в рассказе Лешено (курсив здесь и далее и восклицательные знаки мои.— Д. Б.). Между тем, если мы сопоставим с этим строку «Анчара»: «И *зелень мертвую ветвей*» и два «*иссохшие*» листа с дерева яда, которые принес, по рассказу Фурша, один из ходивших к нему «преступников», мы сразу же увидим, что возводить эту деталь именно к Лешено нет решительно никаких оснований.

Мало того, приведя рассказ Лешено о том, что из двух яванцев, которым он дал поручение достать несколько веток анчара, один «был болен в течение нескольких дней», а другой «не почувствовал никакого недомогания», и, сопоставляя его с первоначальными вариантами «Анчара» («Послал к Анчару властным словом», «Послал к Анчару равнодушно», «И возвратился безопасно»), В. Г. Боголюбова выдвигает предположение, что в этих вариантах как раз и отразился не только рассказ, но даже «образ» ученого: «Сам Лешено, энтузиаст науки, не раз подвергал ради нее свою жизнь смертельной опасности. Отсюда может быть понятно и его «властное слово» и то, что он посылает человека за ядом «равнодушно», не думая о его судьбе...» и т. д. Нельзя отказать такому истолкованию замысла пушкинского стихотворения в оригинальности, но вместе с тем нетрудно заметить, что истолкование это, хотя и сопровождаемое всяческими оговорками, ведет все к тому же ослаблению гражданско-политического смысла «Анчара». А ведь, не говоря уже об абсолютной произвольности и натянутости такого истолкования, Пушкину, чтобы написать строку: «И возвратился безопасно» — совсем не обязательно было знать рассказ Лешено; Фурш, как мы видели, тоже сообщает, что, хотя подавляющее большинство «преступников», отправлявшихся за ядом, умирали в пути, около десяти процентов их возвращалось назад. Так же произвольно утверждение В. Г. Боголюбовой о наличии в пушкинском «Анчаре» специфически «яванского» колорита: «К его «Анчару» и надо прежде всего подходить как к стихотворению на яванскую тему, написанному в яванском духе». Отсюда и самый замысел «Анчара» связывается с восстанием на Яве 1825—1830 годов против колонизаторов-голландцев. То, что сообщает автор об откликах на это восстание в тогдашней русской печати, тоже не лишено интереса. Но сам Пушкин в тех же первоначальных вариантах стихотворения, к которым обращалась автор статьи, помещает свое «дерево яда» не на Яву, а в Африку («Природа Африки моей Его в день гнева породила»). В окончательном тексте упоминания об Африке нет, но и никакой специальной переадресовки на Яву в нем тоже не содержится. Вместе с тем всяческие подчеркивания специфически «яванского» колорита нужны автору статьи едва ли не для того, чтобы, подерживая рассматриваемую мною выше статью Н. В. Измайлова, объявить термин «князь» «естественным», а оспаривание внесения его редакторами в основной текст «Анчара» «беспредметным» (?).

упасе — всеуничтожающем дереве (all-blasting tree) в «Странствованиях Чайльд-Гарольда» Байрона. Равным образом, скорее всего, знал он — и в подлиннике и в переводе на русский язык — стихотворение Мильвуа «Mancenil», в котором фигурирует другое смертоносное дерево «Mancenilico», растущее, как указывается в авторском примечании, на Антильских островах и повергающее в сладостный сон навеки всякого, кто вздумал бы отдохнуть в его тени¹. Но, как видим, сопоставление «Анчара» с разработкой темы смертоносного дерева западноевропейскими писателями свидетельствует как раз не о сходстве с ними пушкинского стихотворения, а, наоборот, о глубиной оригинальности, своеобразии последнего.

Ряд стихотворений Пушкина, которые считали связанными с литературными или фольклорными источниками, на самом деле — и это, несомненно, характерная и очень выразительная черта его творческого метода — построены с опорой на «документ» или на то, что Пушкин считал таковым. «Документ» — мемуарное свидетельство современника-очевидца — лежит в основе его песни о Разине и персидской княжне; «документ» — рассказ путешественника — дал ему почти весь материал для «Песни о Георгии Черном». Равным образом (только что приведенные литературные параллели наглядно удостоверяют это, так сказать «от противного») действитель-

¹ Стихотворение Мильвуа дважды переводилось на русский язык: одесским знакомцем Пушкина В. И. Туманским в 1823 г. («Манценил», опубликовано в «Новостях литературы», кн. XIII, № 7, 1825, стр. 60—62), и А. Р. («Древо смерти», опубликовано в «Украинском журнале». ч. V, № 3, 1825, стр. 173—174.). В. Г. Базанов указывает, что этот второй перевод принадлежит брату декабриста В. Ф. Раевского, с которым Пушкин тесно сошелся в Кишиневе, — Андрею Раевскому, и попутно замечает, что он близок по своему сюжету пушкинскому «Анчару» (В. Г. Базанов, В. Ф. Раевский, 1949, стр. 129). Последнее неточно. Как раз по сюжету стихотворение Мильвуа и вольное переложение его Туманским и А. Р. не имеет ничего общего с «Анчаром». Героиня стихотворения Мильвуа — прекрасная девушка, которая, спасаясь от любовных домогательств царя, укрывается под сень смертоносного дерева и в ожидании неминуемой смерти запеваёт торжественную песнь, завершающуюся словами, что она уходит в ту страну, где царь бессилен принудить ее любить его. На этом и заканчиваются оба русских перевода, авторы которых отбрасывают имеющуюся в подлиннике благополучную развязку: песня девушки доносится до слуха любимого ею и любящего ее юноши, который спасает ее от смерти и сочетается с ней браком. «Владыка беспощадный» — царь, пораженный смелостью юноши, которому все сочувствуют, не решается разлучить любящих (Oeuvres complètes de Millevoe. Paris, 1827, t. I). Но если по содержанию «Анчар» никак не совпадает ни со стихотворением Мильвуа, ни с мелодрамой Кольмана, то в нем действительно есть ряд стилистических совпадений с переводом А. Р., который по сравнению и с подлинником и с переводом Туманского имеет гораздо резче выраженный тираноборческий характер: не только слова *царь* и *владыка* (они имеются и у Туманского), но и словосочетания: *древо смерти*, *владыка... непобедимый*. Эти совпадения позволяют думать, что перевод А. Р. был известен Пушкину и, видимо, в какой-то мере запомнился ему.

ным источником «Анчара» явилась вовсе не какая-то неведомая «восточная легенда», притом еще непременно прошедшая через обработку западноевропейской поэзии, а своего рода гео-ботанический «документ» — сообщение доктора Фурша.

Сходство же некоторых мест «Анчара» с произведениями западноевропейской литературы, в частности с мелодрамой Кольмана «Закон Явы», объясняется вовсе не тем, что Кольман «повлиял» на Пушкина, а тем, что ряд мотивов мелодрамы скорее всего подсказан ему общим с Пушкиным источником — все тем же сообщением Фурша.

Правда, сообщение Фурша уже в пушкинское время стало оспариваться рядом ученых, в том числе, наряду с Лешено, английским естествоиспытателем Горсфильдом, отрицавшим возможность отравления ядом упаса на расстоянии¹. Заметка об этом была опубликована в 1825 году в «Петербургской газете», выходявшей на французском языке. Можно думать, Пушкин читал и эту заметку (как, очень вероятно, попадались ему и другие известия и сообщения о древе яда), поскольку именно в ней дерево, дающее яд, названо (ни у Фурша, ни у западных писателей, упоминающих о смертоносном древе, этого названия именно в такой форме нет) Анчаром — Antshar (тут же приводится и точное ботаническое название *Uras antiar* или *Antiaris toxicaria*, установленное Лешено)².

Но знал или не знал Пушкин об оспариванье достоверности рассказа Фурша, несомненно одно: в своем описании «древа смерти» — его удивительных и необычайных смертоносных свойств поэт пошел за Фуршем, а не за его критиками. Следует отметить, что новейший исследователь, член-корреспондент Академии наук СССР Б. М. Козо-Полянский свою статью «„Анчар“ А. С. Пушкина и возможность отравления растениями на расстоянии» начинает словами: «Пушкиноведа-натуралист должен подчеркнуть замечательное соответствие «Анчара» с научным ботаническим материалом того времени». Помимо того, автор утверждает в своей статье и возможность отравления некоторыми видами растений на расстоянии. «Итак, мы убеждены, — заканчивает Б. М. Козо-Полянский, — что в «Анчаре» Пушкин представил — в виде потрясающей художественной картины — научные данные своего времени, которые не потеряли значения и в настоящее время, хотя нуждаются в уточнении»³.

¹ См. заметку: Я. Леснов, Откуда Пушкин заимствовал образ анчара. — В мастерской природы, № 4, 1919, стр. 35—37.

² «Note sur un mémoire du docteur Horsfield sur l'Oupas ou arbre poison, de Java, «Journal de St-Petersbourg politique et littéraire», № 126, 1825, 20 Octobre, p. 536—537.

³ «Природа», 1949, № 8, стр. 59. См. еще заметку проф. А. Драгавцева «Анчар» (к ней приложен и снимок с анчара, сделанный автором в Южном Китае), «Огонек», 1958, № 39, стр. 32.

Однако Пушкин отнюдь не ограничился тем, что дал в своем произведении, в точном соответствии с рассказом Фурша, в высшей степени поэтическое описание одного из удивительных «феноменов» природы (слово «феномен» есть в черновиках «Анчара»: «Анчар, феномен роковой»). В свое повествование о «древе смерти» Пушкин вложил и очень большое идейно-художественное обобщение.

2

В. В. Виноградов в своей работе «О стиле Пушкина»¹ точно установил, что явилось непосредственным творческим толчком к созданию «Анчара».

В январской книжке журнала «Московский вестник» за 1828 год были напечатаны «Стансы» Пушкина («В надежде славы и добра...»), которые были написаны вскоре после возвращения из ссылки и в которых поэт, как известно, призывал Николая I быть «во всем подобным» своему пращуру Петру, то есть идти путем преобразований и, в частности, помиловать сосланных в Сибирь декабристов. Однако многие современники Пушкина, принадлежавшие к прогрессивному лагерю, не поняли значения «Стансов» и стали упрекать поэта чуть ли не в измене прежним убеждениям и даже в подлаживании к царю. На эти глубоко ранившие Пушкина своей несправедливостью упреки он ответил полным искренности и большого внутреннего достоинства стихотворением «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю...»). Стихотворение это было закончено в феврале 1828 года, но запрещено Николаем I к печати, а вскоре Пушкин получил новый, на этот раз литературный, отклик на свои «Стансы», едва ли не наиболее несправедливый и обидный, чем все предыдущие, от своего давнего петербургского приятеля, члена ранних декабристских организаций, поэта и критика П. А. Катенина, который жил в это время в опале у себя в деревне. Катенин прислал Пушкину свое новое стихотворение — балладу «Старая быль», не случайно частично написанное размером пушкинской «Песни о вещем Олеге» и содержащее ряд едких выпадов и намеков по адресу автора «Стансов» (письмо Катенина Пушкину от 27 марта 1828 года).

В «Старой были» рассказывается о состязании при дворе великого князя Владимира двух певцов — «коварного» льстеца грека, раболепно славившего «царя-самодержителя», и сурового русского воина, отказывающегося петь «о великих князьях и царях». Образом грека, как Катенин прямо разъяснял это в письмах от того же времени одному из друзей, он

¹ «Литературное наследство», т. 16—18, стр. 143—148; см. также в кн. «Стиль Пушкина», 1941, стр. 422—426.

метил в Пушкина; русский же воин это — не кто иной, как сам Катенин. К «Старой были» Катенин приложил стихотворное посвящение ее Пушкину, в котором, сопровождая это рядом комплиментов, призывал его вернуться к якобы утраченному им свободолюбию — снова «закипеть духом» и огласить застольную беседу «бейронским пеньем»¹.

«Старая была» сама по себе понравилась Пушкину. Позднее, в опубликованной в 1833 году заметке «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» среди наиболее удачных его стихотворений Пушкин отметил и «Старую былъ», «где столько простодушия и истинной поэзии». Способствовал Пушкин и появлению «Старой были» в печати, послав ее (но без стихотворного посвящения!) в альманах Дельвига «Северные цветы на 1829 г.», где она и была опубликована. Но именно поэтому Пушкин не мог не отвергнуть самым решительным образом той политической концепции, которая, как он прекрасно понял это, вкладывалась в его уста Катениным в «Старой были» — безудержные славословия певцом греком царской власти. Свообразным откликом в этом отношении на «Старую былъ», как бы новым ответом «друзьям», упрекавшим его в лести и низкопоклонстве перед Николаем I, и является, как это тонко подметил В. В. Виноградов, пушкинский «Анчар», работать над которым поэт начал вскоре после получения «Старой были»: черновой текст «Анчара» датируется концом августа — первой половиной сентября 1828 года; на перебеленном автографе — дата 9 ноября 1828 года. Добавлю кстати, — это является еще одним подтверждением связи «Анчара» со стихами Катенина, — что следующим же за этим днем, 10 ноября того же года, датирован пушкинский «Ответ Катенину» (беловой автограф) на стихотворное посвящение «Старой были», посланный вместе с последней в те же «Северные цветы на 1829 г.» и также там опубликованный.

Обращая внимание на то, что в песне грека «царское самодержавие, его могущество и его атрибуты... представлены в образе неувядающего дерева, „дерева жизни“, как символа „милосердия царя“», и подчеркивая, что «это символическое „дерево жизни“», воспроизведенное Катениным с живописной точностью, является распространенным мотивом византийского и восточного искусства», В. В. Виноградов считает, что Пушкин «для полемической антитезы катенинскому символу ищет другого образа в пределах того же „восточного слога“... И вот Пушкин катенинскому дереву жизни противопоставляет дерево смерти, анчар, все атрибуты и свойства которого диаметрально противоположны катенинскому „неувядающему дереву“»².

¹ См. подробнее: Ю. Н. Тынянов, Архаисты и Пушкин, в кн. «Архаисты и новаторы», 1929, стр. 160—177.

² В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, стр. 423—426.

Это утверждение, очень убедительно обоснованное сопоставлением соответствующих мест «Анчара» и «Старой были», бросает свет на возникновение замысла пушкинских стихов о «древе яда».

Представление Пушкина о царской власти, о самодержавии было прямо противоположно тому, которое вкладывал ему в уста Катенин в своей «Старой были». В «Стансах» Пушкин мог пытаться направить, опираясь на исторический пример Петра, «необъятную силу правительства» по пути преобразований, но в них не было никакого прославления самодержавия как такового. Недаром в конце первой же их строфы подчеркивалось, что «начало славных дней Петра *мрачили*» не только «мятежи», но и «казни» (курсив мой.— Д. Б.).

Вообще в своем понимании Петра Пушкин в основном продолжал традицию Радищевского «Письма к другу, жителюствующему в Тобольске». Признавая национально-историческое значение петровских преобразований — удар, нанесенный ими по феодальным притязаниям боярства, правильно считая, что борьба централизованной государственной власти с боярами-крепостниками была исторически прогрессивной — спасла страну «от чудовищного феодализма», Пушкин никогда на всем протяжении своего творчества — от оды «Вольность» и кишиневских «Заметок по русской истории XVIII века» до «Медного всадника» и набросков «Истории Петра» — не был апологетом самого института самодержавия, неизменно подчеркивая его антигуманистический, бесчеловечный характер, указывая, что самовластие одного лица влечет за собой рабство народа.

В хорошо известной Пушкину оде Радищева «Вольность» — прообразе его собственной «Вольности» — настойчиво проводилась мысль о губительной, отравляющей силе самодержавия. «Крови нашей алчный *гад*», называет Радищев царя, говоря об его *жале* («в меня дерзнул острить ты жало»), об его *стрелах* (!), «полных *отравы*» (!). «Стоглавой гидрой», челюсти которой «полны *отрав*», которая всюду «вее» «ползкий *яд*», изображает Радищев союзницу царской власти церковь, помогающую ей «давить народ» (Курсив в цитатах из Радищева мой.— Д. Б.). Стоглавой гидре уподобляет, как известно, Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» и самодержавие и крепостничество.

Подобная же концепция лежит в основе пушкинского «Анчара».

В то же время катенинский образ «древа жизни» вызвал в сознании и памяти Пушкина-художника образ совсем другого «древа», сообщение о котором голландского врача Фурша он прочел в свое время и был поражен им в столь же сильной степени, как и многие западноевропейские поэты-современники.

Радищев изображал самодержавие в традиционном, восходящем к поэтике классицизма образе некоего мифологического страшилища. Сходным методом пользовался в аллегорическом изображении своего «древа жизни» Катенин¹. Со всем иным путем — путем художника-реалиста — пошел в разработке той же темы Пушкин.

Стихотворение «Анчар» явственно членится на две части: описание «древа яда» (первые пять строф) и повествование о гибели посланного к нему за ядом «бедного раба». Но было бы неправильно видеть в даваемом Пушкиным описании анчара тоже аллерию на манер катенинской, но с противоположным значением.

Нужное ему впечатление у читателей Пушкин создает не традиционным способом прямолинейно аллегорических «применений», а куда более сложными и тонкими художественными приемами.

Пушкин описывает не некое сказочно-аллегорическое «дерево», непосредственно подразумевая под ним, как Катенин, русское самодержавие, а рисует реально существующее, как он был в этом убежден вместе со своими современниками, хотя и необыкновенное, в высшей степени удивительное явление растительного царства, причем делает это (что прямо подчеркивается, как мы видели, авторитетным советским ученым-ботаником) в «замечательном соответствии» «с научным ботаническим материалом того времени».

Вместе с тем Пушкин сообщает протокольно-сухому описанию Фурша исключительную поэтическую силу, создавая единственный в своем роде художественный образ, потрясающий и ужасающий своим мрачным и грозным величием.

В ореоле мрачного и грозного величия предстает нам «дерево яда» с первых же строк стихотворения. Самый злоеущий и страшный из всех обитателей пустыни — этого мира безводных степей, раскаленных песков, черных вихрей — анчар как бы *царит* над всем окружающим: «Стоит — один во всей вселенной». Вспомним в описании Фурша: «Он окружен со всех сторон пустыми холмами и горами. Окрестная земля на 4 или 5 часов коло сего дерева суха и не производит никаких плодов. Не видно там никакого дерева, никакого кустарника и даже никакой травки»².

¹ Отмечу кстати, что подобное же аллегорическое сопоставление монаршей власти с неким «священным деревом» встречаем в «Письмах русского путешественника» Карамзина (в письме о французской революции): «Французская монархия производила великих государей, великих министров, великих людей в разных родах; под ее мирною сенью возрастали науки и художества; жизнь общественная украшалась цветами приятностей... Но дерзкие подняли секиры на священное дерево, говоря: мы лучше сделаем!» (Сочинения Н. М. Карамзина, т. 2, СПб. 1848, стр. 461—463.)

² О естественности ассоциации *смертоносное дерево* — *царь* свидетельствует описание утеса в «Путешествии из Парижа на остров Яву» Баль-

«Древо яда» — словосочетание, первоначально данное в самом заглавии стихотворения, — оно же «древо смерти» — синонимическое словосочетание, повторяющееся в четвертой строфе, — насквозь, сверху донизу, пропитано ядом, которым напоены его листья, его ствол, его корни. Соответственно этому слова *яд*, *смерть* и производные от них настойчиво нагнетаются поэтом, повторяются снова и снова, из строфы в строфу: «И зелень *мертвую* ветвей; И корни *ядом* напоила» (2-я строфа); «*Яд* каплет сквозь его кору» (3-я строфа); «На древо *смерти* набежит» (4-я строфа); «С его ветвей уж *ядовит*» (5-я строфа).

Полный ядом и смертью сам, анчар (вспомним *мертвую* зелень его ветвей — эпитет в высшей степени выразительный по своей парадоксальности) отравляет и убивает все, что к нему ни приближается: «К нему и птица не летит. И тигр нейдет».

У Фурша: «...За 6 часов езды вокруг сего ядовитого дерева не только люди жить не могут, но и никакого животного там не видали... когда ж какая-нибудь птица подлетит к дереву так близко, что его испарения могут до нее дойти, то падает на землю и умирает»².

Отравлен вокруг древа яда и самый воздух:

... лишь вихорь черный
На древо смерти набежит,
И мчитя прочь, уже тлетворный.

зака: «Животные, птицы, словом все живое знает об его грозной силе и сторонится этого *трона* смерти. Мрачный представитель растительного царства возвышается *одинок*. Он *царит* там, являя собою *подобие древне-азитских царей*, взгляд которых убивал». «Вопреки утверждениям путешественников, — читаем далее, — можно считать установленным, что у яванского упаса нет соперников. Это *монарх*, ревностно охраняющий свои права, свергнуть его *с престола* — будет трудно» (Бальзак, Собр. соч., т. XX, М. 1947, стр. 147—148; курсив мой. — Д. Б.). Тут же говорится о необычайной силе действия яда упаса, о том, что он отравляет на расстоянии («Воздух, пронесшийся сквозь ветви, сохраняет свою смертоносную силу на большом расстоянии» и т. п.). Бальзаковское описание упаса, как справедливо отмечает переводчик этой вещи на русский язык Б. А. Грифцов, «является наиболее близкой из всех до сих пор указанных аналогий к «Анчару» Пушкина» (там же, стр. 288). Однако влияние Бальзака на Пушкина, как и Пушкина на Бальзака, исключено, так как «Путешествие» Бальзака было опубликовано в ноябре 1832 года, а написанный в 1828 году пушкинский «Анчар» появился в печати, как мы уже знаем, в конце декабря 1831 года и к тому времени на французский язык переведен еще не был. Но, как видим, у Пушкина в отличие от Бальзака (и это очень характерно для манеры обоих великих писателей) эта естественная ассоциация прямо никак не дана, установить ее предоставляется самим читателям.

² Ср. имевшуюся в перебеленном черновике «Анчара» и затем зачеркнутую строфу:

И тигр, в пустыню забежав,
В мученьях быстрых издыхает,
Паля над ней, орел, стремглав
Кружась, безжизненный, спадает.

Вспомним рассказ Фурша о преступниках, которые решаются отправиться за ядом уписа: «Советуют им наблюдать рачительно, с которой стороны ветер веет, и идти так, чтоб ветром всегда относило от них испарения дерева».

Даже дождь,— в знойной пустыне единственный источник жизни, животворной силы,— коснувшись Анчара, становится отравленным, ядовитым:

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,
С его ветвей уж ядовит
Стекает дождь в песок горячий.

Горький любил напоминать, что писатель рисует словами. Но поэт, сверх того, рисует и звуками; как художник пишет красками. Это неоднократно отмечали уже наши поэты XVIII века — Ломоносов, Державин, Радищев. Ломоносов создал целую теорию соответствий различных звуков и выражаемых ими образов и эмоций. Но если даже оставить в стороне возможность таких соответствий, несомненно, что в поэзии, как и в музыке, возникают особые сочетания звуков — звукообразы, которые, повторяясь, несут примерно ту же функцию, что и лейтмотивы в музыке. Пушкин был величайшим мастером звукописи¹. С полной силой проявляется это и в «Анчаре».

В первоначальном заглавии стихотворения, как мы знаем, стояло: «Анчар, древо яда». Помимо смысловой стороны, эти слова — сочетанием составляющих их гласных (*а, я, е*) и согласных (*нчр, дрв, д*) — создавали и некие звукообразы. При этом повторение данных звуко сочетаний по ассоциации вызывало в сознании возникновение связанных с ними образов-мыслей.

Если мы проанализируем звуковой состав строф, посвященных описанию Анчара, древа яда, мы убедимся, что указанные звуки настойчиво в них повторяются. Особенно наглядно можно видеть это на слове *Анчар*. Самые звуки этого загадочного, непривычно звучащего для русского уха слова, едва ли не впервые именно Пушкиным употребленного на русском языке, вызывают представление о чем-то зловещем, устрашающем: по звуковой ассоциации (*ча, нчр*) со словами чары, черный, мрачный. Это представление усиливается и закрепляется сопровождающими слово *Анчар* и раскрывающими его значение словами *дрво яда* (не *дерево*, а *древо*)².

И вот звукообраз, связанный со словом *Анчар*, настойчиво повторяется поэтом снова и снова. Звук *ч* принадлежит к

¹ См. статью: В. Брюсов, Звукопись Пушкина, в кн. «Мой Пушкин», 1926.

² Пушкин превосходно чувствовал различную семантическую окраску этих двух форм; см. приводимый мною ниже ответ его Бенкендорфу.

числу звуков, относительно нечасто употребляющихся в русском языке (в особенности, в сочетаниях *ча* и *нчр*). А между тем вся первая строфа «Анчара» «инструментована» в значительной степени именно на этом звуке и на этих сочетаниях:

В пустыне *чахлой* и скупой
На почве, зноем *раскаленной*,
Анчар, как грозный *часовой*..

Неслучайность этого становится очевидной, если мы обратимся к черновикам. Так, эпитет *чахлой* появился не сразу. На первых порах соответственного эпитета Пушкин вообще еще не нашел. Строка по началу сложилась: «В пустыне и глухой». Затем последовательно шло: «В пустыне *мертвой*», «В пустыне *знойной*», «В пустыне *тощей*», и, наконец, было найдено единственно нужное во всех отношениях, в том числе и в звуковом, слово: «В пустыне *чахлой*». Звуковые элементы, так сказать, звуковые приметы, слова *Анчар* (*ч*, полноударное *а*, сочетание *чр*, *нчр*) по дальнейшему ходу стихотворения непрерывно повторяются: *ввечеру*, *прозрачно смолоу* (3-я строфа); *вихорь черный*, *мчится прочь* (4-я строфа); *туча оросит*, *лист дремучий*, *песок горячий* (5-я строфа). В результате возникает особая музыкальная атмосфера, связанная со словом и звукообразом «Анчар», особый, так сказать, «анчарный», мрачный, черный колорит, создаваемый сочетанием самих звуков, их сгущениями, повторениями, как сгущением определенных красок создается колорит в картине.

Созданию необходимого колорита способствуют и остальные художественные средства стихотворения. Оно написано наиболее каноническим для Пушкина размером — четырехстопным ямбом, которому, однако, несколько архаизированная в русле «высокого стиля» лексика придает особую торжественность и эпическую величавость.

Однако сколь ни впечатляющ художественно пушкинский образ «древа яда», «древа смерти», — в этом образе нет никаких элементов аллегии, нет ничего, что выводило бы его за рамки в высшей степени поэтического, но вместе с тем естественнонаучного — на уровне «научных данных своего времени» — описания одного из необычных, поражающих и устрашающих явлений природы.

Если бы стихотворение на этих начальных пяти строфах описания, представляющих собой некое самостоятельное, завершенное в себе, художественное целое, и заканчивалось, то действительно только путем изучения его создания — связи со «Старой былью» Катенина и сопоставления с песнью грека в «Старой были» — можно было бы косвенно угадывать, какая мысль стоит за образом «древа смерти», что хотел внушить этим образом поэт даже не вообще читателям, а, в сущ-

ности, только одному из них, который и мог бы понять это, самому автору «Старой были» — Катенину.

Но пространное, занимающее больше половины стихотворения (целых пять строф) описание «древа яда» является в общем идейно-художественном целом произведения всего лишь своего рода прологом, введением, необходимым для того, чтобы, создав наполняющий ужасом образ Анчара, наиболее остро развернуть главную сюжетную часть — повествование о трагических губительных взаимоотношениях между непобедимым владыкой и бедным рабом, — содержащую в предельно сжатой даже для прославленного пушкинского лаконизма форме, — всего в шестнадцати стихотворных строках, — громадное обобщение социального и политического характера.

Переход от описания к повествованию дается поэтом через противительный союз *но*, противопоставляющий всему, что до этого было сказано, то, что за этим последует. Ни зверь, притом самый могучий и хищный — тигр, ни птица не отваживаются приблизиться к страшному «древу смерти», но к нему идет человек.

Этот сюжетный ход тоже подсказан сообщением Фурша, рассказывающего, как мы вспомним, что «государь» этих мест посылает осужденных на смерть преступников за очень дорого стоящим и потому весьма выгодным для торговли ядом, а они соглашаются на это, поскольку терять им нечего, в случае же удачи им не только даруется жизнь, но и назначается пожизненное «содержание». Однако, воспользовавшись сообщаемым Фуршем фактом, что люди ходят за ядом анчара, Пушкин дает этому факту совсем другую мотивировку (не преступник, а просто раб), позволяющую с потрясающей силой поставить наиболее жгучую и трагическую социальную тему, подсказанную не только современной поэту царской Россией, но и всяким общественным строем, основанным на угнетении и эксплуатации, — радищевскую тему «зверообразного самовластия», «когда человек повелевает человеком» (формула из хорошо, еще с лицейских лет, известного Пушкину философского трактата Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии»¹):

Но человека человек
Послал к Анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек...

Строка: «Но человека человек» при предельной скупости словесного материала и элементарности его грамматического построения (союз и всего одно существительное, только пов-

¹ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. II, изд. АН СССР, 1941, стр. 64.

торенное два раза в разных падежах и тем самым в двух различных грамматических категориях — подлежащее и дополнение) насыщена огромным смыслом, является подлинным ключом ко всему идейному содержанию стихотворения, как бы своего рода вторым, внутренним его заглавием.

В своей эпической сжатости и исключительной простоте строка эта сильнее, чем самые громкие и патетические восклицания, раскрывает всю глубочайшую бесчеловечность, аморальность тех отношений — отношений безграничной власти и абсолютного порабощения, — которые существуют между рабом и владыкой.

Ведь какое бы общественное расстояние ни отделяло раба от царя, от владыки, оба они по своему естеству, по природе своей — одно и то же, оба — люди; и в то же время в тех противоестественных социальных отношениях, в которых они находятся по отношению друг к другу, оба они перестают быть людьми. Характерно, что в дальнейшем обозначение *человек* ни к одному, ни к другому поэтом больше не прилагается — речь идет дальше только либо о рабе, либо о владыке. В самом деле, отношения господства и рабства стерли, вытравили в каждом из них все человеческое. Человек-царь совершенно хладнокровно посылает другого человека — раба — во имя, как это явно из концовки стихотворения, своих сугубо агрессивных целей на верную и мучительную гибель. С другой стороны, поведение раба наглядно показывает, как рабский гнет забивает человека, подавляет в нем все человеческое.

Радищев в своей «Беседе о том, что есть сын Отечества» писал с негодованием о «притеснителях, злодеях человечества» — царях, помещиках, которые делают человека «ниже скота», и с горячим и горьким сочувствием — о закрепощенных крестьянах, «кои уподоблены лошади, осужденной на всю жизнь возить телегу», не имея «надежды освободиться от своего ига, получая равные с лошадьми воздаяния и терпевшая равные удары», «коим наималейшее желание заказано, и самые маловажные предприятия казнятся; им позволено только расти, потом умереть»¹.

Пушкин скорее всего не знал, что не подписанная «Беседа» принадлежит перу Радищева, а поскольку она была напечатана только в одном из старых журналов, очень возможно, и вовсе не читал ее; но тем важнее, что именно подобная же мысль лежит в основе «Анчара», в котором с исключительной силой показано обезчеловечение человека под угнетающим влиянием рабства, превращение его в рабочий скот

¹ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. I, изд. АН СССР, 1938, стр. 215—216.

и даже в нечто «ниже скота», в простую вещь в руках хозяйина, господина.

В самом деле, если хозяин погонит лошадь в пропасть, она инстинктивно постарается всеми возможными способами избежать гибели, отшатнется, встанет на дыбы, рванется в сторону. Ни о чем подобном не помышляет раб в пушкинском стихотворении. Страшная привычка к абсолютному повиновению сказывается в нем сильнее, чем свойственный каждому живому существу инстинкт самосохранения. Достаточно даже не слова, а одного «властного взгляда» господина, чтобы раб «послушно в путь потек» — потек, как течет река по предназначенному ей руслу, — отправился к страшному отравленному дереву. Думается, неслучайна здесь переключка определения *послушно* и эпитета «*послушливые* стрелы» в самом конце стихотворения. Не могу попутно не обратить внимания на исключительную художественную выразительность данной строки: «Послал к Анчару властным взглядом» — с тремя последовательно потворяющимися, как удары палкой или кнутом, ударными *а* и ударным *я* (кстати сказать, единственная полноударная строка во всем стихотворении) и повторными сочетаниями *ла, вла, взгля*, аккомпанирующими и тем усиливающими выраженную в соответствующих словах непреодолимую власть владыки над рабом и отсюда почти магическую силу безмолвного его приказания. Не менее выразительна в звуковом отношении строка: «И тот *послушно* в *путь потек*» — с нагнетанием все одного и того же звука *п... п... п...* создающим впечатление долгого и тяжелого пути по пустыне (вспомним начало стихотворения: «В *пустыне чахлой и скупой*» и слово «*пот*» в следующей строфе: «И *пот по* бледному челу»¹).

Раб знает, что он послан на неминуемую гибель и не осмеливается не только протестовать или вовсе отказаться исполнить страшное приказание, но и попытаться скрыться, бежать во время пути, который он делает совсем один, притом под покровом ночной темноты («И к утру возвратился с ядом»).

Из всего мира чувств и поступков в нем живет лишь безропотное рабское повиновение. Это повиновение не только заглушает в нем естественный для каждого живого существа инстинкт самосохранения, но и заставляет напрягать последние силы, чтобы не умереть (хотя смерть в его положении сулила только облегчение), прежде чем приказание будет выполнено, и только после этого он словно бы позволяет себе умереть, умереть не в каком другом месте и положении, а

¹ В черновой рукописи «Анчара» имеется рисунок Пушкина: фигура худого, изможденного человека с низко опущенной, покорно склоненной головой, который, ничего не видя перед собой, обреченно шагает вперед.

именно «у ног» своего владыки; умереть так же приниженно и бессильно, как он жил:

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями.
И пот по бледному челу
Струился холодными ручьями;

Принес — и ослабел, и лег
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Характерно, что поначалу, в черновиках, смерть раба изображалась несколько иначе:

Принес — и весь он изнемог
И лег он, испуская крики.

Затем еще резче:

И лег вопли.

Но «крики», «вопли» — хотя бы и от нестерпимой боли, от мучительных страданий — в присутствии «владыки» все же явились бы неким выходом, пусть лишь в минуты предсмертной агонии, из привычного полного, безропотного повиновения. И Пушкин устраняет даже этот, чисто физиологический «бунт» плоти. Но эти *тихие* строки в своей эпической сдержанности и величавой простоте производят особенно сильное впечатление.

Эта величавая эпичность создается исключительной четкостью словесного и звукового рисунка, строгой взвешенностью и гармоничной ответственностью каждого слова:

И пот по бледному челу
Струился холодными ручьями.

Здесь слова *бледному* и *хладными* не только взаимно уравновешены, композиционно симметричны, но и точно соответствуют друг другу по своему образному содержанию («бледность» и «хлад»), и даже по своему звуковому составу: «бледному» — «хладными». Такое же звуковое соответствие, в столь же симметрично расположенных эпитетах:

И умер *бедный* раб у ног
Непобедимого владыки.

Отмечу, кстати, что здесь звукопись выполняет уже другую функцию: усугубляет, подчеркивает — по контрасту — антитетичность, в данном случае даже больше — антагонизм смыслов слов, сближаемых друг с другом по своему звуковому составу (ср. сходный пример у Державина: «Чему коснулся, всё сразил! // Поля и грады стали *гробы...*»).

Простота, спокойный эпический тон свойственны и всему повествованию о судьбе и гибели раба. Только в одном-единственном месте, в эпитете «бедный раб» прорывается сочувственная эмоция поэта, как его же горькая ирония звучит в ключевом словосочетании: «Но человека человек».

Вместе с тем именно эти эпические сдержанность, спокойствие и простота действуют сильнее всякой декламации и негодующих восклицаний, делают стихотворение Пушкина одним из самых выразительных и глубоких произведений мировой литературы, направленных против угнетения человека человеком.

В то же время протест против деспотизма, рабства, с такой громадной силой заложенный в скупые и строгие строфы «Анчара», отнюдь не носил отвлеченного характера; он, несомненно, связывался в сознании Пушкина с конкретной русской общественно-политической обстановкой, с осуждением отечественного самовластия — царского самодержавия.

Об этом наглядно свидетельствуют варианты черновиков, где встречаемся не только со словом *самовластно* («послал к анчару *самовластно*»), но и прямо эпитетом *самодержавный* («*самодержавного* владыки»). Возможность появления стихотворения в печати с таким эпитетом безусловно исключалась по цензурным условиям. Но то, что мысль Пушкина работала именно в этом направлении, показывает замена поэтом слова *Князь* черновых рукописей на новый вариант *Царь*. Именно так напечатано стихотворение в «Северных цветах»; а поскольку издателем их после смерти Дельвига был сам Пушкин, ясно, что никто, кроме него, такой замены сделать не мог¹.

Этот новый печатный вариант сразу озарял все стихотворение ослепительно ярким светом.

Функция Царя во второй части стихотворения совершенно аналогична функции смертоносного «древа яда», от которого — ценой загубленной человеческой жизни — он непосредственно и заимствует свою смертоносную губительную силу:

А Царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

В этой строфе Царь как бы сам становится Анчаром, только последний отравляет в силу своих природных свойств, а Царь — сознательно, злой волей.

¹ Точно в таком же виде, как в альманахе, стихотворение было вскоре перепечатано вместе с остальными стихами Пушкина, опубликованными в «Северных цветах» на 1832 г., в отдельном сборничке (цензурное разрешение — 7 января 1832 г.).

Было бы вульгарно и антихудожественно в описании Пушкиным древа яда видеть аллегорическое изображение самодержавия; но в силу отождествления функции Анчара и функции Царя, мрачный, зловещий образ древа смерти, как он дан Пушкиным, по естественной ассоциации, по закону художественной аналогии полностью переносится и на «непобедимого владыку».

Эта тождественность Анчара и Царя подчеркивается Пушкиным и еще одним тонким художественным приемом: симметричным композиционным расположением слов *Анчар* и *Царь*, как в составе всего стихотворения, так и внутри соответствующих строк и вместе с тем звуковой близостью, почти полным звуковым тождеством. В первой строфе стихотворения: «*Анчар*, как грозный часовой»; в последней «*А Царь* тем ядом напитал». Кстати, оба эти слова напечатаны в альманахе с прописной буквы (см. строку: «Послал к Анчару властным взглядом»).

3

Пушкин, лишь два года назад возвращенный из ссылки, только что привлекавшийся к следствию по делу о «Гавриилиаде» (как раз к этому времени и относятся черновики «Анчара»), не мог не понимать опасности его опубликования. Именно этим, возможно, объясняется то, что Пушкин, как уже упоминалось, выписал два стиха о древе яда из Кольриджа, по-видимому, намереваясь предпослать их в качестве эпиграфа своему стихотворению и тем самым подчеркнуть чисто литературный характер последнего, — прием, к которому, варьируя его, Пушкин прибегал неоднократно (ср., например, название стихотворения 1836 года «Не дорого ценю я громкие права» — «Из Пиндемонта», хотя оно является совершенно оригинальным произведением Пушкина).

Но и в таком виде поэт не решился послать «Анчара» на цензуру своего «высочайшего» цензора — Николая I. Прошло еще три года, прежде чем Пушкин попытался опубликовать свои стихи о древе яда; причем он и теперь направил их не на просмотр царю, как это было ему положено, а в обыкновенную, общую цензуру.

Цензор действительно, по-видимому, не заметил в стихотворении ничего предосудительного, и оно появилось в «Северных цветах». Но наметанное око главы III Отделения генерала Бенкендорфа сразу обратило на него самое серьезное внимание¹.

¹ М. П. Алексеев, которому я обязан несколькими указаниями на параллельный «Анчару» западноевропейский материал, обратил мое внимание на иллюстрированную чартистскую листовку, где политический строй Англии изображен аллегорически в виде ядовитого дерева, к стволу которого прислонились — слева епископ, посредине король, справа военный. Поле

Последовал необычный для писем Бенкендорфа к Пушкину, всегда писавшихся в традиционно любезных тонах, резкий запрос: «Генерал-адъютант Бенкендорф покорнейше просит Александра Сергеевича Пушкина доставить ему объяснение, по какому случаю помещены в изданном на сей 1832 год альманахе под названием «Северные Цветы» некоторые стихотворения его, и, между прочим, Анчар, древо яда, без предварительного испрошения на напечатание оных высочайшего дозволения». Сухая официальность письма, писанного писарской рукой, усугублялась тем, что оно было и без обращения и без подписи.

Пушкин явно почувствовал опасность положения и немедленно, *в тот же день*, отправил Бенкендорфу ответное письмо.

Из ответа Пушкина с несомненностью вытекает, что он сразу же понял, чем вызван этот запрос. Бенкендорф, как мы видели, спрашивал о всех стихах Пушкина, напечатанных в «Северных цветах» (всего их было напечатано десять) и называл, «между прочим», «Анчар, древо яда». Пушкин же, минуя все околичности, отвечает прямо и только по поводу «Анчара».

«Милостивый государь Александр Христофорович,

Ваше высокопревосходительство изволили требовать от меня объяснения, каким образом стихотворение мое, *Древо яда*, было напечатано в альманахе без предварительного рассмотрения государя императора: спешу ответить на запрос Вашего высокопревосходительства».

И дальше тоном, полным большого достоинства и одновременно неприкрытого сарказма Пушкин продолжает:

«Я всегда твердо был уверен, что высочайшая *милость*, коей неожиданно был я удостоен, не лишает меня и *права*,

вокруг дерева покрыто мертвыми, умирающими и ранеными. Внизу — стихи, первая строфа которых гласит:

Не рассказывай о том, как яванское дерево упас
Сеет яд вдали и вблизи;
Из всех ядовитых деревьев на земле
Самое смертоносное изображено здесь... и т. д.

Листовка лишний раз подтверждает, какие ассоциации естественно возникали в связи с образом «древа яда». Но высказанное М. П. Алексеевым предположение, что листовка стала известна в России правящим верхам и это-то и вызвало бурную реакцию Бенкендорфа по отношению к пушкинскому «Анчару», едва ли правильно. Исследователь чартистских листовок указывает, что точно датировать данную анонимную листовку не представляется возможным. См. Gotthill Dierlamm, «Die Flugschriftenliteratur der Chartistenbewegung und ihr Widerhall in der öffentlichen Meinung», Leipzig, 1909, s. 22—23. Но поскольку самый первый этап чартистского движения относится к 1836—1839 годам, очевидно, что эта листовка также не могла появиться ранее второй половины 30-х годов, а следовательно, и не могла быть известна Бенкендорфу в начале 1832 года.

данного государем всем его подданным: печатать с дозволения цензуры». Слова *милость* и *право* Пушкиным подчеркнуты. Далее Пушкин пишет, что ему «совестно» было поминутно беспокоить его величество, и просит принять его, чтобы «объяснить лично... некоторые затруднения». Аудиенция была дана. В ответ на просьбу Пушкина тут же на его письме рукой управляющего III Отделением Н. А. Мордвинова надписано: «В среду в 11 часов к генералу», то есть к Бенкендорфу¹.

В отношении датировки обоих этих писем существует неясность. Ответ Пушкина датирован «7 января», между тем как запрос Бенкендорфа, на который поэт отвечает, имеет дату «7 февраля». Считая вслед за Валерием Брюсовым, что ошибся Пушкин², Н. В. Измайлов на этом основании утверждает, что произведенные рукой Плетнева в цензурной рукописи третьей части «Стихотворений А. Пушкина», разрешенной к печати 20 января, исправления в тексте «Анчара» (из них главное — замена *Царь* на *Князь*) имели место независимо от запроса Бенкендорфа, то есть выражали собственную волю поэта.

Однако это утверждение едва ли выдерживает критику. Вопрос о том, кто здесь ошибся — Пушкин или писарь из канцелярии Бенкендорфа, — и до сего времени не может считаться окончательно выясненным, хотя вероятнее, что ошибся действительно Пушкин³. Но, если и так, слухи о том, что стихотворение «Анчар, древо яда» обратило на себя внимание в высших сферах и над поэтом снова сгущается гроза, возможно, могли дойти до Пушкина еще раньше запроса Бенкендорфа. Вполне вероятно и другое. Третья часть стихотворений Пушкина фактически вышла в свет только в последних числах марта⁴, то есть почти два с половиной месяца спустя после цензурного разрешения. Между датой 7 февраля — запросом Бенкендорфа Пушкину — и выходом книги прошло больше полутора месяцев; за это время можно было внести необходимые изменения в корректуру или даже перепечатать последний лист («Анчар» помещен в самом конце книги, четвертым стихотворением с конца).

Понятно, для этого было необходимо внести соответству-

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 16 томах, изд. АН СССР, 1937—1949, т. 15, стр. 10—11.

² См. заметку: В. Брюсов, Описка Пушкина, «Русский архив», 1906, т. I, стр. 328.

³ 7 февраля (дата на запросе Бенкендорфа) приходилось в 1832 г. на воскресенье, то есть на неприсутственный день. Предположение В. Я. Брюсова, что писарь не успел послать письма в субботу 6-го и потому датировал его следующим, воскресным, днем не слишком убедительно. Но важнее другое: в написанном за три дня до этого письме Киреевскому Пушкин допустил подобную же ошибку: вместо «4 февраля» написал «4 января».

⁴ Н. Снявский и М. Цявловский, Пушкин в печати, изд. 2-е, М. 1938, стр. 99.

ющие исправления и в цензурную рукопись, что Плетнев и сделал, конечно с согласия цензора, которому в противном случае, то есть если бы стихотворение снова появилось в печати в прежнем виде, также грозили весьма неприятные последствия.

Как раз в это время нашумела история с запрещением только что начавшего выходить журнала И. Киреевского «Европеец» за принадлежащую издателю статью «Деятельность девятнадцатый век», в которой Николай I усмотрел «непозволительный» второй смысл: «Стоит обратить только некоторое внимание, чтобы видеть, что сочинитель, рассуждая будто бы о литературе, разумеет совсем иное; что под словом *просвещение* он понимает *свободу*, что *деятельность разума* означает у него *революцию*, а *искусно отысканная середина* не что иное, как *конституция*». За пропуск этой статьи на цензора С. Т. Аксакова было наложено строгое взыскание, а вскоре он и вовсе был уволен со службы.

Не исключена наконец возможность, что и сам Плетнев, перечитывая рукопись перед сдачей ее в цензуру, обратил внимание Пушкина на криминальное слово *Царь* и убедил его из осторожности сделать соответствующую замену¹.

Но так или иначе замена эта, несомненно, была вынужденной: слишком уж крепко и органично, как мы могли убедиться, слово *Царь* вращается и в идейный замысел и в художественную ткань «Анчара».

Безусловная необходимость такой замены подтверждается дальнейшим ходом событий.

В ответ на выраженное в письме и, вероятно, повторенное при личной встрече «в среду» заявление Пушкина о нежелании беспокоить царя своими стихотворными «безделицами» Бенкендорф потребовал, чтобы поэт присылал все свои стихи уже непосредственно ему.

А вскоре после обмена письмами и этой встречи, 17 февраля, Бенкендорф преподнес Пушкину от имени царя многозначительный подарок: только что вышедшее в свет «Полное собрание законов Российской империи»².

¹ Цензурная рукопись третьей части стихотворений Пушкина состоит из автографов, писарских копий (частично с правкой Пушкина) и печатных листов (из периодики). Правка Плетнева, готовившего рукопись к печати, во всех случаях носит чисто технический характер: указания для типографии (шрифт и т. п.), перенос дат из конца стихотворения в начало, обвод чернилами карандашных поправок, очевидно самого Пушкина и т. д. Только в писарской копии «Анчара» (рукой Пушкина лишь дата карандашом — 1828) правка Плетнева — смысловая и стилистическая: помимо замены *Царь* на *Князь* и переноса слов *древо яда* из заглавия в подстрочную сноску, в слове *Анчар* *а* прописное заменено на *а* строчное (!) и в слове *соседям* *я* исправлено на *а*.

² Если считать верной для обмена письмами между Бенкендорфом и Пушкиным дату 7 февраля, то Пушкин был принят Бенкендорфом 10 февраля, а на следующий же день, 11 февраля, Бенкендорф пишет министру

Смысл этого подарка, многозначительность которого усугублялась тем, что в «Собрании законов» были, между прочим, полностью воспроизведены и приговор по делу Радищева и приговор по делу декабристов, не мог вызывать никаких сомнений. Поэт подчеркнуто призывался к строгому и неукоснительному соблюдению царских законов, причем как бы давалось и наглядное предостережение, напоминалось, куда это несоблюдение ведет. Намек был слишком очевиден и слишком грозен. И Пушкин не мог не понять этого.

Сперва, по горячим следам, поэт набрасывает было письмо к Бенкендорфу, в котором резко возражает против нового и страшного стеснения, на него налагаемого, — обязанности присылать все свои произведения на просмотр уже не царю, что имело видимость «милости» и поначалу могло обманывать, а самому шефу жандармов, что являлось совершенно неприкрытым выражением недоверия и тем самым прямым и циничным насилием. Помимо того, литературным советником Бенкендорфа был не кто иной, как Булгарин, в руки которого, таким образом, Пушкин полностью попадал.

В конце письма, начатого в официально-уважительном тоне Пушкин не выдерживает и прямо, полным голосом, говорит об этом:

«[Подвергаясь] один особой, от Вас единств[енно] зависящей цензуре — я, вопреки права, данного госуд[арем], из всех писателей буду подвержен самой стеснительной цензуре, ибо весьма простым образом — сия цензура будет смотреть на меня с предубежд[ением] и находить везде тайные применения, allusions и затруднительности — а обвинения в применениях и подразумениях не имеют ни границ, ни оправданий. если под слов[ом] *дерево* будут разуметь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие.

Осмеливаюсь просить об одной милости, — с горькой иронией заканчивает Пушкин: — впредь иметь право с мелкими сочинениями своими относиться к обыкновенной цензуре» (этот набросок письма датируется 18—24 февраля)¹.

Однако Пушкин смирил порыв своего негодования; он бросил начатый черновик и 24 февраля написал новое письмо, в котором благодарил за «знак царского благоволения», — присланное ему «Собрание законов», как он дает понять, особенно ценное для него в связи с занятиями историей Петра I. Вслед за этим Пушкин сообщил, что «препровождает» вместе с письмом свое новое стихотворение, сданное в альманах и

императорского двора об отпуске 560 рублей ассигнациями «на покупку одного экземпляра полного собрания законов Российской империи... назначенного его императорским величеством в подарок известному сочинителю Александру Пушкину» («Пушкин и его современники», вып. 15, 1913, стр. 34—35).

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 16 томах, т. 15, стр. 14.

«пропущенное уже цензурою», добавляя, что «остановил печатание оного до разрешения» Бенкендорфа.

Из неперебеленного и неотправленного черновика ответа ясно, что при личной встрече Пушкина с Бенкендорфом последний прямо обвинял поэта в «тайных применениях» и «подразумениях» наподобие тех, которые Николай I усмотрел в статье Киреевского.

В своем ответе Пушкин нарочито оглуляет попытки усмотреть в стихотворении о древе яда такие «тайные применения», заявляя, что нельзя «под словом *дерево*... разуместь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие» (слова эти звучат прямой пародией на интерпретацию Николаем I статьи Киреевского).

Поэт был прав здесь и по существу: мы видели, что «Анчар» отнюдь не написан приемом примитивной аллегии. Но не обмануло и Бенкендорфа его полицейское чутье.

В стихотворении «Арион», написанном в июле 1827 года, то есть, как уже было сказано, в явной связи с первой годовщиной казни декабристов, Пушкин смело подчеркнул: «Я гимны прежние пою...»

Самым могучим из этих «прежних гимнов» — выражением непреклонного свободолюбия поэта, ненависти его к «зверообразному самовластию» — рабству, тирании, угнетению человека человеком — и является написанный через год с небольшим великолепный пушкинский «Анчар».

ПУШКИН — МАСТЕР ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

(«СКУПОЙ РЫЦАРЬ», «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»)

Одним из всемирно признанных достижений русского реализма второй половины XIX века является исключительное умение многих его представителей проникать в потаеннейшие глубины внутреннего мира человека, тонко улавливать и необычайно правдиво раскрывать перед читателем сложную и противоречивую «диалектику души». Началом этого углубленного психологизма, достигшего такого вершинного развития в творчестве Льва Толстого и Достоевского, обычно считается творчество автора «Героя нашего времени» Лермонтова.

На самом деле национальные литературные истоки психологического мастерства великих русских писателей-реалистов, в том числе и Льва Толстого и Достоевского, значительно шире. Так для Толстого несомненное и немаловажное значение имели те проникновенные образцы «диалектики природы» и сливающейся с ней «диалектики души», которые имеются в лирике Тютчева¹.

Но с точки зрения развития собственно повествовательных прозаических жанров проза Лермонтова, отличающаяся от художественной прозы своего непосредственного предшественника Пушкина повышенным вниманием к анализу внутренних переживаний человека, действительно является основоположницей последующей русской психологической прозы. В этом отношении характерно, что молодой, только что вступивший в литературу Толстой прямо отталкивался на первых порах от Пушкина-прозаика, находя, что пушкинская проза

¹ Подробнее об этом ниже — в статье «Гениальный русский лирик».

уже устарела «манерой изложения» и поясняя: «Теперь справедливо в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий» (запись в дневнике за 1853 год). Это верное наблюдение. Лаконичнейший Пушкин не входит в сколько-нибудь подробное описание психологических состояний героя, сосредоточивает свое внимание не на «подробностях чувств», а на «событиях», не на переживаниях, а на действиях и поступках. Несравненное мастерство Пушкина-прозаика проявляется в том, что, идя и таким, казалось бы, чисто *внешним* путем, действуя предельно скупыми средствами, он умеет сообщить читателю отчетливое представление о внутренней жизни лиц, им изображаемых, о «движениях души»¹. Недаром тот же Толстой уже в период своей полной творческой зрелости так высоко оценивал именно пушкинскую прозу, считая ее «сокровищем для писателя». Но по «манере изложения» лермонтовская аналитическая проза и в самом деле носит существенно иной и новый характер по сравнению с синтетической прозой Пушкина.

Однако в многограннейшем пушкинском творчестве имеются гениальные образцы и непосредственно психологического анализа, явленные в его драматургии и, в особенности, в так называемых «маленьких трагедиях».

«Маленькие трагедии» представляют собой совсем новый и своеобразнейший этап в творческом развитии Пушкина-драматурга, но вместе с тем во многом они связаны прямой преемственной связью с его «Борисом Годуновым».

Связь эта сказывается прежде всего в столь необычной и, на первый взгляд, резко отличающейся от «Бориса Годунова» драматической форме «маленьких трагедий». «Борис Годунов» состоит из большого числа сцен, многие из которых крайне невелики по своим размерам. Все эти сцены, несмотря на то, что они в еще большей степени, чем главы «Евгения Онегина», являются «пестрыми» не только по своему содержанию, но и по своему речевому и стилистическому оформлению, нерасторжимо сплавлены в некое единое большое художественное целое; в то же время многие из них — и по своему содержанию и в композиционном отношении — настолько целостны, замкнуты в себе, внутренне завершены, что каждая из них, в свою очередь, представляет собой некий самодовлеющий художественный организм². Вспомним, например, знаменитую сцену в Чудовом монастыре, единственную, в которой появляется столь значительный для всего строя, тона и даже фабульного развития трагедии образ летописца Пимена (сцена эта,

¹ Подробнее о мастерстве Пушкина-прозаика см. в моей книге «Мастерство Пушкина», М. 1955, стр. 157—171.

² О композиции «Бориса Годунова» см. там же, стр. 116—142.

кстати, была сначала опубликована Пушкиным самостоятельно) или не менее в своем роде знаменитую сцену у фонтана, столь излюбленную актерами для отдельного концертного исполнения и действительно как бы уже представляющую собой некую своего рода «маленькую трагедию».

Следующим шагом на этом пути, уже вплотную подводящим к «маленьким трагедиям», осуществленным позднее, но в большинстве своем задуманным примерно в это же время, является пушкинская «Сцена из Фауста», представляющая собой и по существу совершенно самостоятельное и законченное произведение. Произвольно и ошибочно вводимая подавляющим большинством собраний сочинений Пушкина в раздел стихотворений, «Сцена» на самом деле составляет одно из существенных звеньев в развитии пушкинской драматургии, что верно понял уже Белинский, прямо относя ее к «драматическим опытам».

Но связь «маленьких трагедий» с «Борисом Годуновым» не ограничивается только структурным моментом. Уже в «Борисе Годунове» Пушкин стал на «шекспировский» путь «вольного и широкого изображения» человеческих характеров. Наконец в знаменитом монологе царя Бориса («Достиг я высшей власти...») — этом беспощадном самораскрытии души незаурядного, большого человека, охваченного муками совести за совершенное преступление, — мы имеем первый образец того пристального интереса Пушкина к «подробностям чувства», которого Лев Толстой не находил в пушкинской прозе и который с такой полнотой и глубиной даст о себе знать в монологах Скупого рыцаря, Сальери и вообще в пушкинских «маленьких трагедиях».

Наивозможно нагляднее продемонстрировать на материале двух первых маленьких трагедий несравненное мастерство психологического анализа их автора — еще одно из пушкинских «начал», которое получит дальнейшее развитие в творчестве того, кого Генрих Манн назвал «первым психологом мировой литературы», — в творчестве Достоевского, — и составляет задачу настоящей статьи. Причем мастерство это тем выше, что по своей форме трагедии Пушкина являются действительно «маленькими», что детальнейшее, пристальнейшее рассмотрение «противоречия страстей», сложной и прихотливой диалектики человеческой психики, — осуществляется Пушкиным с тем же единственным в своем роде лаконизмом, который является особым отличительным свойством всего его художественного письма¹.

¹ Содержание данной статьи определяется и ограничивается ее названием. Подробнее о «маленьких трагедиях», и в особенности об их композиции, анализируемой в непосредственной связи с их общим идейным содержанием, см. в моей книге «Мастерство Пушкина», стр. 143—176.

В «Борисе Годунове» в лице антагонистов трагедии — царя Бориса и Самозванца — Пушкиным намечены два прямо противоположных психических склада. С одной стороны, умный, строящий все свои действия на строгом трезвом расчете, сосредоточенный весь на одном, не останавливающийся ни перед чем для достижения своей главной и единственной цели — царского престола, — «выстрадавающий» царскую власть, мрачный и замкнутый Борис Годунов; с другой — пылкий, увлекающийся, жизнерадостный, общительный, следующий не столько голосу рассудка, сколько какому-то безошибочно действующему в нем инстинкту, — по отзывам лиц, его окружающих, «беспечный, как дитя», — Самозванец, которому эта же самая царская власть достается почти без всяких усилий.

Проблема сопоставления этих двух различных натур живо и настойчиво занимала творческое воображение Пушкина. В частности, это контрастное сопоставление положено в основу фабулы и «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери». Разница лишь в том, что в «Борисе Годунове» соответственно общей установке трагедии на изображение широкой исторической действительности (по собственным словам Пушкина, он хотел в своем «Борисе» «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории»), центр творческого внимания автора направлен не на психологический конфликт Бориса и Самозванца, а на столкновение борющихся между собой социально-исторических сил: родовитое боярство и царь-выскочка, боярство и дворянство, правительственный режим, не соответствующий «мнению народному», и народ. Наоборот, все фабульное содержание «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» сводится именно к изображению чисто психологического конфликта двух антагонистических, резко противоположных друг другу натур.

«У Мольера Скупой скуп, и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен», — писал Пушкин. В обрисовке своего скупого («Скупой рыцарь») Пушкин явно идет не за Мольером, а за Шекспиром, но образ, даваемый им, как сейчас увидим, еще глубже, еще своеобразнее шекспировского Шейлока.

В первой сцене «Скупого рыцаря» Пушкин непосредственно не показывает нам своего главного героя, но образ его незримо витает над всей сценой. Об исключительной скупости Барона мы узнаем не только из реплик участников сцены, непрерывно возвращающихся к этой теме, но она наглядно демонстрируется нам и на одном из ее следствий — жалком и постыдном положении сына Барона, Альбера, — его «горькой бедности».

В разговоре с ростовщиком Альбер, говоря об отношении своего отца к деньгам, дает весьма резкую характеристику последнего:

О! Мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит,
И как же служит? как алжирской раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лаёт...

Легко заметить, что образ Барона в понимании его Альбером совершенно соответствует образу мольеровского Скупого, который «скуп, и только». Это как раз и есть та односторонность, с которой Пушкин будет бороться дальнейшим раскрытием парадоксального и вместе с тем исполненного и исторической правды, и изумительной психологической глубины образа своего скупого рыцаря.

Наряду с набросанным Альбером образом Скупого, аналогичным мольеровскому, в той же первой сцене дан образ и другого «скупца», являющийся в значительной степени аналогией шекспировскому Шейлоку.

Это — образ ростовщика Соломона. Самая фигура еврея-ростовщика скорее всего подсказана Пушкину давней литературной традицией, наиболее знаменитым выражением которой и был, конечно, Шейлок Шекспира. Мало того, эпизодический образ ростовщика разработан Пушкиным с той же широтой, которая так пленяла его в образе Шейлока. Пушкинский ростовщик отвратительно скуп: ради возврата одолженных им червонцев, он спокойно готов идти не только на низость, но и на прямое преступление, лишь бы он был уверен в его безнаказанности. Однако наряду с этим, он, подобно шекспировскому Шейлоку, «остроумен, находчив» (см., например, сравнение им «слова» Альбера, в случае смерти последнего, с ключом от шкатулки, брошенной в море). Больше того, некоторые реплики ростовщика не только продиктованы трезвым житейским опытом, но и исполнены какой-то вековой библейской мудрости, дышат подлинным глубоко прочувствованным лиризмом. Вспомним, например, его ответ на восклицание Альбера: «Ужель отец меня переживет?»

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.

Так же широко показан Пушкиным и сам Альбер. Альбер отнюдь не только «расточитель молодой, развратников разгульных собеседник», каким представляется он своему отцу. Это и не просто храбрый, беспечный, вспыльчивый и отходчивый юноша. Альбер способен сильно чувствовать (пережи-

вание им своей бедности); острым взглядом он проникает в самое существо вещей (вспомним бесстрашный анализ им своей «храбрости и силы дивной» на турнире: «Геройству что виною было? — скупость», и т. д.). Альбер благороден: естественно, желая скорее наследовать отцу, он не только с величайшим негодованием отвергает предлагаемое Соломоном «средство» сократить его дни, но и отказывается взять от ростовщика столь нужные деньги, которые тот сам, с перепугу, теперь ему навязывает; Альбер горд (к Герцогу решается пойти только в последней крайности); наконец у него доброе, отзывчивое сердце: отдает последнюю бутылку вина «больному кузнецу».

Характеры не только Соломона, который вообще больше в действии не участвует, но и Альбера полностью раскрываются в первой сцене: все поведение Альбера в финале у Герцога, в сущности, не прибавляет к его образу ни одной новой черты.

Наоборот, образ Барона в первой сцене совсем не раскрыт. Из слов Альбера мы узнаем лишь о том, что он бесцельно и безнадежно скуп и сам снедаем своей скупостью.

Во второй сцене — монолог Скупого рыцаря в подвале — Пушкин наполняет эту обычную и потому маловыразительную, «мертвую» схему изумительной жизненностью, сообщает банально-плоскому образу не только рельеф, объем, но и неожиданную единственную в своем роде глубину.

Образ жалкого Скупца оказывается исполненным огромной внутренней силы, своеобразного душевного богатства, переливает угрюмо мерцающими огнями-гранями не только незаурядной, но и далеко выходящей за пределы обычного душевной организации.

В первой сцене Барон показан сквозь не только чисто внешнее, но и враждебно-пристрастное восприятие его Альбером. Во второй сцене он дан в порядке самораскрытия. Пушкин смело вводит нас в сложный мир потаеннейших внутренних переживаний Барона. В результате этот объективно безусловно отрицательный образ начинает неожиданно светиться изнутри каким-то особым трагическим светом, становится носителем какой-то своеобразной субъективной правды.

Альбер считает, что Барон служит деньгам, как «алжирской раб», как «пес цепной». И объективно так это и есть. Деньги, страсть к накоплению для Барона действительно — всё. Однако субъективно происходит как раз наоборот. Сам Барон ощущает себя не рабом, а царем, деньги для него — не цель, а средство — источник высшей власти над миром:

... Читал я где-то,
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать

И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.
Что не подвластно мне?..

Ради обретения этой высшей власти Барон действительно готов на все. Он служит своей идее, но служит не как раб, а как рыцарь — своей даме (не отсюда ли отчасти и название пьесы), как аскет — своему божеству. В экстазе этого служения Барон жертвует и чужой, но, прежде всего, и своей жизнью. Сейчас Барон — сухой, дряхлый старик, но когда-то он был молод, полон сил, страстей, желаний. И все это он, не задумываясь, принес на алтарь своей единой высшей страсти. Жизнь Барона — своего рода непрерывный подвиг. Непрестанным отречением от всего, что не связано прямо с его единой целью, обузданием всех нормально-человеческих желаний, подавлением в себе всех человеческих чувств (любовь, жалость), Барон действительно, по его собственным словам, «выстрадывает» себе путь к власти — свое богатство:

Мне разве даром это все досталось...
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?

И Барон тут же, созерцая свои сокровища (ремарка: «Смотрит на свое золото»), иллюстрирует это несколькими примерами:

Кажется не много,
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла
И не захочет завтра быть в тюрьме.
А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...

Барон не доканчивает, но смысл зловещего многоточия совершенно ясен. Да, ради лишнего дублона Барон не остановится ни перед чем — даже перед преступлением. И он не скрывает этого от себя. С полной ясностью и трезвостью ума

он сознает, что созидаемое им царство — его ослепительные золотые чертоги — строятся им на крови:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных...

И в то же время Барон — отнюдь не черствый, закоренелый преступник. О! он лучше, чем кто-либо, знает ужаснейшее из мучений — муки преступной совести:

Иль скажет сын,—

а как мы видели, сын как раз это и говорит —

Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Занмодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают.

Безграничное стремление к «верховой власти», готовность во имя достижения ее ни перед чем не останавливаться, отбросить все, что стоит поперек пути, идти на все, в том числе даже на преступление, на убийство, роднит Барона с натурой Бориса Годунова из трагедии Пушкина.

Однако, в противоположность Борису, которого влечет совершенно конкретная земная власть — «венец и бармы Мономаха»,—Барон для утверждения своей власти не нуждается ни в каком внешнем ее признании, ни в каких обнаружениях. С него достаточно самому сознавать свое верховное могущество, знать, что от его воли зависит осуществление любого его желания и вместе с тем чувствовать себя выше всех желаний, ощущать себя абсолютным владыкой не только над действительностью, но и над самим собой:

Что не подвластно мне? Как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся Нимфы резвою толпою;
И Музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне все послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний, я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Основное свойство скупости заключается в том, что при ней средство становится целью, что накопление совершается скупцом не ради того, что оно может дать, а ради самого накопления, в порядке, так сказать, «чистого искусства». С тем же самым сталкиваемся мы и в Бароне Филиппе. Однако в только что приведенных словах Барона Пушкин дает этому свойству глубокую психологическую мотивировку, заставившую впоследствии Достоевского, устами своего Подростка (в романе «Подросток»), который решает стать на путь пушкинского Скупого рыцаря, воскликнуть: «Выше этого по идее Пушкин ничего не производил».

Действительно, Барон Филипп подводит под свое накопление целую философскую систему, придает своей страсти весьма своеобразное «идеологическое» обоснование.

Сосредоточившийся, наглухо замкнувшийся, ушедший в себя, Барон глубоко презирает все остальное человечество, внешнюю реальность вообще. Вспомним характеристики, даваемые им людям. Вдова, плакавшая под его окном — «притворщица»; Тибо — «лснивец и плут»; влюбленные — «молодой повеса» и «лукавая развратница» или «обманутая дура»; сын — «безумец», собеседник разгульных развратников и т. д. И все продажны, все подчиняются деньгам, — «золоту», которому поработается и труд, и гений, и добродетель.

Над этой жалкой действительностью, миром «забот, обманов, слез, молений и проклятий», над суетливой «мышьей беготней» человеческой жизни Барон возносит свой внутренний мир, новую вселенную, существующую только как чистая потенция — в его представлении и воле.

Материалом для этой новой вселенной является то же золото, но золото «уснувшее», очищенное от прикосновения захвативших его человеческих рук, от нечистого дыхания земных страстей и желаний, золото, возвращаемое Бароном к его изначальной «божественной» сущности — потенциального носителя всех возможностей и всяческой власти.

Всыпая в сундук новую горсть червонцев, Барон напутствует их словами:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.

Золото «рыскает» по земле, подвергается в зависимости от того или иного его употребления самым разнообразным перевоплощениям. Накопление Барона — своего рода нирвана — последнее и окончательное успокоение. «Усыпляя», убивая золото на дне своих сундуков, Барон убивает земную жизнь — жалкую человеческую суету, все те заботы, слезы, обманы и проклятия, «тяжеловесным представителем» которых оно является. Именно отсюда то странное, принимающее в извращенной психике Барона прямо садистский характер, ощу-

шение, которое испытывает он «каждый раз», когда отпирает сундук, чтобы всыпать в него «привычну дань» — новую горсть золота; то «неведомое чувство», которое заставляет его сравнивать вкладывание в замок ключа с вонзанием в жертву ножа:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за золото отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Объективно Барон — безжалостный, жестокий старик: ни мольбы матери, ни слезы детей не могут смягчить, растрогать его; своего сына он оставляет без всякой поддержки, держит «как мышь, рожденную в подполье». Однако субъективно, в своем собственном сознании, он — своеобразный спаситель мира, носитель некоего высшего очищенного бытия. В этом сознании своей особой миссии и заключается «идейная» подоплека скупости Барона. И Барон служит своей идее со всей силой чувства, со всем пылом страсти. Недаром в самом начале монолога он сравнивает переживания, испытываемые им в ожидании часа, когда он сможет сойти в свой подвал, с переживаниями любовника, нетерпеливо ожидающего обещанного свидания. Мало того, золото для Барона является источником не только особого рода сладострастия, но и величайших эстетических наслаждений. Ради этого Барон даже разрешает себе «непростительную» слабость — устраивает своеобразный «пир», зажигая по свече перед каждым из своих сундуков и жадно любуясь волшебным блеском и мерцающими переливами своего одинокого всемогущего царства:

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груды.

(Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.)

Я царствую!.. какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую...

Пушкин замечательно тонко оттеняет этот момент высшего экстаза Барона, особый характер его. В своем эстетическом восторге Барон становится подлинным поэтом: вся пьеса на-

писана белым ямбом, однако в этом месте Барон начинает говорить рифмованными стихами.

Таков сложный, трагически-величественный, исполненный огромного богатства мысли и чувства, загадочно-мрачный образ Барона, образ, по отношению к которому мы можем с полным правом повторить слова самого Пушкина об Анджело Шекспира: «Какая глубина в этом характере».

Однако в наивысшей точке, в апогее сознания Бароном своей уединенной власти, предельного могущества обозначаются и границы этой власти. Как и царю Борису, Барону угрожает некий самозванец. Причем особая острота психологической ситуации заключается в том, что это — его собственный сын. Правда, при жизни Барона он ему не страшен. Сердце его не «обросло мохом», но он сумеет сдержать его биение своей костлявой рукой. До сына ему нет дела, и ничто не склонит его отказаться от горсти червонцев, чтобы создать сыну условия нормального человеческого существования. Другое дело, когда он умрет. Сын явится его наследником и с беспечной легкостью уничтожит все дело его жизни. Он собирал — сын развеет. Он «умерщвлял» золото в глубине своих подвалов — сын снова воскресит его!

Я царствую... но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей, придворных жадных.
Украва ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные дырявые карманы.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит...

И Барон мечтает о том, чтобы получить возможность охранять свои сокровища и после смерти:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!

Однако угроза, носителем которой является сын, внезапно встает перед Бароном и при его жизни. В этом и заключается завязка драматического действия пьесы, которая, стремительнейшим образом развиваясь, быстро приводит к трагическому финалу.

Развитию этого действия отдана третья сцена. Первые две сцены являлись как бы экспозицией, в результате которой перед нами во весь рост обозначились оба главных героя тра-

гедии — два непримиримых врага — отец и сын. Если для сына отец — бессердечный скупец, для отца сын — кощунственный осквернитель его святыни.

Сын сам, при жизни отца, бессилён справиться с ним. И он — этим, как вспомним, и заканчивается первая сцена — решается обратиться к третьей силе — верховной власти.

Ночью, в глубине своих «верных подвалов», Барон Филипп — абсолютный владыка, но наружи. днём, все меняется. Днём он лишь одно из звеньев средневековой феодальной иерархии, вассал, обязанный послушанием своему сюзерену — Герцогу. Причем послушание это имеет для Барона не только внешнюю, основанную на возможности чисто физических принуждений обязательность, но проникает и в глубь всего его существа. «У Мольера Скупой скуп, и только», — с осуждением замечал Пушкин. Наоборот, Барон Пушкина отнюдь не является только абстрактной схемой скупости, данной вне пространства и времени. Барон Филипп живет в условиях определенного исторического периода — эпохи рыцарства. И эпоха эта накладывает на его облик, при всем индивидуальном своеобразии последнего, некий достаточно резко выраженный типический отпечаток. Барон Филипп не просто скупой, — он скупой *рыцарь*.

Все это обнаруживается тотчас же, как он выходит из своего подвала, и, отойдя на время от грез об абсолютном, вступает в круг исторической относительности, входит в соприкосновение с окружающей действительностью. Выход этот и показан Пушкиным в финале трагедии — сцене у Герцога.

Не исключена возможность полностью истолковывать большую часть этой сцены — диалог между Бароном и Герцогом, — как сознательный обман собеседниками друг друга. Оба говорят друг другу не то, что думают, ибо оба действуют с задней мыслью. Герцог хочет добиться от Барона, чтобы он поставил своего сына в условия существования, соответствующие его званию и положению, о чем предупреждает Альбера:

Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шуму.

С другой стороны, Барон, для которого смысл и цель всей жизни — его уединенный подвал, с самого начала является на зов Герцога настороженным и все время хитрит с ним.

Однако если бы актер, играющий Барона, пошел *только* по этому пути, его трактовка не соответствовала бы и даже прямо шла наперекор пушкинской трактовке человеческих характеров, принципиально новой по отношению и к классицизму, и к драматургии Байрона.

В 1825 году, в период работы над «Борисом Годуновым», отталкиваясь от односторонности и схематизма в изображении характеров людей, Пушкин замечал: «Существует еще та-

кая замашка: когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то что бы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, все носит отпечаток данного характера... Заговорщик говорит: «Дайте мне пить», как заговорщик — это просто смешно. Вспомните Озлобленного у Байрона... Это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве это естественно? Отсюда эта принужденность и робость диалога... Читайте Шекспира [это мой постоянный припев], он никогда не боится скомпрометировать своего героя — он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру»¹.

В диалоге Барона и Герцога Пушкин идет по пути Шекспира. В начале этого диалога перед нами не скупец, который обо всем говорит, как скупец, и человек, который задался целью вывести его на свежую воду, а типичные вассал и сюзерен, беседующие между собой со всей непринужденностью жизни, заключенной в определенные исторические формы места и времени. Это отчетливо звучит уже в словах Герцога Альберу вслед за обещанием усовестить его скупого отца:

Я жду его, давно мы не видались.
Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом,
Как будто колоколом.

Слова эти свидетельствуют о непритворном расположении Герцога к Барону, с которым живо связаны его радостные детские воспоминания. Поэтому вполне искренняя приветливая встреча им Барона:

Я рад вас видеть, бодрым и здоровым...

Столь же искренен и ответ Барона:

Я счастлив, государь, что в силах был
По приказанью вашему явиться.

Сердце Барона действительно не обросло мохом. В нем, как и в Герцоге, оживают давние воспоминания, он взволнован зрелищем этого созревшего, надевшего на себя «цепь герцогов» величавого человека, которого знал еще ребенком. В душе Барона воскресают картины прошлого, его молодости, живой жизни на людях, вне стен того подвала, в который он сам себя замуровал. В ответ на вопрос Герцога: «Вы помните меня?» — Барон в неподдельном порыве восклицает:

¹ Письмо Н. Н. Раевскому от второй половины июля 1825 г. Подлинник по-французски. А. С. Пушкин, т. XIII, стр. 407—408.

Я, государь?
Я как теперь вас вижу. О, вы были
Ребенок резвый.— Мне покойный герцог
Говаривал: Филипп (он звал меня
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым...
Пред вами, то есть...

Вся эта реплика светится подлинной человеческой теплотой. Даже последующий отрицательный ответ Барона на предложение Герцога «возобновить знакомство» не только продиктован хитростью скупца, ссылающегося на свой возраст, дабы избежать расходов, связанных с жизнью при дворе, но и соответствует общему аскетически-суровому облику старого воина, которому действительно нечего делать в льстивой толпе «придворных ласкателей». Равным образом и обещание Барона в случае войны исполнить свой долг вассала — стать на защиту сюзерена — не только уловка (есть и она!), но и подлинный голос все того же рыцарства, который, несмотря на всепоглощающую страсть Барона, в нем вообще никогда до конца не замолкает и который в данный момент воспоминания о прошлом заставили звучать с особенной силой:

Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды: вам любви
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст ройну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Растроган и Герцог:

Барон, усердье ваше нам известно;
Вы деду были другом; мой отец
Вас уважал. И я всегда считал
Вас верным, храбрым рыцарем...

Однако Герцог вспоминает о цели вызова им Барона и, считая, что настал самый подходящий момент, — лед между ними сломан, взаимная симпатия установилась, — решает прямо приступить к делу:

... Но сядем.
У вас, барон, есть дети?

Герцог коснулся самой чувствительной, болезненно-напряженной струны в душе Барона. Сын — его постоянный кошмар, единственная страшная угроза тому, что для него дороже всего на свете. Барон понимает, какой оборот угрожает принять их разговор и сейчас же находит «язык, соответствующий его характеру»: начинает не только хитрить, изворачиваться, но идти и на прямую клевету, вплоть до обвинения сына в тяжком уголовном преступлении.

Сперва, в ответ на слова Герцога, что если сам он стар, то его сыну «в его летах и званьи» «прилично» быть при дворе, Барон, не подозревая, что Альбер уже был у Герцога и все рассказал ему, ссылается на «дикий и сумрачный нрав» сына. Это — очевидная ложь, но она еще не заключает в себе ничего позорного для Альбера.

Однако Герцог, который только что видел Альбера и составил себе о нем самое выгодное представление, понимает, что это отговорка, и хладнокровно парирует:

... Нехорошо

Ему дичиться. Мы тотчас приучим
Его к весельям, балам и турнирам.
Пришлите мне его; назначьте сыну
Приличное по званию содержание.

Слова эти являются для Барона страшным ударом. То, чего он так боялся по смерти, наступает уже при жизни: сын, по твердой уверенности Барона, не имея на то никакого права, покушается на часть «выстраданного» им богатства!

В Бароне происходит трагическая перемена, сразу же бросающаяся в глаза Герцогу: «Вы хмуритесь, устали вы с дороги, быть может?» Барон, видя, что другого исхода нет, решается очернить сына в глазах Герцога:

Он, государь, к несчастью, недостоин
Ни милостей, ни вашего вниманья.
Он молодость свою проводит в буйстве,
В пороках низких...

Несправедливая объективно характеристика эта, однако, вполне отвечает действительному представлению Барона о своем сыне (вспомним оценку, которую давал он ему в своем монологе: «Безумец, расточитель молодой, развратников разгульных собеседник»).

Но на Герцога и это не действует, он все так же спокойно возражает:

Это потому,
Барон, что он один. Уединенье
И праздность губят молодых людей.
Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Барон чувствует, что почва уходит у него из-под ног. Все его аргументы наталкиваются на упорную волю Герцога во что бы то ни стало видеть Альбера у себя при дворе. Некоторое время Барон не находит никакого нового довода и, рискуя навлечь на себя прямой гнев Герцога, противопоставляет его настойчивому желанию голый отказ:

Простите мне, но, право, государь,
Я согласиться не могу на это...

Герцог нетерпеливо и с нарастающим неудовольствием до-
бывается причины: «Но почему же?..» Барон все еще в рас-
терянности: «Увольте старика...» Это звучит почти как при-
зыв к милосердию. Барон хочет разжалобить этого «малого»,
которого он некогда покрывал своим шлемом, как колоколом,
и перед которым сейчас сам оказывается таким жалким и бес-
помощным.

Однако это не помогает. Герцог и в самом деле разгневан:

Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

Барон все еще надеется отделаться общими фразами:

На сына я
Сердит.

Но Герцог хочет во что бы то ни стало добиться точного
ответа.

Герцог.
За что?
Барон.
За злое преступленье.
Герцог.
А в чем оно, скажите, состоит?

Сцена начинает приобретать характер неумолимого допро-
са. Барон оказывается во все более и более затруднитель-
ном положении, он все еще пытается отмолчаться:

Увольте, герцог...

Герцог хочет прийти ему на помощь, он ставит наводящие
вопросы. Барон, как сомнамбула, повторяет их за ним.

Герцог.
Это очень странно,
Или вам стыдно за него?
Барон.

Да... стыдно...

Однако этот ответ так же мало объясняет в чем дело, и
тогда Герцог спрашивает в упор:

Но что же сделал он?

Отступать некуда. Барон сказал слишком много. «Злое
преступленье» должно быть названо и, чтобы разом покон-
чить с этим, Барон выдвигает самое чудовищное обвинение:

Он... он меня
Хотел убить.

Драматизм сцены усиливается тем, что зрители знают
здесь, в соседней комнате, находится Альбер, который все

слышит, Альбер, который только вчера с негодованием отверг предложение Соломона отравить отца.

Вырванное почти насильно признание Барона потрясает Герцога; этого он, конечно, никак не ожидал. Решение его быстро и отчетливо:

Убить! так я суду

Его предам, как черного злодея.

Барон понимает, что зашел слишком далеко. Суд, который неизбежно выяснит все обстоятельства его отношений с сыном, все подробности его быта, который, вероятно, раскроет и тайну его подвалов, для него самый нежелательный исход. Да и потом, что может он доказать на суде? И Барон поспешно отступает. Однако вместе с тем в нем с необычайной силой вспыхивает вся старая выношенная ненависть к сыну, который, как тать, ждет его смерти, чтобы завладеть его богатством, который и сейчас, при жизни, покушается на его достоинство! Смущение его проходит, голос приобретает прежнюю уверенность, он отвечает уже не короткими, односложно-растерянными репликами. Перед нами — не слабеющий беспомощный старик, а прежний, сурово-страстный, до конца уверенный в своей правоте рыцарь идеи-страсти, каким он предстал в своем монологе:

Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...

Герцог.

Что?

Барон.
Обокрасть.

Слова Барона вызывают неожиданный, но психологически вполне оправданный эффект. Пылкий Альбер, который сумел, однако, сохранить хладнокровие, слыша чудовищное обвинение в умысле отцеубийства, обвинения в краже перенести не может. Забывая обо всем на свете, забывая, что этим он, прежде всего, выдает Герцога, который, разгневавшись, конечно, лишит его своего покровительства, Альбер «бросается в комнату» с полными негодования словами: «Барон, вы лжете!».

И вот наконец они лицом к лицу — отец и сын — два самых близких человека и два непримиримейших врага, каждый из которых является для другого главным, единственным препятствием в жизни. Каждый чувствует, что оставаться дольше вдвоем на земле они не могут. Или тот, или другой! Но, кроме того, они — рыцари; каждый нанес непоправимое оскорбление рыцарской чести другого. Отец перед Герцогом обвинил сына не просто в преступлении, а в преступлении «низком», «подлом» — в краже; сын перед ним же назвал отца лжецом. И их взаимная ненависть выливается в определенные, исторически соответственные формы — их рассу-

дит божий суд, которому и Барон и Альбер, сознающие каждый свою правоту, смело себяверяют.

Вместе с тем поединок не только даст возможность каждому из них кровью смыть оскорбление — он и единственный выход. Трагический узел, который связал их обоих, может быть разрублен только мечом. Для Барона меч был всегда порукой целости его «злата»; вспомним слова его в подвале: «При мне мой меч, за злато отвечает честной булат». И вот пришло время этому старому мечу сослужить ему последнюю службу. Не станет сына — и он полный обладатель своего богатства, которому уже никто не сможет угрожать. «Так подыми ж, и меч нас рассуди!» — кричит он сыну, бросая ему перчатку — вызов на смертный бой, на божий суд. «Сын поспешно ее подымает». Он понимает, что к достойной жизни, а не к существованию «подпольной мыши» он может выйти, только перешагнув через труп Барона: «Благодарю. Вот первый дар отца». Отсюда же его «a parte», когда Герцог отымает у него перчатку: «Жаль».

Вырвав у Альбера перчатку («Так и впился в нее когтиами! — изверг!»), Герцог прогоняет его со своих глаз. Все словно бы заканчивается торжеством Барона. Он воочию дал убедиться Герцогу, какой черный злодей его сын. Однако потрясенный, взвинченный до последних пределов, старческий организм Барона не выдерживает.

Но и в эти минуты в нем все еще живет рыцарь-вассал. На слова Герцога: «Вы, старик несчастный, не стыдно ль вам...» — он еще отвечает извинениями в нарушении этикета:

Простите, государь...
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!..

И только в предсмертный миг в нем, подавляя все, над всем торжествуя, прорывается подлинное его существо, звучит голос единой истинной страсти, им владеющей. Слова: «Где ключи? Ключи, ключи мои!», в которые он вкладывает весь остаток своих бесповоротно угасающих сил, все свое последнее дыхание, прямо перекликаются с концом его монолога, с безнадежно страстным желанием охранять свое сокровище и после смерти.

Размышляя в том же 1830 году, когда им были написаны «маленькие трагедии», над природой драматического искусства, Пушкин писал: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладевала ею исключительно и приняла форму драматическую более как пародию. Таким образом родилась комедия...»

В «Скупом рыцаре» Пушкин дает синтетическое драма-

тическое действие (отсюда и название этих сцен «трагикомедией»), — последовательно ударяет по всем этим струнам. Барон первой сцены, как он рисуется нам из слов Альбера (сравнение с «псом», живущим «в нетопленной конуре»), производит комическое впечатление. Барон монолога — зловещее видение, озаренное отсветами свечей и холодным мерцанием старинных золотых дублонов, с его сумрачной философией усидения и власти, в жертву которой он готов принести и себя, и сына, и все, что ни станет ему на пути, — ужасен.

Однако в третьей сцене этот подавивший в себе все человеческое, заглушивший все голоса природы, утверждающий над всем свою самовластительную волю, могучий и надменный «демон», оказывается всего-навсего дряхлым, немощным, не выдерживающим чрезмерного физического и нервного потрясения «несчастливым стариком».

Смех и ужас сменяются жалостью.

2

В следующей «маленькой трагедии», по времени написания непосредственно примыкающей к «Скупому рыцарю» — «Моцарт и Сальери», — выведены те же два антагонистических образа, контрастных психических склада, какие даны в Бароне и Альбере.

С одной стороны, весь сосредоточившийся на единственной цели, преданный единой страсти Сальери, который всю свою жизнь так же аскетически, с такой же суровой непреклонной энергией, что и Барон, отдает накоплению музыкального мастерства, который систематически, со строгой и неуклонной последовательностью, медленно, со ступеньки на ступеньку подымается к вершинам искусства. С другой — Моцарт, с самого начала достигающий этих вершин на крыльях своей гениальности.

Но трагический конфликт между этими двумя антагонистами переносится в другой план. Накопления Сальери имеют несколько иной, нематериальный характер. Кроме того, Моцарт ничем им не угрожает. И Моцарт внушает Сальери не опасения собственника, а другое, не менее жгучее чувство — зависть.

Однако зависть эта так же неэлементарна, обладает такой же субъективной «справедливостью, парадоксальной в отношении к истине» (превосходное определение Белинского), что и скупость Барона.

Сальери — замечательный музыкант. Он «родился... с любовью к искусству» — к музыке: способен, как никто, испытывать ее неотразимое обаяние:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

Вся его жизнь с отроческих лет была неустанным, неослабевающим, самоотверженным служением искусству; как и Барон, он в полной мере «выстрадал» свое мастерство:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг,
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды.

Мало того, для овладения высшими тайнами мастерства Сальери готов принести в жертву даже само искусство: ради музыки он начинает с того, что «умерщвляет» ее в себе:

Ремесло

Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.

В своем стремлении к высшим достижениям музыкального мастерства Сальери способен непрестанно трудиться, совершенствоваться:

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденные,
Пылая, с легким дымом исчезали.

Больше того, Сальери согласен, во имя этих высших достижений, не только сжечь то, чему поклонялся, но, если надо, и отказаться от всего достигнутого, заново начать трудный и неблагодарный путь ученичества:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Как и успеху Глюка, Сальери искренне радовался достижениям своих товарищей по искусству, видя в них не соперников, а сопутников к общей, одинаково всем желанной цели:

Я, наконец, в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.

Сальери первому, с достигнутых им высот искусства, воздухом которых он привык дышать, был смешон и жалок «презренный завистник». Да и какие основания были у него для зависти? Он видел и на себе самом и вокруг себя, что усилия справедливо вознаграждаются, что успехи пропорциональны трудам. Трудись еще больше — и будешь еще больше вознагражден:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!..

И с той же беспощадностью, с какой «как труп» разымал он «музыку», с тем же бесстрашием перед истиной и перед самим собой, Сальери, гордый, высокий художник Сальери, вынужден признаться, что никогда не виданное и заслуженно презираемое им низкое «зменное» чувство зависти вдруг и непобедимо проникло ему в душу:

...А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую...

В чем же дело? Дело в том, что Моцарт не просто изумительный музыкант, своим «дивным искусством» далеко превосходящий Сальери. Моцарт — живое наглядное отрицание всего жизненного пути Сальери, опровержение всей его философии, всего мирозерцания, нарушение, с его точки зрения, основного закона мировой справедливости, в нерушимость которого он дотоле свято верил, закона, согласно которому заслуга должна быть вознаграждаема, труд должен принести свои плоды. Цветок искусства, который Сальери растил и питал потом и кровью всей своей жизни, в руках Моцарта расцветает сам собой. То, за что Сальери платил ценой непрестанного отречения, самоотвержения, аскетического умерщвления всех желаний, не связанных прямо с по-

ставленной им себе целью, то Моцарту достается без всяких усилий, «даром».

Нота несправедливости незаслуженного, «невыстраданного» обладания звучала и в монологе Барона. Представляя себе, как после его смерти сын завладеет его богатствами, Барон восклицает:

... А по какому праву?
Мне разве даром это все досталось...

Однако в сознании Барона эта нота звучит между прочим, попутно; в сжигаемой завистью душе Сальери она является основной, преобладающей.

Наличие Моцарта не только является, с точки зрения Сальери, вызовом мировой справедливости, но и начисто ее отрицает. Недаром именно с этого и начинается Сальери свой знаменитый монолог:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше.

Именно отсюда — вопль, исторгающийся из самой глубины его измученной, растерзанной, потрясенной души:

... О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

«Гуляка праздный» — подпись к портрету антагониста Сальери последним дана. И сейчас же является и сам Моцарт.

Монолог Сальери, конечно, скорее всего представляет собой обычную сценическую условность, дающую автору возможность ввести зрителей в душу своего героя. На деле — это не слова, а условно звучащие мысли, и «слышать» их должны только зрители, а никак не другие участники пьесы. Однако вулкан, неистово kloкочущий в груди Сальери, неудержимо рвется наружу, и во всяком случае заключительную часть своего монолога, обращенную к тому, кто стал предметом всех его мыслей и чувств, неотступным кошмаром всех его помыслов, он произносит, как это очевидно из последующего, действительно вслух.

Моцарт, который как раз в это время подкрался к дверям, чтобы угостить Сальери очередной неожиданной шуткой, слышит, как он произносит его имя, и, полагая, что он замечен, входит в комнату.

Ага! Увидел ты! А мне хотелось
Тебя неожиданной шуткой угостить.

Сальери встревожен.— Неужели Моцарт был уже давно тут и мог наблюдать его состояние?

Ты здесь! — Давно ль?

Моцарт успокаивает его: он подошел только что.

Происходящий вслед за тем эпизод со «слепым скрипачом» не только воочию подтверждает Сальери все то, что он думал о Моцарте, но и дает ему возможность оправдать в своих собственных глазах, *возвысить* пожирающее его «мучительное» чувство, подвести под свою «презренную зависть» к Моцарту некое идейное основание.

Моцарт, с точки зрения Сальери, не только владеет своим необыкновенным искусством без всякого права, но — именно потому — он и не ценит его, оскверняет то, что для Сальери является высшей святыней.

Тема эта имелась и в монологе «Скупого рыцаря». Альбер, который после смерти отца сойдет в его подвалы, воспринимается Бароном Филиппом именно в качестве осквернителя.

И потекут соковища мои
В атласные, диравые карманы.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит...

Со страшной силой это звучит и в сознании Сальери. Его до предела возмущает, что Моцарт, только что, как обычно, с гениальной легкостью «набросав» один из своих изумительных шедевров, («Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — восклицает восхищенный Сальери), мог «остановиться у трактира», чтобы послушать жалкого нищего скрипача. Еще большее негодование вызывает в Сальери то, что Моцарт может весело смеяться, слушая, как тот же слепой уличный скрипач, фальшивя, перепиликивает на своей ничтожной скрипиче моцартовского «Дон-Жуана».

Пушкина пленяет эта черта Моцарта. Для него — она признак подлинности его гения, ибо гений вообще по самой своей природе «простодушен». В послании к Гнедичу, написанном два года спустя, в 1832 году, Пушкин также подчеркивает это. Истинный поэт подымается на вершины искусства, но вместе с тем ему близки все проявления жизни, все голоса земли. Его слух, привыкший к «грому небес», способен любовно внимать и «жужжанью пчел над розой алой». «Таков прямой поэт», — заявляет Пушкин. Таким и был Моцарт.

Наоборот, совсем не таков Сальери. Замкнутому в себе, ушедшему в свое искусство от живой жизни, всецело искусству пожертвованной, аскету и фанатику Сальери не только непонятна, но и кажется просто кошунственной детская веселость Моцарта, его ясное радование жизнью во всех ее проявлениях.

Вместо сочувствия жалкому бедняку-музыканту, игра его вызывает в Сальери дрожь отвращения. Добродушный смех Моцарта он считает святотатством, прямым осквернением святыни.

Голос Сальери достигает здесь исключительной энергии и силы. Это — голос фанатика, мученика одной нераздельно владеющей им идеи-страсти, в жертву которой приносится все, что не является ею, тем более все, что становится ей поперек пути. На удивление Моцарта, что он не разделяет его веселья, Сальери отвечает словами, исполненными величайшего негодования и презрения:

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

«Кошунственный» смех Моцарта упал последней каплей в чашу ненависти к нему Сальери. С другой стороны, именно этот смех позволил Сальери не только оправдать, но и возвеличить в своем собственном сознании издавна созревавший в нем, но до того времени не осозанный, не сказанный себе с той беспощадной прямоотой, с какой Сальери привык все себе говорить, злодейский умысел его против Моцарта.

Именно в этот миг участь Моцарта была решена.

Последующее поведение Моцарта в течение первой сцены только укрепляет решение Сальери «остановить» его.

В ответ на восторг упоенного новым моцартовским произведением Сальери, в ответ на его экстатическое восклицание: «Ты, Моцарт, бог...» Моцарт все с той же простодушной веселостью, с тем же чувством реальности, обычно ему присущим, отвечает:

Ба! право? может быть...

Но божество мое проголодалось.

Для Сальери, который был способен во время своих самоотверженных трудов во имя искусства по несколько дней «забывать и сон и пищу», это — такое естественное, здоровое, нормально-человеческое — желание Моцарта звучит святотатством, новым и еще более страшным прямым оскорблением божества, в нем заключенного.

Своими бесхитростными словами Моцарт сам произносит себе смертный приговор, подсказывая Сальери легчайший путь к осуществлению им своего умысла. План и способ убийства мгновенно созревает в сознании Сальери. Моцарт мог «остановиться у трактира». Ну что же, в трактире он и «остановит» его навсегда. Приглашая Моцарта «отобедать вместе в трактире «Золотого Льва», Сальери уже знает, как он будет действовать. Последние слова его к уходящему Моцарту

проникнуты только угрюмой тревогой, чтобы его жертва, окончательно обреченная им на уничтожение, как-нибудь от него не ускользнула: «Жду тебя; смотри ж».

Зависть Сальери к Моцарту с самого начала так жгуче-мучительна, внушает ему такую ненависть к объекту ее, что делает почти неизбежной гибель Моцарта от руки его завистника.

Однако убийство из голой зависти было бы простым преступлением, и Сальери оказался бы банальным убийцей. Для Сальери это слишком мелко. Чтобы пойти на расправу с Моцартом, ему надо как-то обосновать свое право на это, затемнить в своих собственных глазах истинную причину преступления, поднять его на некую идейную высоту, ощутить себя в своем собственном сознании не преступником, а героем.

Все это и дает ему поведение Моцарта в первой сцене. Моцарт, в глазах Сальери, не только без права владеет своим неизвестно откуда и неизвестно за что доставшимся «дивным даром», но и «пачкает», «бесчестит» его, тем самым унижая, бесчестя искусство. Для своей зависти Сальери находит позу героического защитника того, что дороже ему всего на свете,— искусства, музыкального мастерства. Характерно, что новый монолог — по уходе Моцарта — в значительной его части произносится Сальери уже не в единственном, а во множественном числе. Сальери говорит не только за себя, но и от лица всех. В начальных стихах этого монолога с замечательной яркостью и силой передана психология «кастовости»:

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить,— не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки.

Сальери и ему подобные своим «выстрадавшим» искусством чувствуют себя высоко поднятыми над остальными людьми, над толпой, замкнувшимися в свои одинокие кельи, в свою «башню из слоновой кости».

И вдруг в круг этих надменных и высокомерных «жрецов» врывается обыкновенный простой человек, который живет полной человеческой жизнью, не только не презирает остальных людей, но и испытывает радость от общения с ними. И вместе с тем этот же обыкновенный человек является величайшим музыкантом, который, не владея никакими «жреческими» тайнами, одной силой своей гениальности, безмерно превосходит не только каждого из этих «жрецов», но и всех их вместе взятых. Мало того, он еще приводит вместе с собой, в лице жалкого скрипача, толпу, улицу в гордое жреческое уединение Сальери. От искусственных перегородок, которыми «жрец» Сальери отгородился от других людей, не остается и следа. Все то, чем так кичится Сальери и ему подобные,

оказывается не стоит и ломаного гроша: по отношению к Моцарту они сами неожиданно оказываются чем-то вроде этого жалкого скрипача — «бескрылыми», «чадами праха».

Музыкальное мастерство создается преемственностью, традицией, медленным и постепенным накоплением знаний. Моцарт, по представлению Сальери, вторгается в стройные хоры «жрецов» какой-то «беззаконной кометой». Тем, чем он владеет один — без предшественников и преемников, ибо знания и навыки можно передать, гений же по наследству не передается.

Отсюда столь характерный для Сальери снова и снова повторяемый им вопрос о том, «что пользы?» в Моцарте:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вторая часть монолога Сальери, начинающаяся словами: «Вот яд, последний дар моей Изоры», — бросает еще несколько дополняющих бликов на суровую, мрачную, но вместе с тем исполненную несомненного трагического величия фигуру Сальери, во всем противоположную ясному, солнечному облику его антагониста — Моцарта.

Сальери не только «мало любит жизнь», но его прямо «мучит» «жажда смерти». Сама любовь его бесплодна и ведет к смерти. Любящий муж и отец, Моцарт «играет на полу» со своим «мальчишкой». Одиноким Сальери получает в дар от своей возлюбленной не ребенка, а орудие смерти — яд.

Сальери «глубоко чувствует обиду», никогда не прощает ее. От расправы с обидчиком его удерживала только — черта, замечательно его характеризующая! — мысль о возможности еще более злого оскорбления и необходимость прибегнуть «дар Изоры» для отмщения за него¹.

Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

¹ Здесь в мою задачу не входит сопоставлять характер Сальери с характером Сильвио (натура явно родственная и Сальери и Скупому рыцарю, но еще более своеобразная и глубокая) из пушкинского «Выстрела», но любопытно отметить, что совершенно с тем же сталкиваемся и у последнего: Сильвио оставляет без отмщения оскорбление, нанесенное ему, во время карточной игры «пьяным сумасбродом», чтобы иметь возможность отомстить за «злейшую обиду» графу.

Но тут же снова с огромной силой в Сальери проявляется то, что одно удерживало его в жизни, — пламенная, всепоглощающая страсть к искусству — и своему собственному и чужому:

Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...

И, преодолевая жажду смерти, Сальери действительно оказался прав. Жизнь послала ему и «нового Гайдена» и «злейшего врага», с той только разницей, что оба они оказались парадоксально слиты в одном лице: «новый Гайден» был вместе с тем и его «злейшим врагом»:

И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!

Это объединение в Моцарте и «нового Гайдена» и «злейшего врага» объясняет и то двойственное отношение к нему Сальери, которое с такой поразительной последовательностью и глубиной раскрывает Пушкин во второй и последней сцене своей трагедии.

Сцена эта едва ли не самая высокая вершина Пушкина как художника-психолога. В последней сцене «Скупого рыцаря», как мы видели, также разворачивается широта «характера» барона Филиппа, который, хотя и поглощен своей всепожирающей страстью, но доступен и другим душевным движениям и эмоциям. Однако в «Скупом рыцаре» это показано не до конца отчетливо. Поведение барона у герцога, как уже было сказано, в какой-то мере может быть объяснено его настороженностью, преднамеренной хитростью. На протяжении всей пьесы барон может рассматриваться, хотя это, несомненно, противоречит замыслу Пушкина, как некий монолит.

Наоборот, в Сальери Пушкину удалось до конца показать всю сложность, зачастую прямую противоречивость его душевного строя, в котором могут одновременно возникать и уживаться самые противоположные, подчас парадоксально-противоречивые чувства.

Потрясающее впечатление, производимое на нас второй сценой, почти полностью (за исключением последних шести с половиной стихов) состоящей из диалога Моцарта и Сальери, зависит еще и от того, что Пушкин с замечательным мастерством все время ведет ее в двойном плане.

Одним из необходимых условий и вместе с тем основным достоинством драматического произведения сам Пушкин считал «правдоподобие диалога». Диалог Моцарта и Сальери в этом отношении безукоризнен. Поведение Моцарта на протя-

жени всей второй сцены не заключает в себе ничего мистического, мотивировано Пушкиным рядом вполне естественных причин. То, что Моцарт говорит, он говорит совершенно непреднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй смысл, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает. Мало того, именно благодаря этому второму плану, слова Моцарта оказывают, как увидим, стимулирующее действие на Сальери, укрепляя его в решимости как можно скорее покончить со своим гениальным и доверчивым другом.

Я уже упоминал об исключительном лаконизме формы «маленьких трагедий». Вторая и завершающая сцена «Моцарта и Сальери» в этом отношении стоит на самом первом месте: предельна по своей краткости (состоит всего из семидесяти пяти стихов, из которых шестьдесят восемь с половиной заняты диалогом). В то же время диалог этот, по драматической его напряженности и психологическому проникновению, — верх такого совершенства, что я позволю себе идти по нем от реплики к реплике, почти ничего не пропуская.

Моцарт и Сальери — за обеденным столом в трактире «Золотого Льва». Сальери поражен необычным видом Моцарта: он молчит, хмурится, мало обращает внимания на обед, на вино. Таким Сальери никогда его не видал.

Он словно предчувствует что-то. Это, естественно, живо заинтересовывает Сальери:

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарту не хочется бросать тень на дружескую застольную встречу, он отрицает это:

Я? Нет!

Но Сальери не так-то легко обмануть:

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

Моцарт не умеет хитрить:

Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

Слова Моцарта поражают Сальери своим необычайным со-ответствием моменту: обреченный им на смерть Моцарт пишет заупокойную обедню:

А!
Ты сочиняешь Requiem? Давно ль?

В ответ Моцарт рассказывает о «странном случае», кото-рый недавно с ним произошел (рассказ этот полностью за-

имствован Пушкиным из биографии Моцарта). Недели три назад к нему зашел человек, одетый во все черное, и заказал ему Requiem. Моцарт быстро выполнил заказ, между тем заказчик больше не появлялся. Рассказ Моцарта, несмотря на всю трезвость ума Сальери, производит на последнего громадное впечатление. В монологе первой сцены Сальери старался внушить себе, что убийство Моцарта как бы определено ему свыше, возложено на него «судьбой». Рассказ Моцарта является неожиданным подтверждением этого. Действительно, словно бы сама судьба обрекла Моцарта на погибель. Сальери жадно добывается подробностей.

...Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...

Сальери.

Что?

Моцарт.

Мне совестно признаться в этом...

Сальери.

В чем же?

Моцарт явно ни о чем не подозревает. Обостренная впечатлительность — неизбежное свойство гения. Работа над заупокойной обедней невольно ввела Моцарта в круг определенных мыслей и переживаний. А тут еще «странное» исчезновение незнакомца в «черном», то есть естественно облеченного в траур, поскольку, можно было думать, он только что потерял кого-то из своих близких, чем и объясняется визит его к Моцарту. Однако ответ Моцарта совершенно неожиданно приобретает для Сальери особый зловещий смысл:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит...

Как ни владеет собой Сальери, но при этом ответе он должен был невольно внутренне содрогнуться: слишком уж точно передает этот ответ сложившуюся между ним и Моцартом трагическую ситуацию. Ведь они действительно сидят втроем: Моцарт и он, Сальери, со своим черным «демонским» замыслом (вспомним делаемое Сальери сопоставление Моцарта с «херувимом», а его музыки с «райскими песнями»), который неожиданно — в словах ни о чем не догадывающегося Моцарта — обретает плоть и кровь.

Волнение Сальери может быть замечено его собеседником, и Сальери спешит отвлечь Моцарта, дать его мыслям другое направление:

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти Женитьбу Фигаро».

Маневр Сальери вполне удастся. Моцарт восприимчив и впечатлителен, как дитя. Имя Бомарше порождает в нем ряд соответствующих ассоциаций и, конечно, в первую очередь тех, которые ему особенно близки,— музыкальных:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла...

Однако настроения *Requiem*'а еще слишком владеют Моцартом. Мысль его невольно возвращается все в то же русло. Он вспоминает: о Бомарше ходили толки, что он отравил двух своих жен:

Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Опять ответ бьет прямо в точку. Но Сальери уже овладел собой. Спокойно и даже с оттенком явного пренебрежения он отвечает:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

В этом ответе замечательно тонко вскрывается столь присущая Сальери черта: колоссальное сознание собственного превосходства, связанное с величайшим презрением к другим людям. Сама его решимость пойти на преступление является для него утверждением своей незаурядности, трагического величия духа. Куда до этого какому-то комику Бомарше!

Ответная реплика Моцарта лишней раз подчеркивает всю разницу в отношении к людям между ним и Сальери.

Сальери считает, что Бомарше не мог совершить преступления, потому что он слишком мелок для этого. Моцарт, как раз наоборот, считает, что он для этого слишком высок:

Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Бесхитростно-простодушный ответ Моцарта жжет Сальери, как раскаленным железом. Моцарт, ничего не подозревая, наносит ему уничтожающий удар. Вопрос о своем праве на наз-

вание гения с некоторого времени сделался одним из самых мучительнейших переживаний безгранично самолюбивого Сальери. Раньше для него подобного вопроса просто не существовало, так он был уверен в положительном его разрешении. Поставил его перед ним, сам того не ведая, именно Моцарт, перед лицом беспредельно совершенных созданий которого Сальери стал впервые сомневаться в себе, ощущать свою неполноценность. Как раз в этом-то и заключалась основная причина мучительной ненавистнической зависти к нему Сальери.

И вот в своей афористической реплике Моцарт с великодушной щедростью подлинного гения равняет его с собой, дает ему право на столь возделенное название, дает, чтобы сейчас же, опять-таки ни о чем не подозревая, навсегда бесповоротно отнять его.

«Гений и злодейство две вещи несовместные». Но ведь он же, Сальери, замыслил злодейство! Значит, он не гений?

Сальери приберегал яд — последний дар своей Изоры — в расчете на самую злую обиду. Теперь эта «злейшая обида» ему нанесена.

В душе Сальери происходит нечто страшное. Он не может не чувствовать, что Моцарт в своем произносимом им так спокойно, уверенно, как что-то само собой разумеющееся, замечании-приговоре прав. И вместе с тем все в Сальери подымается против этого. Ненавистническая зависть его к Моцарту достигает своего апогея. А между тем ему нечего ответить, возразить Моцарту. Тем хуже для последнего. Сальери ответит ему не словами, а действием.

Именно отсюда — одновременно и гневная, и иронически-злобная, и угрожающая реплика Сальери — вопрос на вопрос, — сопровождаемая решительным поступком:

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну пей же.

Тост, прсвозглашаемый послушно подымающим свой стакан Моцартом, не может не потрясти Сальери.

Ни о чем не догадывающийся, гениальный, простодушный Моцарт, ясный и чистый мир души которого — лучшее подтверждение только что сказанных им слов о несовместимости «гения и злодейства», подымает стакан за здоровье своего убийцы, которого, все с тем же бескорыстным великодушием гения, снова равняет с собой, за связующий их и только что предательски попранный, злодейски преданный Сальери их дружеский союз:

За твое

Здоровье, друг, за искренний союз,

Связующий Моцарта и Сальери,

Двух сыновей гармонии.

(Пьет.)

По душе Сальери мгновенно пробегает нечто похожее на раскаяние; он почти готов удержать, остановить Моцарта. Но уже поздно. Произносящий свой тост от полноты души, Моцарт уже осушил свой бокал до дна. И Сальери страшным усилием воли подавляет свой неосторожный порыв, тут же находя ему наиболее естественное объяснение:

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил... без меня?

Все бесповоротно кончено. Моцарт идет к фортепьяно и — в последний раз, по-прежнему далекий от каких бы то ни было подозрений, — начинает свой реквием — реквием, исполняемый заживо над самим собой человеком, часы, если даже не минуты, которого сочтены; играет его, чтобы усладить слух своего убийцы.

И Сальери действительно услажден. Реакция его на музыку Моцарта — изумительна по своей неожиданности и трагической силе, до последнего предела, до дна обнажающей все его существо.

Слушая последний моцартовский реквием, гордый, давно поставивший себя над миром и людьми, над всеми человеческими радостями и страданиями, Сальери в первый раз в жизни — плачет.

Однако слезы его вызваны отнюдь не сожалением, не раскаянием, не угрызениями совести за содеянное. Совсем наоборот. Сальери плачет от соединенного действия — божественной гармонии, которую он, как никто, способен ощущать, и от... облегчения.

То, что терзало и мучило Сальери все это последнее время, — разрешено, то, к чему он (как сам он себя так пылко и пламенно, побуждаемый софизмами своей злой страсти, уверил) был предназначен, — совершилось.

Сальери растроган, размягчен; он уже не ненавидит Моцарта, не завидует ему; наоборот, он даже испытывает к нему сейчас дружеское расположение: именно в эти минуты, в первый раз на протяжении всей пьесы, он даже называет его своим «другом».

Однако во всем этом нет ни тени сочувствия к Моцарту. Его нимало не огорчает, что Моцарт умрет. Упоенный дивной гармонией, Сальери только торопит Моцарта «наполнить звуками» его душу, ибо боится, что яд слишком быстро подействует и испытываемое им эстетическое наслаждение будет не довершено, прервано.

Бесчеловечный, эгоистический эстетизм Сальери встает перед нами во весь свой рост. Выписываю полностью это изумительное место.

С искренним порывом, осушив свой стакан:

Моцарт.

(бросает салфетку на стол).

Довольно, сыт я.

(Идет к фортепьяно.)

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. (Играет.)

Ты плачешь?

Сальери.

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Спеши — пока в силах, пока яд еще не подействовал.

А Моцарт, великодушный, чистый Моцарт, и этот злоежкий, страшный порыв Сальери воспринимает по-своему. Он восхищен художническим восторгом Сальери и снова совершенно искренне ставит его в один ряд, наравне с собой:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать: никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздних,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?..

«Жрецом», как видим, называет себя и Моцарт. Но в его устах это слово не только не имеет ничего общего, но и прямо противоположно жречеству Сальери. Моцарт говорит о бескорыстном союзе чистых друзей прекрасного, «пренебрегающих презренной пользой»; для Сальери, наоборот, польза, хотя бы и в ее наиболее утонченной форме — пользы для искусства, является краеугольным камнем касты музыкальных жрецов. Вспомним его слова: «Мы все погибнем, мы все, жрецы, служители музыки» — и сейчас же о Моцарте: «Что пользы в нем?» — то есть погибнем именно потому, что жизнь и творчество «херувима» Моцарта с его «райскими песнями» — полное отрицание «пользы» Сальери.

И еще: Моцарт хотел бы, чтобы все могли так чувствовать музыку, «силу гармонии», как чувствует это Сальери. Наоборот, Сальери горд и счастлив тем, что так чувствовать может только он один и немногие, ему подобные.

Призыв Сальери к Моцарту — «спешить» был вполне обо-

снован. Яд уже начинает действовать. Моцарт, не успев получить от Сальери ответа на свой последний вопрос, вдруг ощущает приступ недомогания:

...Но я нынче нездоров.
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Прекрасно понимая в чем дело, Сальери находит в себе и силу воли и цинизм, внешне — бесстрастно, как всегда, но внутренне с самым ядовитым сарказмом ответить: «До свиданья». Что это именно так, показывает последующая радостная и уже явно саркастическая его реплика, произносимая сейчас же по уходе Моцарта:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт!

Да, «райский херувим» улетел навсегда; замысел Сальери осуществлен; «целебный нож» отсек то, что его так терзало и мучило.

Сальери может себя чувствовать спокойным и довольным. Но чувствует ли? Нет. И совсем не потому, что он, по уходе Моцарта, раскаивается в том, что совершил или сожалеет о Моцарте. Ему не в чем раскаиваться. Логический ход его рассуждений о своем праве и даже «долге» «остановить» Моцарта продолжает иметь для него все такую же непререкаемую силу. Но хладнокровно и спокойно приговоренный им к смерти Моцарт, сам того не ведая и не желая, в свою очередь, смертельно ранил своего убийцу, поразив его, как я уже указывал, в самое потаенное, самое чувствительное место.

Сальери ничего не боялся. Как при бароне Филиппе был меч, которым он мог защитить свое достояние от всяких враждебных посягательств, при Сальери — меч его логики, абсолютная уверенность в своей непогрешимости.

Если бы даже Моцарт догадался об его злом умысле, стал упрекать его в нем, Сальери сумел бы противопоставить ему железную цепь своих рассуждений-софизмов, из которых с математической непогрешимостью явствовало бы что он должен был убить Моцарта и что, убивая его, он совершает акт не только пользы, но и высшей справедливости, которым он, Сальери, корректирует, исправляет несправедливые законы природы (вспомним «богоборческие» строки первого монолога Сальери, которыми и открывается пьеса). Сальери был бы, вероятно, даже рад возможности показать этому глупому, беспечно преданному жизни человеку, насколько он, — борец за мировую справедливость, титан, гигант духа — умнее, благороднее, выше, чище его. Но Моцарт ничего не заподозрил, ни в чем не обвинил Сальери. Наоборот, его последние слова исполнены были величайшего расположения и дружбы к Сальери, искреннего восхищения перед глубиной и

силой его эстетических эмоций. И вместе с тем одной своей непреднамеренной фразой Моцарт поверг его в вечную бездну:

...ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Этими мучительными, страстными вопросами себе самому и заканчивается вторая «маленькая трагедия» Пушкина — трагедия зависти. Конец этот исполнен замечательного художественного такта. Сальери уже никогда не сможет отделаться от этих неотвязных, неразрешимых вопросов, от мучительных сомнений в себе самом, одолевших его на всю жизнь.

Сальери не в силах дать ответ на эти вопросы, но в то же время в глубине своей души он не может не сознавать, что уже одна неотступная постановка им этих вопросов заключает в себе ужасный, убийственный ответ. Безнаказанно такое состояние длиться не может. Когда человек безысходно сосредоточивается на одном каком-нибудь навязчивом, болезненно-мучительном переживании, он и в самом деле заболевает.

И именно этот исход, прямо ничего не говоря о нем, Пушкин выразительно подсказывает концом своей пьесы. Исход этот вполне соответствует тем биографическим данным о Сальери, которыми располагал Пушкин и которые он положил в основу своей «маленькой трагедии». Надолго переживший Моцарта, умерший в глубокой старости, Сальери в последние годы жизни заболел психически. Ходили упорные слухи, что, умирая, в полном душевном смятении он прижился в отравлении Моцарта.

* * *

Образы Барона Филиппа и Сальери являются едва ли не самым ярким доказательством широты и изумительной силы Пушкина как художника-реалиста и вместе с тем гениального мастера психологического анализа. По всему, что знаем мы о Пушкине, мы можем с полной уверенностью сказать, что его собственному душевному складу, конечно, ближе солнечно-ясная, бескорыстно-щедрая натура Моцарта, нежели мрачные образы мономанов страсти вроде Скупого и Сальери. Между тем эти образы обрели под его пером такую силу выразительности, такое трагическое величие, которое ставит их в ряд величайших художественных достижений мировой литературы.

ГОГОЛЬ — НАСЛЕДНИК ПУШКИНА

Яркий расцвет в русской литературе 50—60-х годов остро критического, «гоголевского направления» горячо приветствовался лагерем революционной демократии и очень тревожил, а порой и прямо приводил в исступление его противников. Стремясь ослабить значение и все нарастающее влияние на общество передовой литературы — поборницы освободительного движения, расколоть ее на две части, представители либерально-буржуазной и консервативно-дворянской критики, замалчивая факты и грубо извращая подлинный ход историко-литературного процесса, стали противопоставлять друг другу величайших национальных писателей-современников: «тенденциозному» Гоголю — «объективному» Пушкину, якобы являющегося убежденным проповедником отрешенного от потребностей общественно-исторического развития, от насущных вопросов современности «чистого искусства».

«Против сатирического направления, к которому привело нас умеренное подражание Гоголю, — поэзия Пушкина может служить лучшим орудием», — прямо и недвусмысленно заявлял один из самых ярых противников демократического «гоголевского направления», проповедник «аристократического» искусства для искусства, А. В. Дружинин¹.

В действительности все обстояло как раз наоборот. Глубоко «социальное» и вместе с тем «дивно-художественное» (оба эти определения принадлежат Белинскому)², творчество Гоголя развивалось не только при полном сочувствии, но и при исключительно благотворном участии, даже больше того, при непосредственном содействии и всяческой поддержке ве-

¹ «Н. В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников». М. 1951, стр. 19.

² В. Г. Белинский, т. VI, стр. 217; т. X, стр. 213.

ликого родоначальника новой русской литературы — Пушкина. Не антагонистом Пушкина, а, наряду с Лермонтовым, прямым и законным его наследником, гениальным продолжателем лучших традиций его великого дела был Гоголь.

Творчество Гоголя отличается единственным в своем роде своеобразием и самобытностью. Почти с первых же литературных шагов Гоголь выступил смелым новатором, писателем, который пришел в литературу с новым и дотоле не слыханным *своим* словом. В то же время новаторство Гоголя не только полностью отвечало новым и коренным потребностям развивавшейся русской исторической жизни, новым запросам русского общественного сознания, но и выросло на почве глубочайшей историко-литературной преемственности. Гоголь стремительно двигал дальше русскую литературу, но двигал ее по тому столбовому, магистральному пути, на который она была поставлена Пушкиным.

1

Сам Гоголь открыто и с подкупающей силой объявил о значении для него Пушкина в письмах к друзьям, написанных под страшным впечатлением известия о безвременной трагической гибели поэта: «Моя утрата всех больше,— восклицал Гоголь в письме к М. П. Погодину от 30 марта 1837 г.— Ты скорбишь как русской, как писатель, я... я и со той доли. не могу выразить своей скорби. Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло с ним... Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина». «Ничего не предпринимал я без его совета,— решительно заявлял он в другом письме.— Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое, вот что меня только занимало и одушевляло мои силы...» (письмо к П. А. Плетневу от 16/28 марта 1837 года).

Эти взволнованные строки, стоном вырывавшиеся из души, потрясенной великим горем ничем не возместимой потери, не заключают в себе никакого преувеличения. Они полностью отвечают фактам. И сама личность Пушкина, и его творчество были для Гоголя незаменимым подспорьем, своего рода маяком, указывавшим правильную дорогу на всех основных этапах творческого развития автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Тараса Бульбы» и петербургских повестей, «Ревизора» и «Мертвых душ».

Белинский вспоминает в «Литературных мечтаниях» о впечатлении, которое произвели на него, провинциального

школьника, пушкинские стихи: «Он пел, и как изумлена была Русь звуками его песен... Я помню это время, счастливое время, когда в глуши провинции, в глуши уездного городка, в летние дни, из растворенных окон носились по воздуху эти звуки, *подобные шуму волн или журчанию ручья...*»¹

Вместе с молодой Русью, вместе с Белинским так же жадно заслушивался звуками пушкинских песен юный ученик Нежинской гимназии высших наук Гоголь, любовно списывавший в свои тетради и пушкинских «Цыган», и его «Полтаву», и главы «Евгения Онегина».

Плодом этих увлечений и явился первый литературный дебют Гоголя — его поэма-идиллия «Ганц Кюхельгартен», в которой так наглядно сквозит влияние языка и стиля Пушкина. Да и заглавный герой этой поэмы является своего рода вариацией вольнолюбивого романтика Ленского.

Дебют был во всех отношениях неудачен. Свои юношеские романтические порывы, свою ненависть к мещанству и подлости «существователей», также перекликающуюся с пушкинским презрением к светской «черни», тупой, надменной и равнодушной, Гоголь пытался выразить в надуманной, книжной форме, рисуя совершенно чуждую и неизвестную ему среду — людей и быт маленькой немецкой деревни. Носящая на себе следы явной внешней подражательности Пушкину, поэма Гоголя была вместе с тем чужда существу пушкинского творчества. Автор и сам быстро понял это.

Найти другой, правильный литературный путь помог начинающему писателю творческий опыт величайшего художника живой реальной русской жизни, «поэта действительности» — Пушкина.

В конце 1830 года, после длительного царского запрета, вышел наконец из печати «Борис Годунов». Идеиное богатство народной трагедии, сочетающееся с предельной сдержанностью и простотой поэтической формы, не только не было понято большинством современников, но и вызывало с их стороны резкие осуждения и грубые нападки. «Определил ли, понял ли кто, — справедливо спрашивал несколько позднее Гоголь, — «Бориса Годунова», это высокое, глубокое произведение, заключенное во внутренней, неприступной поэзии, отвергнувшее всякое грубое, пестрое убранство...»². Глубокую «внутреннюю поэзию» создания Пушкина поняли Гоголь и Белинский. Защите «Бориса Годунова» от нападков со стороны реакционеров была посвящена первая же критическая статья Белинского. Под непосредственным впечатлением от пушкинской трагедии статью о ней набросал и Гоголь. Статья эта, до краев переполненная горячим лиризмом, является

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 72.

² Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 54.

своего рода литературным символом веры молодого Гоголя. Над «дивным творением» «дивного поэта» готовящийся к литературному поприщу Гоголь дает восторженную «клятву» в неизменной верности своего служения родной литературе, в неподкупной честности и самоотверженности своего писательского труда: «Будто прикованный, уничтожив окружающее, не слыша, не внимая, не помня ничего, пожираю я твои страницы, дивный поэт!.. Великий! Над сим вечным творением твоим клянусь! Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не заронилось в мою душу. Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достояния, если кремь обхватит тихо горящее сердце, если презренная, ничтожная лень окует меня, если дивные мгновения души понесу на торжище народных хвал, если опозорю в себе тобой исторгнутые звуки... О! тогда пусть обольется оно немолчным ядом, вопьется миллионами жал в невидимого меня, неугасимым пламенем угреков обовьет душу и раздастся по мне тем пронзительным воплем, от которого бы изныли все суставы и сама бы бессмертная душа застонала, возвратившись безответным эхом в свою пустыню...»¹

Торжественно-приподнятый тон гоголевской «клятвы» еще перекликается с патетическими тирадами романтика Ганса Кюхельгартена, но в абсолютной ее искренности сомневаться не приходится. И именно глубочайшее воздействие творчества Пушкина способствовало освобождению Гоголя от «пестрого убранства», в которое облечена его «клятва», помогло автору «Ганца Кюхельгартена» стать одним из величайших художников-реалистов всех времен и народов.

В одной из своих ранних заметок Пушкин, борясь против подражания чужеземным литературным образцам и ратуя за создание самобытной национальной литературы, восклицал: «Есть у нас свой язык; смелее! — обычай, история, песни, сказки — и проч.»². На эту широкую дорогу национально-самобытного творчества, на которую сам Пушкин попытался стать в первом же своем крупном произведении — поэме «Руслан и Людмила», следом за ним встает и Гоголь, начиная почти сейчас же после уничтожения осужденной им самим поэмы из немецкой жизни создавать свои «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Гоголь, видимо, и сам сознавал сходство своего нового и на этот раз в высшей степени плодотворного литературного дебюта с первым большим литературным выступлением Пушкина. Поэму Пушкина «Руслан и Людмила» реакционные критики-современники упрекали за «мужицкие рифмы», него-

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 151—152.

² А. С. Пушкин, т. XII, стр. 192.

дующе сравнивали с «гостем в армяке и в лаптях», дерзко ворвавшимся в «Московское благородное собрание». Подобный же прием предвидит и автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в предисловии к ним иронически замечая: «...нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет — батюшки мои! Это все равно, как, случается, иногда зайдешь в покой великого пана: все обступят тебя... и начнут со всех сторон притопывать ногами. «Куда, куда, зачем? Пошел, мужик, пошел!..»¹ Упреки в «грубости», «неприличности», «низменности» творчества Гоголя действительно раздавались со стороны реакционной критики почти на всем протяжении его пути. Тем знаменательнее, что, с самого же начала не без основания опасаясь нападков со стороны мракобесов на «мужицкий» дух «Вечеров», Пушкин решил предупредить эти попытки и прежде всех, полным голосом и с глубоким сочувствием, заговорил об этом произведении.

Первая часть «Вечеров» вышла в свет в начале сентября 1831 года, а уже 25 сентября в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», в форме письма к их издателю А. Ф. Воейкову, был опубликован, опередив все рецензии на гоголевскую книгу, отзыв на них Пушкина. Он очень невелик по размерам, но весьма выразителен во всех отношениях, почему я и позволю себе напомнить его полностью:

«Сейчас прочел *Вечера близ Диканьки*. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился. Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались *Вечера*, то наборщики начали прыскать и фыркать, зажимая рот рукою. Фактор объяснил их веселость, признавшись ему, что наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. *Мэльтер* и *Фильдинг*, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов. Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на *неприличие* его выражений, на *дурной тон* и проч. Пора, пора нам осмеять *les précieuses ridicules* нашей словесности, людей, толкующих вечно о прекрасных читательницах, которых у них не бывало, о высшем обществе, куда их не просят, и все это слогом камердинера профессора *Тредьяковского*².

Как видим, в качестве основной черты гоголевских «Вечеров», в состав первой части которых уже вошли такие харак-

¹ Н. В. Гоголь, т. I, стр. 103.

² А. С. Пушкин, т. XI, стр. 216.

терные для них вещи, как «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь или утопленница», «Пропавшая грамота», но где еще не было «Ночи перед рождеством», Пушкин указывает их «настоящую веселость», определяя ее как «искреннюю, непринужденную, без жеманства, без чопорности» и тем самым одобряя тот ее народный, «мужицкий» характер, о котором говорилось в предисловии к ним «Пасичника Рудого Панька», то есть самого автора. Одновременно Пушкин сразу же отмечает сложный, двойственный характер юмора Гоголя, наличие в нем наряду с «веселостью» и «чувствительности» («А местами какая поэзия! какая чувствительность!»).

Затем — и это центральное, не только по месту, занимаемому им в отзыве, но и по существу, положение Пушкина — он уже прямо и с полным сочувствием подчеркивает подлинную народность гоголевской книги. Сам Гоголь несколько ранее, в письме к Пушкину от 21 августа 1831 года, рассказывал ему о том неожиданном приеме, который был оказан его «штучкам» со стороны наборщиков типографии, где печатались «Вечера»: «любопытнее всего было мое свидание с типографией. Только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фыркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. Это меня несколько удивило. Я к фактору, и он после некоторых ловких уклонений наконец сказал, что: *штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, очень до чрезвычайности забавны и наборщикам принесли большую забаву*. Из этого я заключил, — добавляет Гоголь, — что я писатель совершенно во вкусе черни».

Это полушутливое замечание Гоголя Пушкин воспринял с полной серьезностью. Приводя в своем отзыве рассказ Гоголя, он видит в успехе его у наборщиков несомненное «торжество» молодого автора («Поздравляю вас с первым вашим торжеством, с фырканием наборщиков и изъяснениями фактора», — пишет он об этом в ответном письме самому Гоголю 25 августа 1831 года), свидетельством его действительной народности и сочувственно противопоставляет его в этом отношении великим писателям-комикам прошлого: «Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков». Заканчивается отзыв Пушкина просьбой к редактору «Литературных прибавлений» защитить книгу Гоголя от нападок «журналистов», которых он иронически, мольеровской формулировкой, называет «смешными жеманницами» «нашей словесности». Говоря об их «обыкновении» нападать на «неприличие выражений», на «*дурной тон*» и проч.» Пушкин явно имеет в виду нападки этого рода на него самого, в частности, сравнительно недавнюю статью Надеждина о «Графе Нулине». Тем самым Пушкин сближает себя и Гоголя в качестве своего рода литературных соратников.

Отзыв Пушкина о «Вечерах», конечно, очень ободрил благоговевшего перед ним Гоголя.

Незадолго до появления этого отзыва исполнилось страстное желание и давняя мечта Гоголя — встретиться с Пушкиным. 20 мая 1831 года Плетнев у себя на вечере, говоря его собственными словами в несколько более раннем письме к Пушкину (письмо от 22 февраля 1831 г.), подводит Гоголя «под благословение» автора «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова».

Знакомство Гоголя с Пушкиным вскоре перешло в тесное личное общение. Гоголь поселился на летние месяцы в Павловске, то есть по соседству с Пушкиным, жившим тогда в Царском Селе. В своих письмах он с восторгом сообщает о почти ежедневных встречах с Пушкиным (характерно, что он даже просит мать писать ему в это время на адрес Пушкина), о том, что Пушкин знакомит его со своими новыми, еще не напечатанными произведениями, такими, как «Домик в Коломне», сказка «О поле и работнице его Балде» (письмо Гоголя своему детскому и школьному другу А. С. Данилевскому от 2 ноября 1831 г.). С Гоголем Пушкин посылает в Петербург Плетневу свои «Повести Белкина» для сдачи их в печать (письмо Пушкина Плетневу около 15 августа 1831 г.). Из письма Гоголя к Пушкину (от 21 августа 1831 г.) выясняется, что он вполне в курсе написанной Пушкиным, но тогда также еще не появившейся в печати первой статьи Феофилакта Косичкина «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов», наносившей сокрушительный удар по агентуре III Отделения и по его главе в литературе — Булгарину и его соратнику — Гречу. В своем письме Гоголь полностью присоединяется к Пушкину, набрасывая совсем в тоне и стиливой манере Феофилакта Косичкина prospect новой статьи, также посвященной ироническому сопоставлению Булгарина с А. Орловым. «Проект Вашей ученой критики удивительно хорош. Но Вы слишком ленивы, чтобы привести его в действие», — отвечает Пушкин в письме от 25 августа, а через несколько дней сам принимается за новую статью Феофилакта Косичкина «Несколько слов о мизннице г. Булгарина и о прочем».

Так снова Гоголь оказывается вместе с Пушкиным в его борьбе с продажными реакционными писателями.

Тесное общение Гоголя с Пушкиным продолжается и в Петербурге. Для критиков — революционных демократов — эта близкая связь Гоголя с Пушкиным, неоднократно причинявшая характер своего рода прямого сотрудничества, была фактом в высшей степени положительным и отрадным; она была выражением глубокого внутреннего единства передовой

русской литературы, выражением органической преемственности ее исторического развития.

Уже в первой своей рецензии на «Мертвые души» Белинский писал о противниках Гоголя из лагеря реакционной критики: «Они прикидывались, что их оскорбляла одна мысль видеть имя Гоголя подле имени Пушкина; они притворялись глухими, когда им говорили, что сам Пушкин первый понял и оценил талант Гоголя и что оба поэта были в отношениях, напоминавших собою отношения Гете и Шиллера...»¹

Не менее пламенный поклонник Гоголя и пропагандист гоголевского направления в русской литературе, Чернышевский, также писал: «Отрадно вспомнить, что первый оценил Гоголя, первый заговорил о нем печатно тот самый человек, который до Гоголя был величайшим из наших писателей. Радужным приветом встретил, благословением своим напутствовал Пушкин двадцатилетнего одинокого юношу, который сделался преемником его славы. И не только как писатель писателя встретил и ободрил он его, и как человек для человека сделал он для него все, что мог. Радостно и тепло становится душе при подобных воспоминаниях»².

Наоборот, не только в отступление от революционно-демократической традиции, но и прямо в противовес ей некоторые последующие и, к сожалению, довольно многочисленные литературоведы попытались, как к этому стремились критики-эстеты в отношении гоголевского и пушкинского творчества, оторвать друг от друга Гоголя и Пушкина и в биографическом плане.

Пересматривая якобы «легенду» о дружбе между Гоголем и Пушкиным исследователи-«скептики» пытались «поймать» Гоголя в его свидетельствах об отношениях с Пушкиным на неточностях, преувеличениях, а порой уличить его даже и в прямой неправде. Опираясь на мимоходом оброненные слова П. В. Анненкова, притом сказанные совсем не в том смысле, какой «скептики» им придавали, они старались доказать, что Гоголь попросту «стацил» у Пушкина сюжет «Мертвых душ» и «Ревизора», а не получил их из рук великого поэта. В результате, согласно построениям «скептиков», так называемая «дружба» между Пушкиным и Гоголем началась покровительством поэта-«аристократа» классово чуждому ему мелкопоместному украинскому дворянчику, а кончилась прямым разрывом (Гоголь уехал за границу, не попрощавшись с Пушкиным). Надо прямо сказать, что вся эта крохоборческая возня была малопродуктивна и только внесла ненужную путаницу. Если Гоголь и Пушкин не во всем и не всегда полностью были согласны друг с другом, если даже между ними

¹ В. Г. Белинский, т. VI, стр. 214.

² Н. Г. Чернышевский, т. III, стр. 126.

случались подчас некоторые размолвки,— это не нарушало их согласия и единства в главном и существенном. Непредвзятое рассмотрение всех относящихся сюда фактов доказывает, что правы были в этом вопросе не «скептики», а Белинский и Чернышевский.

Тесное идейное и творческое общение Гоголя с Пушкиным, продолжавшееся в течение всего следующего пятилетия, почти до самой смерти Пушкина, имело большое значение как для самого Гоголя, так и для судеб всей русской литературы. Именно в эти годы художественный гений Гоголя развернулся во всю свою мощь, именно в это время были созданы им почти все наиболее значительные его произведения — «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские помещики», цикл так называемых петербургских повестей и наконец такие величайшие его творения, как «Ревизор» и значительная часть «Мертвых душ».

Личное общение с Пушкиным побудило Гоголя еще больше вдуматься, вжиться, попытаться еще глубже проникнуть в богатейший мир пушкинского творчества. Результатом всего этого явилась совсем небольшая, но исключительно содержательная и в полном смысле этого слова выдающаяся по своему значению критическая статья Гоголя «Несколько слов о Пушкине».

В истории русской критики небольшая статья Гоголя является подлинным событием, до сих пор еще не в полной мере осознанным и оцененным¹. И совсем уже не исследовано то важнейшее значение, которое эта статья, представляющая собой своего рода акт самосознания Гоголя, намечающая эстетическую программу его собственной дальнейшей творческой деятельности, имела для его роста и развития как писателя-реалиста.

Статья Гоголя представляет собой первую попытку весьма сжатой и лаконичной («Несколько слов»!), но цельной, вскрывающей самое существо пушкинского творчества, характеристики гениального поэта.

В то время как в начале 30-х годов подавляющее большинство критиков — от Булгарина до Полевого — твердило на все лады о «совершенном падении» творческого гения Пушкина, о том, что поэт полностью пережил себя, что его творчество утратило сколько-нибудь существенное значение и даже, как уверял Надеждин, вообще никогда не имело его,

¹ Правильно подчеркнул первостепенное место, которое занимает гоголевская статья в ряду прижизненных критических оценок Пушкина, и отметил ее существенную роль для последующих критических отзывов о Пушкине Белинского Н. К. Гудзий в статье «Гоголь — критик Пушкина», опубликованной в «Чтениях Исторического общества Нестора-летописца», кн. XXIV, вып. I, 1913.

Гоголь полным голосом и с огромной убежденностью впервые определил Пушкина как величайшего русского национального поэта, как «чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа»: В современной Пушкину критике на разные лады твердили о подражательном характере его творчества, объявляя его учеником западных писателей, то Аристо, то Байрона (особенно часто и настойчиво), то Шекспира, то Вальтера Скотта, не говоря уже о других более мелких именах. Даже признававший национальную самобытность творчества Пушкина конца 20-х годов автор одной из наиболее содержательных критических статей о нем до статьи Гоголя, Иван Киреевский, считал, что прежде чем развиться до «поэзии русско-пушкинской», творчество поэта прошло сперва через период подражания «французско-итальянской школе», затем через период подражания «лире Байрона».

Гоголь опять-таки первым из всех заявил, что Пушкин «при самом начале своем уже был национален». В связи с этим Гоголь дал и свое замечательное определение того, что понимается им под «истинной национальностью»: «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами». Легко заметить, что такое определение «истинной национальности» было прямо направлено против той вульгарной и реакционной «официальной народности», которую как раз в эти годы стремился привить русской литературе один из главных деятелей николаевской реакции, министр народного просвещения С. С. Уваров и его многочисленные литературные подголоски; той «официальной народности», меряя казенным аршином которой творчество Пушкина и не находя в нем ни малейших ее следов, некоторые критики, ничтоже сумняшеся, объявляли его русским «баричем», «будуарным» поэтом. Недаром впоследствии неоднократно и с полным сочувствием ссылаются на определение Гоголем истинной национальности Белинский, который не только называет гоголевские «Несколько слов...» «замечательной статьей», но и полностью — двумя отдельными большими кусками — воспроизводит их в своей пятой статье о Пушкине, во всем с ними солидаризируясь¹.

Уже одно это определение Гоголем «истинной национальности» нагляднее всего вскрывает литературно-общественную и даже больше того — литературно-политическую позицию молодого Гоголя, не меньшего, чем Пушкин, врага реакционной бенкендорфовщины и уваровщины.

¹ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 333—336 и 356—357.

Наряду с истинной национальностью вторым основным достоинством поэзии Пушкина, органически связанным с первым, Гоголь считает ее замечательное умение «быть верно одной истине», то есть ее художественный реализм.

Дает Гоголь в своей статье и очень тонкую и проницательную и также во многом основополагающую характеристику художественных особенностей языка и стиля Пушкина. Великий национальный поэт Пушкин тем самым воспринимается Гоголем и как полновластный хозяин общенародного русского языка, выявившего в его произведениях все свои замечательные свойства и возможности: «В нем, как будто в лексиконе, заключилось *все* богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал *все* его пространство» (курсив мой.— Д. Б.).

Гоголь формулирует и основной закон пушкинского стиля — его силу, его невиданную сжатость и вместе с тем полное отсутствие какого бы то ни было наружного блеска, внешних прикрас — предельную его простоту. «Его эпитет так отчетлив и смел, что иногда один замечает целое описание; кисть его летает. Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы. Вряд ли о ком из поэтов можно сказать, чтобы у него в коротенькой пьесе вмещалось столько величия, простоты и силы, сколько у Пушкина». Говоря о мелких стихотворениях Пушкина, Гоголь снова замечает: «Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, все просто... все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия».

Есть в статье Гоголя и некоторые слабые стороны. Видимо, он еще не сумел в это время в полной мере оценить Пушкина-прозаика. По крайней мере о прозаических произведениях Пушкина — хотя «Повести Белкина» Гоголь во всяком случае уже должен был в это время знать, как мог он слышать из уст Пушкина и отрывки из «Дубровского», — он не упоминает ни одним словом. (О возможных косвенных упоминаниях того же «Дубровского» я скажу ниже.) Значительно позже, уже после смерти Пушкина, Гоголь писал о нем: «Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще в описаниях, и самую прозу упростил он до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его»¹. Видимо, к тем, кто «не нашли», относил себя и сам Гоголь периода написания им «Нескольких слов о Пушкине». В той же своей позднейшей статье, отзываясь о «Капитанской дочке» как о «решительно лучшем русском произведении в повествовательном роде», сравнительно с которым «все наши романы и повести кажутся

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 384.

приторной размазней»¹, Гоголь дал исключительно высокую оценку и Пушкину-прозаику, также идя в этом далеко впереди всей современной ему критики².

Сказывается в гоголевской статье и несколько романтическое пренебрежение к «толпе» и ориентация на «немногочисленных знатоков» искусства, хотя, как то, так и другое несомненно направлено против светской и чиновной «черни», поклонников Кукольника и Бенедиктова, и также в какой-то степени перекликается со стихами о поэте и толпе самого Пушкина.

Но эти относительно слабые стороны гоголевской статьи с лихвой перекрываются ее огромными достоинствами. Особенно замечательно, что Гоголь больше всего ценит в Пушкине именно последний период его поэтического творчества. Как раз в том же 1834 году, притом почти день в день с опубликованием статьи Гоголя, появились знаменитые «Литературные мечтания» Белинского, также заключающие в себе восторженную характеристику пушкинского творчества (цензурное разрешение «Арабесок», в состав которых вошла гоголевская статья о Пушкине,— 10 ноября; цензурное разрешение номера «Молвы», в котором опубликована 8-я главка «Литературных мечтаний», содержащая оценку Пушкина,— 14 ноября).

Однако при всей своей яркости и огромной эмоциональной силе характеристика эта еще лишена тех точных, продуманных и в основном замечательно верных формулировок в определении существа пушкинской поэзии, которыми отличается статья Гоголя и которые будут даны самим Белинским в его последующих высказываниях о Пушкине. А главное, восхищаясь творчеством Пушкина 20-х годов, Белинский, как и большинство современных ему критиков, рассматривает произведения Пушкина последнего периода — начала 30-х годов — как явное проявление упадка поэта: «Пушкин царствовал десять лет: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры (напомню, что позднее о той же третьей части Белинский в своих статьях о Пушкине скажет, что она «заключает в себе лучшие мелкие пьесы Пушкина». — Д. Б.). Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время. Может быть, его уже нет, а может быть, он и воскреснет...»³ Не «обмирание» и тем более не полную смерть, но, наоборот, проявление высшей зрелости поэта, все большей и большей верности его

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 384.

² О месте и значении Гоголя в развитии русской критики см. мою статью «Гоголь — критик», «История русской критики», т. I, изд. АН СССР, 1958, стр. 303—325.

³ В. Г. Белинский, т. I, стр. 73.

действительности, то есть нарастания его художественного реализма, обнаруживают, по мнению Гоголя, последние произведения Пушкина, в которых от яркого, романтического, исключительного поэт перешел к описанию обыкновенного, простого, повседневного, умея сообщить всему этому высокую поэтичность и вместе с тем оставаясь полностью верным действительности, придавая своим описаниям и картинам «совершенную истину».

Пушкин своим отзывом о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» оказал Гоголю могучую поддержку в самом начале его литературного пути. Своей статьей о Пушкине Гоголь, в свою очередь, достойно отплатил поэту в период отрицательного отношения к нему почти всей критики. Есть все основания думать, что и сам Пушкин вполне оценил гоголевскую статью. Не случайно как раз в том же 1834 году он посоветовал Гоголю начать писать историю русской критики (запись в дневнике Пушкина от 7 апреля 1834 г.). Некоторые считали, что Гоголь велик как художник и слаб как мыслитель. Замечательная по глубине проникновения и верности понимания статья Гоголя о Пушкине — наглядное тому опровержение, наглядное свидетельство того, что Гоголь, говоря о нем словами Чернышевского, был не только могучим художником, но и человеком «великого ума».

Но статья Гоголя, как я уже сказал, представляет для нас интерес не только как замечательный образец его критического дарования. Она весьма значительна и в плане его собственного творческого развития. Статья о Пушкине писалась Гоголем как раз в один из чрезвычайно важных, можно сказать переломных моментов его творческого пути — период перехода от поэтической романтики «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к острому реализму петербургских позестей. В рукописях Гоголя наброски статьи о Пушкине находятся между приписками к «Ночи перед Рождеством» и началом «Портрета», работа над которым Гоголем вскоре была отложена для работы над новым замыслом — повестью «Невский проспект».

3

Предпочтение Пушкиным в наиболее зрелый период его творчества «необыкновенному» «обыкновенного» было ориентиром и для самого Гоголя. Есть основание думать, что и самый замысел «Портрета» возник в известной степени из размышлений Гоголя над существом творческого пути Пушкина и его писательской судьбой.

«Масса публики, представляющая в лице своем нацию, очень страшна в своих желаниях,— замечает Гоголь в статье о Пушкине,— она кричит: изобрази нас так, как мы есть, в

совершенной истине, представь дела наших предков в таком виде, как они были. Но попробуй поэт, послушный ее велению, изобразить все в совершенной истине и так, как было, она тотчас заговорит: это вяло, это слабо, это не хорошо, это нимало не похоже на то, что было. Масса народа похожа в этом случае на женщину, приказывающую художнику нарисовать с себя портрет совершенно похожий, но горе ему, если он не умел скрыть всех ее недостатков!»

Перед поэтом, продолжает Гоголь, есть два пути: «или натянуть сколько можно выше свой слог, дать силу бессильному, говорить с жаром о том, что само в себе не сохраняет сильного жара, тогда толпа читателей, толпа народа на его стороне, а вместе с ним и деньги; или быть верну одной истине, быть высоким там, где высок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие. Но в этом случае прощай толпа!»

Нетрудно заметить, что здесь поставлена та самая дилемма — выбора творческого пути, которая возникает и перед героем «Портрета» Чертковым. Слова же Гоголя о том, что масса народа похожа на женщину, заказывающую с себя художнику совершенно похожий портрет, и прямо реализуются в одном из основных эпизодов повести — приезде к Черткову богатой «дамы пожилых лет с талией в рюмочку», которая заказывает ему портрет ее восемнадцатилетней дочери, истомленной балами и скукой светского ничегонеделания.

Вдохновенно работает Чертков, добиваясь невозможной правдивости изображения:

«Душа его загорелась... Он силился схватить мельчайшую точку или черту, даже самую желтизну и неровное изменение колорита... Кисть его только что хотела схватить одно общее выражение всего целого, как досадное «довольно» раздалось над его ушами, и дама подошла к его портрету «Ах, боже мой! что это вы нарисовали? — вскрикнула она с досадою: — Анет у вас желта; у ней под глазами какие-то темные пятна... Нет, ради бога, исправьте ваш портрет: это совсем не ее лицо»¹. Зато, застав Черткова в следующий свой приход к нему за работой над давно начатым им этюдом Псишей, «почтенная дама» приходит в совершенный восторг. «Ах, Анет, посмотри, посмотри сюда! — вскричала дама с радостным видом. — Ах, как похоже! прелесть! прелесть! и нос, и рот, и брови! чем вас благодарить за этот прекрасный сюрприз? Как это мило!.. Я вижу, что вы точно тот великий художник, о

¹ «Портрет» здесь и далее цитируется по первоначальной редакции, опубликованной Гоголем в том самом сборнике «Арабески» (ч. I, 1835), в котором была напечатана и статья «Несколько слов о Пушкине». См. Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, изд. АН СССР, 1938, стр. 416 и 417.

котором мне говорили». Чертков стоял как оторопелый, увидевши, что дама приняла его Псишею за портрет своей дочери». Сперва он тщетно пытается убедить мать и дочь в их ошибке, но, увидев, что это ни к чему не ведет, решает воспользоваться этим: он одевает свою Псишею в костюм XIX века, придает ей легкое сходство с Анет и вручает портрет заказчицам. «Пук ассигнаций и ласковая улыбка благодарности были ему наградою». С этого времени и начинается мода на Черткова — деньги и слава льются на него, как из рога изобилия.

Итак, с одной стороны, непризнанный Пушкин, идущий своим великим путем, проникнутый единым стремлением «быть верну одной истине», с другой — модные, продажные писаки, пользующиеся всеобщим признанием и шумным успехом, все эти Кукольники и Бенедиктовы, «гении и полугении» нового, пришедшего на смену пушкинскому, «смирдинского периода» русской литературы, как иронически называет это время в «Литературных мечтаниях» Белинский¹, — все эти поддельные цветы, которые, по меткому определению Герцена, «могли распускаться только у подножия императорского трона и под сению Петропавловской крепости»².

Давая свою «клятву» над «Борисом Годуновым», Гоголь, как мы помним, в случае измены ей призывал само же великое создание Пушкина быть ему грозной карой: «О! тогда пусть... оно... вопьется миллионами жал... неугасимым пламенем упреков обовьет душу...» и т. д. Это как раз и происходит с Чертковым, увидевшим на выставке «чистсе, непорочное, прескрасное, как невеста» создание одного из прежних своих товарищей, не соблазненного дешевым успехом и славой, а терпевшего бедность, унижения, даже голод и «с редким самоотвержением» усовершенствовавшего свое дарование. «Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чертков перед картиною и наконец, когда мало-помалу посетители и знатоки зашумели и начали рассуждать о достоинстве произведения и когда наконец обратились к нему с просьбою объявить свои мысли, он пришел в себя; хотел принять равнодушный обыкновенный вид, хотел сказать обыкновенное пошлое суждение зачерствелых художников: что произведение хорошо и в художнике виден талант, но желательно, чтобы во многих местах лучше была выполнена мысль и отделка, — но речь умерла на устах его, слезы и рыдания нестройно вырвались в ответ, и он, как безумный, выбежал из залы.

С минуту неподвижный и бесчувственный стоял он посреди своей великолепной мастерской. Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость

¹ В. Г. Белинский, т. I, стр. 98.

² А. И. Герцен, т. VI, стр. 370.

возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта вспыхнули снова. Боже! и погубить так безжалостно все лучшие годы своей юности, истребить, погасить искру огня, может быть теплившегося в груди, может быть развившегося бы теперь в величии и красоте, может быть также исторгнувшего бы слезы изумления и благодарности! И погубить все это, погубить без всякой жалости!»

С этого момента и начинается страшное возмездие для Черткова, приводящее его к безумию и преждевременной смерти.

Сурово покарвав Черткова за его отступничество, сам Гоголь, верный данной им клятве, выбирает путь Пушкина — путь истины и простоты, путь изображения обыкновенных предметов и обыкновенных людей, изображения их такими, как они есть, без всяких прикрас. «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выравок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание...»¹ Говоря о «диком горце», Гоголь, конечно, имел в виду образы романтической поэмы Пушкина «Кавказский пленник»; равным образом с большой долей вероятности можно предположить, что в лице «заседателя в истертом фраке», который «законным» образом пускает по миру множество не только крепостных, но и свободных душ, Гоголь имеет в виду поступающего именно так заседателя Шабашкина из «Дубровского» — произведения, над которым Пушкин как раз около этого времени работал и с отрывками из которого, как уже указывалось, мог познакомить Гоголя.

Свое положение о том, что и «горец» и «заседатель», поскольку обе эти фигуры не вымышлены, а на самом деле существовали в русской действительности того времени, — имеют одинаковое право на писательское к себе внимание, Гоголь доказывает своей собственной практикой; к тому же 1834 году, когда была опубликована его статья о Пушкине, относится работа писателя над образом «вольного, как воля», исполненного ярчайших красок Тараса Бульбы. Но основной путь Гоголя-художника отныне ведет его не к дикому и живописному «горцу», а к судье «в истертом фраке, запачканном

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 53.

табаком». Именно на этом пути и будут созданы величайшие гоголевские творения.

Пушкин всей своей практикой великого национального поэта действительности показал Гоголю этот путь, он же дал ему и замечательные образцы этого рода.

4

Рассказывая в одном из писем 1831 года об ежедневных встречах с Пушкиным, Гоголь называет и некоторые из новых произведений поэта, с которыми тот его познакомил: «У Пушкина повесть, октавами писанная: «Кухарка», в которой вся Коломна и петербургская природа живая. Кроме того, сказки русские народные... Одна — писана даже без размера, только с рифмами и прелесть невообразимая»¹. Сказка без размера и только с рифмами — это, очевидно, сказка «О попе и работнике его Балде», повесть октавами, в которой «вся Коломна и петербургская природа живая», — это, конечно, «Домик в Коломне». Говоря в своей посвященной Пушкину статье об его «новых поэмах», которые не оценены по справедливости, Гоголь, несомненно, прежде всего и имел в виду «Домик в Коломне». Действительно, именно эта поэма, дававшая изумительно правдивое («как живая») описание захудалой петербургской окраины, обыкновенного быта обыкновенных людей и вместе с тем демонстративно заостренная против требований создавать «возвышенные» и «полезные» произведения, предъявлявшихся Пушкину светской чернью и реакционными журналистами, рассматривалась большинством критиков как признак совершенного творческого упадка поэта. По свидетельству современников, при самом авторе из деликатности избегали даже упоминать об этой поэме. Между тем стихотворная повесть «Домик в Коломне» представляла собой одно из замечательных и наиболее плодотворных достижений пушкинского критического реализма. В порядке живой исторической преемственности пушкинский «Домик в Коломне» в значительной степени явился тем зерном, из которого выросли и петербургские повести Гоголя. Несомненно, что поэма Пушкина непосредственно подсказала Гоголю и то описание Коломны, которое дано им во второй части «Портрета»; с этим же, видимо, связан в какой-то мере и замысел «Невского проспекта», где «как живая» предстает перед читателем уже не петербургская окраина, а центральная улица столицы с ее контрастами наружного блеска и прикрываемой им фальши, низости и разврата. «Домик в Коломне» заканчивается демонстративно-полемическим диало-

¹ Н. В. Гоголь, т. X, стр. 214.

гом между автором и теми его читателями — массой публики, которые действительно вскоре ославили его повесть как совершенно никчемную и нелепую вещь:

«Как, разве все тут? Шутите!» — «Ей-богу».
«Так вот куда октавы нас вели!
К чему ж такую подняли тревогу,
Скликали рать и с похвальбою шли?
Завидную ж вы избрали дорогу!
Ужель иных предметов не нашли?
Да нет ли хоть у вас нравоученья?»
«Нет... или есть: минуточку терпенья...»

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего».

С этим непосредственно перекликается эпилог гоголевского «Носа», произведения, которое также было ославлено критикой как нелепое и «грязное», которое в качестве такового отказался печатать «светский» «Московский наблюдатель» и которое, наоборот, Пушкин демонстративно опубликовал в своем «Современнике». «Чрезвычайно странная история! Я совершенно ничего не могу понять в ней. И для чего все это? К чему это? Я уверен, что больше половины в ней неправдоподобного. Не может быть, никаким образом не может быть, чтобы нос один сам собою ездил в мундире и притом еще в ранге статского советника! И неужели в самом деле Ковалев не мог смекнуть, что чрез газетную экспедицию нельзя объявлять о носе? Я здесь не в том смысле говорю, что бы мне казалось дорого заплатить за объявление; это пустяки, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей; но неприлично, совсем неприлично, нейдет. Несообразность и больше ничего! — И цирюльник Иван Яковлевич вдруг явился и пропал, неизвестно к чему, неизвестно для чего.— Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это? — Да и для меня вообще непонятно, как могут авторы брать такого рода сюжеты! К чему все это ведет? Для какой цели? Что доказывает эта повесть? Не понимаю, совершенно не понимаю»¹.

Вообще Пушкин с полным и безусловным сочувствием отнесся к выбранному Гоголем пути, к его установке на изо-

¹ Цитирую по редакции, опубликованной в пушкинском «Современнике» (см. «Современник», т. III, СПб. 1836, стр. 89—90). В окончательной обработке конца повести 1841—1842 гг. полемический характер его был еще больше заострен: «Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...»

бражение «судьи в истертом фраке, испачканном табаком», на сатирическое разоблачение феодально-крепостнической действительности.

После таких произведений Гоголя, как «Невский проспект», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Женитьба», для Пушкина окончательно стало ясно гениальное дарование Гоголя как великого писателя-сатирика. Недаром в своей новой рецензии на второе издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки» он называет в связи с Гоголем крупнейшего русского писателя-сатирика XVIII века — «друга свободы», смелого «властелина сатиры», автора «комедии народной» — Фонвизина.

Стоит, кстати, отметить, что в той же рецензии, перечисляя те произведения Гоголя, которые ему представляются наиболее значительными, — «Невский проспект», «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», — Пушкин полностью совпадает с Белинским. Наоборот, о произведениях, которые Белинский считал менее удачными, а то и просто неудачными — «Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть», «Портрет», — умалчивает и Пушкин.

В то же время Пушкин не только увидел в Гоголе величайшее сатирическое дарование, но и делал все от него зависящее, чтобы помочь этому дарованию развернуться во всю ширь. Дав в высшей степени тонкое определение юмора Гоголя как «смеха сквозь слезы», Пушкин настойчиво призывал его не успокаиваться на достигнутом, стремиться ко все более широкому обнажению социальных язв тогдашней русской действительности — грубого, уродливого и бесчеловечного феодально-крепостнического строя. «Пушкин, — рассказывал сам Гоголь в своей «Авторской исповеди», — заставил меня взглянуть на дело сурьезно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение... и, в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то в роде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет Мертвых душ. (Мысль Ревизора принадлежит также ему)»¹.

Передача одним писателем другому двух оригинальнейших и значительнейших литературных сюжетов — факт в истории литературы едва ли не беспримерный — свидетельствует не только об изумительной творческой щедрости и бескорыстии Пушкина, но и об его великой любви к родному народу, к развитию родной литературы. Пушкин и сам, хотя бы в описании соседей-гостей, съехавшихся на именины к Лариным (в 5-й главе «Евгения Онегина»), уже показал комически уродливую галерею помещиков-крепостников, которая, несомненно, явилась для Гоголя замечательным литературным

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 439—440.

образом. Но, действительно, никто другой, ни даже сам гигант Пушкин, не смог бы дать столь страшную, исполненную такой могучей разоблачающей силы и вместе с тем такой реалистической правды, картину гниения заживо старой, царско-дворянской, феодально-крепостнической России, какую дал Гоголь — творец «Ревизора» и «Мертвых душ».

Возможности широкого изображения Гоголем картин русской действительности в высшей степени способствовал уступленный ему Пушкиным сюжет, который давал «полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров»¹. Подсказывая Гоголю этот сюжет, Пушкин, конечно, вспоминал о радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву», над статьей о котором он как раз в это время работал. «Мертвые души» Гоголя лишены прямой революционности, составляющей основную силу радищевской книги. Но картина дикого, грубо-невежественного, тупо-бессмысленного, самодовольно-животного помещичьего прозябания дана Гоголем с такой изумительной жизненной правдой, с такой полнотой и силой художественно реалистического воплощения, до которой, естественно, еще не смог подняться стоявший только у истоков русского реализма Радищев.

Этим и определяется то исключительное значение, которое «Мертвые души» имели для развития русской революционной мысли и русского освободительного движения. «Еще не было доселе более важного для русской общественности произведения»², — писал о «Мертвых душах» Белинский, подчеркивая, что в них «глубокость живой общественной идеи неразрывно сочеталась с бесконечною художественностью образов»³.

Равным образом Гоголь обязан Пушкину не только сюжетом «Ревизора». Не говоря уже о том, что в своей комедии он действовал тем реалистическим методом (не карикатуры, а полножизненные, глубоко реальные образы), который нашел свое наивысшее художественное воплощение в творчестве Пушкина, широко использовал Гоголь и собственно драматургический опыт автора «Бориса Годунова» — пьесы, когорая, как мы знаем, произвела на него такое исключительное впечатление и сыграла решающую роль в становлении и развитии всего его творчества. В этом отношении знаменательно весьма своеобразное использование Гоголем знаменитого финала пушкинской трагедии («НАРОД безмолвствует») — этого беспримерного в истории мировой драматургии «немого» и вместе с тем такого говорящего и много-

¹ Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 440.

² В. Г. Белинский, т. VI, стр. 420.

³ Там же, т. X, стр. 51.

значительного финала, являющегося образцом разомкнутой композиции — конца, который, однако, не является концом, но открывает перспективу в дальнейшем, что совершается уже за рамками данной пьесы.

Этот замечательный по своей драматургической и смысловой выразительности прием Гоголь и использует в не менее знаменитой финальной «немой сцене» «Ревизора», использует, понятно, в плане отнюдь не пародии, а гениального переключения из трагедийного, как у Пушкина, в иной жанровый план, наполняя в связи с этим свою «немую сцену» иным смыслом, сообщая ей иную, но в своем роде не менее художественно-выразительную функцию. О том же, что, создавая свою «немую сцену», Гоголь находился в кругу ассоциаций, связанных с пушкинским «Борисом Годуновым», свидетельствует и еще одна дополнительная деталь — авторская ремарка об участнике «немой сцены» — судье Тяпкине-Ляпкине: «Судья с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движенье губами, как бы хотел посвистать или произнести: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» (вспомним сцену в корчме). Примеров такого же своеобразного порой и прямо полемического переключения пушкинских образов и ситуаций (и из «Евгения Онегина», и из «Пиковой дамы») немало, кстати, встречается и в «Мертвых душах».

Да, мы имеем право сказать, что приведенные выше слова Гоголя о том, чем был для него Пушкин, полностью отвечают действительному характеру их тесного духовного общения; в полной мере отвечают они и тому значению, которое имел Пушкин для всего развития гоголевского творчества.

Не удивительно поэтому то страшное потрясение, которое испытал Гоголь, узнав о гибели Пушкина.

В дополнение к уже приведенным вот еще несколько отрывков из его писем на ту же тему:

«Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему. И теперешний труд мой есть его создание. Он взял с меня клятву, чтобы я писал, и ни одна строка его не писалась без того, чтобы он не являлся в то время очам моим. Я тешил себя мыслью, как будет доволен он, угадывал, что будет нравиться ему, и это было моею высшею и первую наградою. Теперь этой награды нет впереди! что труд мой? Что теперь жизнь моя?..» (Письмо к М. П. Погодину от 30 марта 1837 г.)

«Я должен продолжать мною начатый большой труд, который писать взял с меня слово Пушкин, которого мысль есть его создание и который обратился для меня с этих пор в священное завещание». (Письмо к В. А. Жуковскому от 6/18 апреля 1837 г.)

«... но одного я никак не мог предчувствовать — смерти Пушкина, и я расстался с ним, как будто бы разлучаясь на два дни.

Как странно! Боже, как странно. *Россия без Пушкина*. Я приеду в Петербург — и Пушкина нет. Я увижу вас — и Пушкина нет. Зачем вам теперь Петербург?..» (Письмо к П. А. Плетневу от 27 сентября 1839 г. — Курсив мой. — Д. Б.)

Гоголь выполнил священное «завещание» Пушкина, — дописал первый том «Мертвых душ», но роковая пустота, образовавшаяся вокруг него со смертью Пушкина («Россия без Пушкина»), ничем не смогла быть заполнена.

Чернышевский считал, что среди причин, вызвавших реакционные заблуждения Гоголя последнего периода, сказавшиеся, кстати, и на некоторых его суждениях этого времени о Пушкине, видное место занимали и биографические обстоятельства — жизнь вне России, влияние реакционных друзей. К числу этих причин надо прибавить и еще одну, и весьма важную, — отсутствие подле Гоголя Пушкина.

Пушкинское и гоголевское творчество не противостоят друг другу. Они являются закономерными, связанными крепкой и органической преемственной связью, важнейшими этапами поступательного движения русской передовой литературы.

В развитии своего творчества, вдохновляемый почином, участием, советами и даже прямой творческой помощью Пушкина (передача сюжетов обоих главных гоголевских произведений), Гоголь следовал национальной пушкинской традиции, шел по широко проложенному Пушкиным столбовому пути русского художественного реализма. Духом пушкинского патриотизма, глубокой пушкинской веры в народ, в великое будущее, его ожидающее, проникнуты знаменитые лирические отступления гоголевских «Мертвых душ», этот истине «луч света в темном царстве» того страшного мира старой России, который Гоголь навеки пригвоздил к позорному столбу своей гневной и беспощадной сатирой.

«Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?» — восклицал, мысленно обращаясь к России, Пушкин в своем «Медном всаднике». Прямо перекликается с этим бодрым пушкинским возгласом глубоко мажорный заключительный аккорд «Мертвых душ» (их первого тома) — сопоставление родной страны с «бойкой необгонимой тройкой», выносящей путника из мира пошлости и грязи — жалкого и презренного мира Ноздревых, Собакевичей, Чичиковых — вперед, в светлое будущее: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади... Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли...»

ГЕНИАЛЬНЫЙ РУССКИЙ ЛИРИК

(Ф. И. Тютчев)

Поэтическое наследие Тютчева невелико. В противоположность большинству своих современников — от Пушкина до Некрасова — он не создал ни одного крупного произведения в стихах — ни поэмы, ни стихотворной повести. Эпические жанры были вообще ему чужды. Писал Тютчев только лирические стихи, притом чаще весьма небольшие по своим размерам. Лучшие его стихотворения заключают в себе обычно от 8—12 до 16—24 строк; некоторые же из них состоят всего лишь из пяти («Как дымный столп светлеет в вышине») — шести строк («Слезы», «Дума за думой»).

Да и стихов написано Тютчевым сравнительно немного. Но недаром столь широкую, почти пословичную известность приобрели слова Фета из его надписи на сборничке тютчевских стихотворений:

..муза, правду соблюдая,
Глядит,— а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Действительно, небольшая книжка стихов Тютчева принадлежит к драгоценнейшим перлам русской лирики, ставящим имя их автора в число наиболее замечательных имен мировой поэзии.

Долгое время стихи Тютчева не пользовались широкой известностью. Зато к числу самых восторженных их ценителей принадлежали в эту пору почти все выдающиеся русские писатели и поэты — от Пушкина до Льва Толстого¹. Вокруг поэзии Тютчева и при жизни поэта и после его смерти шла борьба двух общественно-политических лагерей — лагеря передового и лагеря реакции.

¹ См. подробнее в моей статье «Тютчев, его критики и читатели», Тютчевский сборник, 1923, стр. 63—105.

Представители школы так называемого «чистого искусства» 60—80-х годов стремились полностью присвоить себе Тютчева и даже сделать его своим литературным вождем.

Неправомерность этих попыток лучше всего доказывается не только наличием в творчестве Тютчева весьма большого числа стихотворных откликов на самые что ни на есть злободневные общественно-политические темы и события его современности, но и той чрезвычайно высокой оценкой, которую давали тютчевской поэзии самые резкие и решительные противники «чистого искусства» — представители революционно-демократического лагеря.

Знаменательно в этом отношении, что с первой развернутой и в высшей степени сочувственной критической оценкой стихов Тютчева, которая и обратила внимание читателей на этого тогда совершенно не замеченного критикой и вообще одно время почти полностью забытого поэта, выступил не кто иной, как глава революционно-демократической поэзии Некрасов¹. Вождь революционной демократии Чернышевский, не одобряя славянофильских стихов Тютчева периода войны 1854 года (очевидно, имеется в виду стихотворение «Теперь тебе не до стихов...»), в то же время, подчеркнуто и в полном согласии с оценкой Некрасова, назвал его «истинным поэтом»², выделяя его «прекрасные пьесы» из почти всей поэзии того времени³. Наконец ближайший соратник Чернышевского Добролюбов в одном из своих наиболее знаменитых и особенно значительных критических выступлений — статье «Темное царство» — прямо противопоставлял такому типичному и воинствующему представителю школы «чистого искусства», как Фет, талант которого «способен во всей силе проявиться только в уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы», — широту и страстную отзывчивость поэтического дарования Тютчева, которому «доступны, кроме того, и знойная страсть, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни»⁴. В другой значительнейшей своей статье, проникнутой страстным ожиданием революции, — «Когда же придет настоящий день?» — Добролюбов вспоминает и полностью приводит, по всему видно, глубоко запавшее ему в сердце стихотворение Тютчева «Русской женщине»⁵.

В конце XIX — начале XX века представителями реак-

¹ Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX, Гослитиздат, М. 1950, стр. 204—221. В дальнейшем Некрасов цитируется по этому изданию.

² Н. Г. Чернышевский, т. X, стр. 337.

³ Там же, т. IV, стр. 964.

⁴ Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, стр. 52.

⁵ Там же, стр. 238.

ционных декадентских литературных течений снова была сделана попытка полностью присвоить себе замечательное творческое наследие Тютчева, объявить его прямым предшественником и родоначальником «русского символизма». Соответственным образом, и совершенно искаженно, объясняли и перетолковывали Тютчева Мережковский, Бальмонт, Вячеслав Иванов и многие другие большие и малые деятели русского модернизма. В результате Тютчев стал восприниматься, как правило, именно сквозь эти декадентские очки, что безусловно не соответствовало действительности и потому принесло немало вреда.

О несостоятельности этих попыток свидетельствует хотя бы огромная любовь к поэзии Тютчева одного из величайших русских писателей-реалистов, с непримиримой враждебностью и пренебрежением относившегося ко всем видам и проявлениям литературного разложения и упадка, творца «Войны и мира» и «Воскресения», автора воинствующего антидекадентского трактата «Что такое искусство?» — Льва Толстого. В составленном самим Толстым перечне поэтов, оказавших на него «большое влияние» в период от двадцати до тридцати пяти лет его жизни, на первом месте находится Тютчев. Позднее, уже в последние годы жизни, Толстой прямо противопоставлял Тютчева, которого он считал одним из самых лучших русских поэтов, поэтам-декадентам — «стихотворцам, нам современным», «которые даже не знают, что такое поэзия и что значит то, что они пишут, и зачем они пишут». «Без него нельзя жить», — сказал как-то Толстой в это время о стихах Тютчева одному из своих собеседников¹.

Факт еще более знаменательный. Подобно Некрасову, Чернышевскому, Добролюбову высоко ценил лирику Тютчева В. И. Ленин, относившийся к ней, по словам П. Н. Лепешинского, «с преимущественным благорасположением»². Свидетельство это подтверждается тем, что в ряду книг, которые В. И. Ленин просил В. Д. Бонч-Бруевича доставить ему в Кремль, значится и томик стихов Тютчева³.

Вскоре после Октябрьской революции В. И. Ленин высказался за необходимость постановки памятников великим деятелям освободительного движения и представителям передовой науки, передовой литературы и передового искусства — «тем мыслителям, поэтам, которых не хотела чтить буржуазия за свободу их мыслей и прямоту их чувства»⁴. В соответ-

¹ См. об этом подробнее в моей статье «Читатель Тютчева — Лев Толстой». — «Урания», Тютчевский альманах 1803—1928, Л. 1928, стр. 224—256.

² П. Н. Лепешинский, На повороте, 1922, стр. 97.

³ В. Д. Бонч-Бруевич, Ленин о художественной литературе. — Журнал «30 дней», № 1, 1934, стр. 15.

⁴ А. В. Луначарский, А. Н. Радищев — первый пророк и мученик революции, 1918, стр. VIII.

ствующем постановлении Совета Народных Комиссаров, подписанном В. И. Лениным, среди ряда великих имен значится и имя Тютчева¹.

В 1920 году в бывшей подмосковной усадьбе Тютчевых, селе Муранове, был создан мемориальный музей Тютчева, представляющий собой один из замечательных памятников русской культуры.

Тютчев был человеком пушкинского поколения, принадлежал к той дворянской молодежи, которая была разбужена к сознательной жизни громом бородинских пушек, заревом пылающей Москвы, могучим народным подъемом Отечественной войны 1812 года. Великая любовь к родине, критическое отношение к существующему порядку вещей, мешающему ее росту и развитию, искреннее и глубокое сочувствие горю и страданиям русского народа, народа — освободителя Европы, изнемогавшего в тяжких цепях крепостничества, — все эти черты, составляющие существеннейшую и неотъемлемую часть духовного облика Тютчева, роднили его с Пушкиным. Но, в отличие от певца декабристов Пушкина, Тютчев остался в стороне от самого передового движения своего времени — движения дворянских революционеров. В столкновении двух общественно-политических лагерей Тютчев стремился сохранить некую особую, независимую позицию — против «самовластья», но и против тех, кто с оружием в руках пытался бороться с ним. Однако неумолимой логикой общественного развития, отбрасывающего назад тех, кто не хочет идти вперед, Тютчев в решении ряда важнейших общественно-политических вопросов сомкнулся с реакционным славянофильским лагерем.

Со всем этим связаны резкие противоречия, свойственные как личности, так и мировоззрению Тютчева. Человек исключительно пронизательного и тонкого ума («умный, как день», — восхищенно отзывался о нем близко знавший его И. С. Тургенев), огромной пытливости мысли, широчайшей образованности, прекрасно видевший и понимавший всю затхлость и ничтожество той социальной среды — двора, света, — которая его окружала, Тютчев вместе с тем не только не оказался способным уйти из этой среды, но и стал утопистом-мечтателем славянофильского толка, поборником православия и самодержавия, автором реакционных политических проектов, призывавших к борьбе против западноевропейских революционных движений его времени.

Все это определило и сложную противоречивость поэзии Тютчева. В поэтическом творчестве Тютчева имеются порой

¹ В. И. Ленин, О литературе и искусстве, Гослитиздат, М. 1957, стр. 521.

весьма резко выраженные элементы и того, что относится к прошлому, что навсегда и бесповоротно отжило, отошло, и замечательные элементы нового — того, что принадлежало будущему, что отмечено свободой мысли и прямоотой чувства, что сохраняет свою жизненность и ценность для наших дней. Истинный поэт оказался в Тютчеве неизмеримо сильнее реакционного политика.

И не за декадентами, которые цеплялись за это прошлое и отжившее, стараясь именно в таком духе перетолковать всю тютчевскую поэзию в целом, следует нам идти в нашем понимании и оценке стихов Тютчева. Наоборот, никак не упрощая всей сложности, а порой и прямо противоречивости тютчевского творчества, не замалчивая слабых его сторон, должно прежде всего подчеркнуть сильные стороны его поэзии, которые были дороги в нем революционным демократам, которые вызвали благорасположение к нему со стороны В. И. Ленина.

1

Жизнь Тютчева охватывает собой больше двух третей XIX века — от самого его начала до 70-х годов. Наполеоновские войны, Отечественная война 1812 года, оставление Москвы и взятие Парижа, Венский конгресс и Священный союз, национально-освободительные движения в Испании, Италии, Греции, восстание декабристов и николаевская реакция, французская революция 1830 года, два польских восстания, «заговор» петрашевцев, революционные взрывы 1848 года, появление «Манифеста коммунистической партии» Маркса и Энгельса, Крымская кампания и героическая оборона Севастополя, отмена крепостного права, выстрел Каракозова в Александра II и процесс Нечаева, возникновение Первого Интернационала, национально-освободительная борьба итальянцев под предводительством Гарибальди, воссоединение Италии и ликвидация светской власти пап, франко-прусская война, разгром Франции и образование Германской империи Бисмарка, Парижская коммуна — таковы важнейшие события русской и западноевропейской истории, современником и жадным, взволнованным свидетелем-очевидцем которых был Тютчев.

Все это бурное и стремительное, полное «роковых минут» истории — кризисов, потрясений, перемен — время, питавшее богатым и разнообразным духовный опыт Тютчева, на свой лад отзывавшееся в его сознании, явилось почвой и его лирики, как уже сказано — весьма сложной, порой прямо противоречивой, «полной тревоги» и вместе с тем исполненной глубины и бесстрашия мысли, страстной искренности и правды чувства, нашедших свое выражение в формах несравненного

поэтического своеобразия и исключительной художественной прелести и красоты.

Именно эти-то три черты — глубину, правду чувства, своеобразие художественного выражения — так ценил в поэзии Тютчева Лев Толстой.

2

Федор Иванович Тютчев родился 5 декабря (23 ноября ст. ст.) 1803 года в орловском имении отца селе Овстуге, в небогатой, но родовитой дворянской семье. В Овстуге, представлявшем собой нечто вроде столь типичных для того времени дворянско-поместных Маниловок или Обломовок, и в Москве, куда Тютчевы переезжали на зиму, в атмосфере патриархального дворянского быта, векового неподвижно-старозаветного уклада — «предания и обычая» — проходило детство и отрочество будущего поэта, подраставшего, по справедливому указанию его бисграфа И. С. Аксакова, в той тепличной атмосфере баловства, беспечности, лени, которая выращивала стольких Маниловых и Обломовых. Позднее, отчасти уже в студенческие годы и в особенности в годы своей дипломатической службы в Германии и в Италии, Тютчев оказался вне этой патриархально-дворянской атмосферы. Но она в какой-то мере продолжала сохранять над ним свою власть, определила некоторые черты его психического облика и способствовала развитию слабых сторон его общественно-политической идеологии.

Пейзажи средней полосы России, которые с такой поэтичностью были зарисованы позднее Тургеневым в «Записках охотника», окружали Тютчева с ранних лет. С этим, несомненно, связана проникновенная любовь его к природе, одним из самых глубоких и тонких поэтов-художников которой он является в своих стихах. Был при мальчике Тютчеве и свой «Савельич» — дядька Николай Афанасьевич Хлопов, вольноотпущенный из крепостных, которого соединяла с его питомцем самая трогательная взаимная приязнь. Старик позднее сопровождал Тютчева на службу «в чужие края»; расставаясь с поэтом после его женитьбы, благословил его образом, на котором написал: «В память моей искренней любви и усердия к *моему другу*, Федору Ивановичу Тютчеву» (курсив мой. — Д. Б.).

Всколыхнула полусонную жизнь семьи Тютчевых Отечественная война 1812 года. Заслышав о приближении Наполеона к Москве, Тютчевы вместе со всем населением города не захотели остаться под властью неприятеля и выехали в Ярославль.

Вскоре после разгрома врага и возвращения в Москву к мальчику Тютчеву был приглашен в качестве домашнего воспитателя молодой поэт и переводчик древнеримских и итальянских

янских поэтов С. Е. Раич (Амфитеатров). Незадолго до этого окончивший семинарию, Раич не пожелал идти по проторенному пути (отец его был священником, старший брат стал киевским митрополитом), выбрав дорогу педагога и литератора. Воспитатель пришел в восхищение от одаренности своего девятилетнего ученика. «Необыкновенные дарования и страсть к просвещению милого воспитанника изумляли и утешали меня,— рассказывает он об этом в своей автобиографии и добавляет: — Года через три он уже был не учеником, а товарищем моим — так быстро развивался его любознательный и восприимчивый ум».

Биографы Тютчева указывают, что Раич сообщил ему превосходные знания в области классической древности, большим знатоком и страстным любителем которой сам он являлся, и привил вкус к стихотворству. Действительно, вскоре после появления Раича в доме Тютчевых начинает писать стихи и его ученик (первые стихотворные опыты Тютчева относятся к 1813—1814 годам). Следует отметить и еще весьма характерное обстоятельство. Раич был членом одной из самых первых декабристских тайных организаций — Союза благоденствия. В официальном «Алфавите членам бывших злоумышленных обществ» (так называемый «Алфавит декабристов») находим и его имя: «Раич. Сочинитель. По показаниям Бурцова и Никиты Муравьева, Раич был членом Союза благоденствия, но уклонился и не участвовал в тайных обществах, возникших с 1821 года. Высочайшее повелено оставить без внимания». Из этой записи видно, что вольнолюбивая настроенность Раича не отличалась ни устойчивостью, ни глубиной. Но все же наличие ее несомненно, и этого нельзя не учитывать, говоря о воспитательном воздействии учителя на его молодого ученика-«товарища». Несомненные следы этого мы обнаруживаем в ранних стихах самого Тютчева. В 1818 году на заседании Общества любителей Российской словесности профессор Московского университета поэт А. Ф. Мерзляков прочел стихотворение Тютчева «Вельможа» (было написано Тютчевым двумя годами ранее, то есть в возрасте всего тринадцати лет, под названием «На новый 1816 год»). Хотя в протоколах Общества это стихотворение значится как «Подражание Горацию», Тютчев на самом деле в своих проникнутых гражданским пафосом обличениях «грабителя» и «злодея» вельможи следовал не столько Горацию, сколько автору знаменитой оды «Вельможа», «бичу вельмож» — Державину, влияние которого на молодого начинающего поэта сказывается и в других ранних тютчевских стихах. К этому же примерно времени относится встреча Тютчева с тем, кому Державин завещал свою «ветху лиру», — зачинателем русского романтизма В. А. Жуковским. Встреча эта произвела очень большое впечатление на Тютчева и запомнилась ему на всю жизнь.

В том же 1818 году, вскоре после прочтения Мерзляковым стихов Тютчева, в результате чего он был избран «сотрудником» Общества, молодой поэт поступил на словесное отделение Московского университета. Здесь он близко сошелся с одним из своих сокурсников, студентом-разночинцем, сыном крепостного крестьянина М. П. Погодиным. Позднее деятель наиболее реакционного крыла славянофильства, Погодин в это время был еще настроен оппозиционно и антикрепостнически. Несколько дошедших до нас тютчевских записочек к Погодину и в особенности записи о встречах с Тютчевым в дневнике самого Погодина дают представление о Тютчеве-студенте: о широте его интеллектуальных — философских и литературных — интересов, о развивавшейся в нем самостоятельной мысли, духе критицизма. Товарищи-студенты оживленно толкуют между собой «о немецкой, русской, французской литературе», «о характере Ивана IV» и исторических трудах на эту тему, о сенсационной литературной новинке — только что появившейся первой поэме Пушкина «Руслан и Людмила», о лекциях университетских профессоров. Тютчев явно неудовлетворен отсутствием исторической точки зрения в лекциях по литературе университетской знаменитости того времени профессора Мерзлякова; он считает, что «Мерзляков должен показать, какое влияние каждый писатель наш имел на ход» литературного развития, «чем именно способствовал к улучшению языка, чем отличается от другого». Не менее характерен интерес и высокая оценка Тютчевым «Слова о полку Игореве», незадолго до этого открытого. Ряд погодинских записей свидетельствует о «вольнодумной» настроенности Тютчева. Так, он беседует с Погодиным не только о «препятствиях у нас к просвещению» — тема весьма политически актуальная в период увлечения придворных кругов во главе с самим Александром I мистицизмом, гонений на науку, разгрома университетов, — но и «о молодом Пушкине, об оде его «Вольность», о свободном, благородном духе мыслей, появляющемся у нас с некоторого времени». Живой отклик вызвали у друзей известия о греческом восстании и особенно распространившиеся было слухи о том, что Пушкин, находившийся тогда в ссылке в Кишиневе, якобы «бежал к восставшим грекам». О несомненном сочувствии Тютчева «свободному, благородному духу мыслей» свидетельствует то, что он переписывает для себя последние строфы пушкинской оды «Вольность». Еще характернее в этом отношении стихотворное послание Тютчева ее автору — «К оде Пушкина на вольность». В своем послании Тютчев горячо приветствует молодого поэта, которого музы наградили «великим уделом» вещать «святые истины» закоснелым тиранам, звуки лиры которого, «огнем свободы пламеня и заглушая звук цепей», как божий пламень «ниспадали на чела бледные царей».

Но тут же сказывается и явственное отличие будущего славянофила Тютчева от певца декабристов Пушкина. В концовку своих стихов Тютчев вносит значительную долю умеренности, призывая автора оды «Вольность» «не мрачить блеска венца» и смягчать, а не тревожить сердца монархов. Тем не менее несомненно, что в ожесточенных литературных спорах, которые вспыхнули как раз в это время вокруг поэзии Пушкина, Тютчев был всецело на его стороне. Характерно, что на том самом листке, на который Тютчев переписал строфы «Вольности», он набросал эпиграмму на одного из самых ожесточенных хулителей молодого Пушкина, профессора Каченовского, отрицавшего, кстати, и подлинность «Слова о полку Игореве». Вольномыслие юноши Тютчева проявлялось не только в политическом, но и в религиозном отношении. В старинном альбоме 20-х годов имеется за полной подписью Тютчева копия стихотворения «Противникам вина», иронически пересмеивающего библейские легенды о грехопадении, о Ное и его винограднике и т. п. Рядом с этим стихотворением находится эпиграмма, подписанная инициалами Ф. Т., которая также с большим основанием может быть приписана перу Тютчева:

Не дай нам духу празднословья.
Итак, от нынешнего дня
Ты в силу нашего условия
Молитв не требуй от меня ¹.

С этим прямо перекликается одна из записей погодинского дневника; в ней рассказывается, как Тютчев вместе с Погодиным смеялись, слушая в церкви проповедь, в которой священник сказал, что «Вольтер, Даламбер и Дидро равны дьявольскому числу, упоминаемому в Апокалипсисе». Запись эта датирована 6 декабря 1821 года, а за несколько месяцев до того Тютчев, которому не исполнилось еще и восемнадцати лет, уже кончил университетский курс. Вслед за тем он поступил, как и Пушкин, после окончания лицея в коллегию министерства иностранных дел в Петербурге (с начала 1822 года), а через несколько месяцев был причислен сверх штата к русской дипломатической миссии в столице Баварии Мюнхене, куда вскоре и отправился.

За границей, главным образом в Мюнхене, за исключением немногочисленных приездов на короткое время в отпуск в Россию, Тютчев провел двадцать два года. По своему служебному положению, а вскоре и по семейным связям (через четыре года по приезде в Мюнхен Тютчев женился на баварской аристократке, урожденной графине Ботмер) он вынужден был вращаться в придворно-аристократической среде.

¹ Б. Томашевский, Ю. Тынянов, Молодой Тютчев (неизданные стихи), Тютчевский сборник, 1923, стр. 40—47.

Однако среда эта глубоко не удовлетворяла поэта. По-настоящему близкую себе интеллектуальную атмосферу он обретал не здесь, а в общении с выдающимися деятелями немецкой философии и литературы.

Тютчев встречается и оживленно спорит на философские темы с пользовавшимся тогда европейской славой немецким философем-идеалистом Шеллингом, который начал с 1827 года читать лекции в мюнхенском университете. Около этого же времени он тесно сближается с Генрихом Гейне, называвшим «юного русского дипломата» «лучшим из своих мюнхенских друзей». Именно Тютчев первым стал знакомить с поэзией Гейне русских читателей, публикуя с 1827 года в альманахах и журналах ряд своих переводов его стихов. При этом Тютчев ценил Гейне не только как автора лирико-романтических «песен», но и как политического писателя, «ратника свободы». Так, он переложил белым стихом две странички гейневской прозы из третьей части «Путевых картин», вышедшей в 1828 году в Берлине и тотчас же запрещенной прусскими властями. Переложение это представляет собой своего рода гимн восходящему «солнцу свободы», которое будет греть «живей и жарче», чем «аристокрация светил ночных», и прогонит прочь «гнусных сов и ларв подземных» — призраки и мрак средневековья.

Достаточно критически относился Тютчев и к политическому режиму, господствовавшему тогда в России. «В России канцелярия и казармы. Все движется около кнута и чина», — сказал он Погодину во время одного из своих приездов в отпуск в Россию летом 1825 года. Как видим, здесь дана исключительно точная и меткая характеристика царского военно-бюрократического строя. Знаменательно, что позднее буквально теми же словами определит николаевскую монархию Герцен: «Казарма и канцелярия стали главной опорой николаевской политической науки»¹. Слова Тютчева были сказаны всего за несколько месяцев до декабрьского восстания, во время которого он еще находился в отпуску в России. Однако критическое отношение к казарменно-чиновничьим порядкам царской России отнюдь не сделало его сторонником декабристов. Наоборот, в это время, как и в дальнейшем, Тютчев по своим политическим взглядам является убежденным противником революционных способов изменения существующего строя.

В бумагах Тютчева сохранилось его стихотворение под заглавием «14 декабря 1825 года». Стихотворение это двойственно. В нем звучит несомненное осуждение российского «самовластья», сравниваемого с «вечным полюсом», с «железной зимой»; звучит и эмоциональное сочувствие декабристам,

¹ А. И. Герцен, т. VII, стр. 210.

пожертвовавшим жизнью за «безрассудную» попытку борьбы с самодержавием. Все это делало тютчевские стихи явно нецензурными: они смогли появиться в печати только через пятьдесят с лишним лет. Но наряду с этим Тютчев произносит в своем стихотворении и глубоко несправедливый обвинительный приговор декабристам, опираясь в этом якобы на суд самого народа. Такую же двойственность находим и в стихотворении Тютчева, написанном пять лет спустя в связи с польским восстанием. Подобно Пушкину, автору «Бородинской годовщины», Тютчев считает, что подавление восстания было в политических условиях того времени необходимо для сохранения русской государственности. В то же время в явном противоречии, если не в прямой полемике с бранными воплями реакционной печати того времени по адресу поверженных поляков, в ряде строк тютчевского стихотворения — и это сделало его столь же нецензурным, как и стихи на 14 декабря,—звучит глубоко искреннее сочувствие страданиям польского народа. И снова «корану самодержавья» поэт стремится противопоставить «слово русского народа», торжественно обещая от его имени, что из «очистительного костра», на который пал «братскою стрелой пронзенный» «одноплеменный» польский орел, возгорится «общая свобода» обоих народов. Однако в понимании этой «общей свободы» уже сказываются те славянофильские взгляды и симпатии Тютчева, которые несколько лет спустя сложатся у него в определенную политическую систему.

Отрицательно относившийся к российской бюрократической «канцелярии», Тютчев и сам мало заботился о своей служебной карьере. Поэтому, несмотря на расположение своего непосредственного начальства (русских посланников в Мюнхене), движение его по ступеням служебной лестницы совершалось довольно медленно, его обходили при новых назначениях и т. п. Мало того, не желая «вертеться» с остальными своими сослуживцами «около чина», Тютчев через некоторое время получил жестокий удар царского «кнута». За самовольную (в связи со вторым браком) отлучку на несколько дней со служебного поста (Тютчев временно заменял в эту пору русского посла в Сардинии) он был вовсе уволен со службы и лишен камергерского звания. Не получил Тютчев вполне заслуженной им известности и как поэт.

В течение долгого времени существовала точка зрения на Тютчева как на типичного дилетанта от поэзии, относившегося к занятиям ею несерьезно и даже пренебрежительно, не искавшего литературного признания и не дорожившего им. Все это неверно. В одну из особо горьких минут своей жизни, в связи со страшным потрясением от смерти первой жены, Тютчев прямо называл в числе своих самых сильных привязанностей, в ряду того, что он любит «более всего в мире»,—

«отечество и поэзию». В годы своей мюнхенской светско-расеянной жизни Тютчев все время не переставал писать стихи. О серьезной и упорной литературной работе свидетельствует очень большое количество сделанных им в эту пору стихотворных переводов. Перевел он и значительную часть «Фауста» Гете (перевод этот был по ошибке брошен в огонь самим Тютчевым, когда однажды, в сумерки, он разбирал свои бумаги, и до нас дошло лишь несколько черновых его отрывков). Время от времени стихи Тютчева появлялись в печати, начиная с 1827 года — систематически. Среди них были такие замечательнейшие образцы его лирики, как «Весенняя гроза», «Цицерон», «Silentium!». Однако вследствие жизни Тютчева вне России, отдаленности от русских литературных кругов стихи его печатались в малопопулярных изданиях — преимущественно в альманахах и журналах его бывшего учителя Раича — и проходили почти не замеченными. Имя Тютчева изредка упоминалось в ряду имен других, большей частью второстепенных стихотворцев, в некоторых рецензиях и критических статьях. Но такими беглыми, попутными замечаниями все и ограничивалось. Между тем, как всякий поэт, Тютчев, естественно, нуждался в читательской аудитории, в сочувственном внимании к себе критики. Поэтому он был глубоко взволнован, когда в 1836 году такое сочувственное внимание, казалось, наконец-то пришло. Один из мюнхенских сослуживцев Тютчева, возвратившийся в Петербург и после настойчивых просьб получивший от поэта довольно значительное рукописное собрание его стихов, познакомил с ними сперва Вяземского и Жуковского, а затем и Пушкина. Все они дали тютчевским стихам самую высокую оценку. Пушкинский отзыв о стихах Тютчева непосредственно до нас не дошел, но П. А. Плетнев в качестве «живого свидетеля» вспоминал о том «изумлении и восторге, с каким Пушкин встретил неожиданное появление этих стихотворений, исполненных глубины мысли, яркости красок, новости и силы языка». Другие очевидцы рассказывают, что Пушкин «носился» со стихами Тютчева «целую неделю». Наглядным подтверждением всего этого является то, что небывало большое для тогдашних журнальных обычаев количество произведений Тютчева — целых шестнадцать стихотворений, под общим названием, данным им Пушкиным («Стихотворения, присланные из Германии»), — было напечатано в третьем томе пушкинского «Современника», причем ими прямо открывалась книжка журнала. Ряд тютчевских стихотворений был опубликован и в следующем, четвертом томе. Прервала на время дальнейшую их публикацию неожиданная трагическая гибель Пушкина, на которую Тютчев отозвался стихами, воочию показывающими, как исключительно глубоко, в свою очередь, ценил и понимал он гениальные создания великого русского

народного национального поэта («29 января 1837»). Убийцу Пушкина Тютчев, не обинуясь, называет «цареубийцей» — сопоставление по тому времени совершенно политически недопустимое, чем, вероятно, и объясняется, что и это стихотворение смогло быть опубликовано только почти сорок лет спустя, когда самого его автора уже не было в живых.

Давая позднее восторженную оценку поэзии Тютчева, Тургенев выразился, что он «создал речи, которым не суждено умереть». Именно к таким речам полностью относится замечательная концовка тютчевского стихотворения о Пушкине:

Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

Вскоре Тютчев снова стал время от времени появляться в «Современнике», издание которого перешло теперь в руки одного из близких друзей Пушкина, П. А. Плетнева. Однако, несмотря на то, что тютчевские стихи печатались в журнале в течение целых пяти лет (с 1836 по 1840 год), они — случай в своем роде беспримерный и единственный — не вызвали ни одного сколько-нибудь развернутого отзыва в тогдашней печати. Это, видимо, подействовало самым тягостным образом на поэта. В течение почти целого десятилетия (с 1841 по 1849 год) Тютчев не только совершенно прекращает дальнейшее печатание своих стихов, но, как мы уже знаем, почти вовсе перестает их писать.

Уволенный со службы, непризнанный как поэт, Тютчев еще острее, чем прежде, ощущал свое глубокое внутреннее одиночество в окружавшей его светской среде (после своей служебной катастрофы он снова поселился в Мюнхене, где жила его вторая жена).

Все тягостнее переживал горячий патриот Тютчев и свою жизнь на чужой земле, в отрыве от родины. После того как несколько лет спустя ему удалось добиться служебной реабилитации, он в 1844 году окончательно возвращается вместе с семьей в Россию, поселяется в Петербурге и снова зачисляется на службу в Министерство иностранных дел. «Как могли вы вообразить,— пишет он вскоре после этого родителям,— что я опять оставлю Россию? Да если бы меня назначили посланником в Париж с тем, чтобы тотчас покинуть Россию, я бы поколебался принять».

В 40-е годы окончательно складывается славянофильское мировоззрение Тютчева, нашедшее выражение в ряде его публицистических статей и в многочисленных так называемых «политических стихах». Особенно ярко политическая концепция Тютчева развертывается им в статье «Россия и революция», явившейся непосредственным откликом на западноевропейские революционные события 1848 года.

Не поняв исторического значения и социальной сущности революционных движений против существующего строя, видя в них лишь крайнее проявление антидемократического буржуазного индивидуализма — «апофеоза человеческого Я», — Тютчев создает реакционную славянофильскую утопию о «православной» святой «Руси», якобы являющейся победоносным оплотом против революционной Западной Европы. Это определило судьбу тютчевской публицистики: его статьи, как и подавляющее большинство его политических стихов, давно сданы в архив истории. Рациональное зерно есть только в тех немногих тютчевских стихотворениях этого рода, в которых поэт горячо призывает к объединению всех славянских народов во главе с Россией против агрессивной прусской военщины. Недаром одно из этих стихотворений «Славянам» («Они кричат, они грозятся») — снова так сильно зазвучало в дни Отечественной войны советского народа против гитлеровского фашизма. Наконец в некоторых стихотворениях, в которые сам Тютчев-политик вкладывал реакционный публицистический смысл, Тютчев-поэт, художник объективно далеко выходил за рамки своего субъективного замысла. Таково, например, стихотворение «Море и утес», которое Тютчев написал в непосредственной связи с революционными событиями 1848 года, противопоставляя в образах «могучего утеса», «громадного гранита», недоступного натиску хлещущих, свищущих и ревущих волн, николаевскую Россию революционной Европе.

Но это реакционное аллегорическое применение сейчас, без специальных пояснений, читателем даже и не воспринимается. Зато контрастные образы утеса и моря — натиска и отпора — даны Тютчевым с такой ни с чем несравнимой, совершенно исключительной художественной энергией и выразительностью, что Лев Толстой, который резко отрицательно относился к собственно политическим стихам Тютчева, называя их «вздором», «чепухой такой, что ничего не поймешь», — стихотворение «Море и утес» справедливо поставил в ряд лучших образцов тютчевской поэзии, отметив его в экземпляре сочинений Тютчева (издание 1886 года) условными буквами Т (специфически тютчевское своеобразие) и К (красота)¹.

Впрочем, антиисторическая реакционная утопичность славянофильских надежд и упований Тютчева вскоре стала в какой-то мере ясна и ему самому. Особенно тяжелый удар нанесло им поражение России в Крымской войне 1853—1856 годов, воочию обнаружившее всю внутреннюю гнилость

¹ Так, по словам сына Толстого, Сергея Львовича, определял писатель стихотворения Тютчева. См. Д. Благой, Читатель Тютчева — Лев Толстой. — «Уралия», 1928, стр. 229—230; С. Толстой, Л. Н. Толстой о поэзии Ф. И. Тютчева. — «Толстовский ежегодник», М. 1912, стр. 143 и 146.

«фасадного», по выражению Герцена, режима Николая I. Русские войска под Севастополем выказали чудеса отваги и героизма; но гранитный «утес» самодержавной николаевской монархии на самом деле оказался трухлявым, насквозь изъеденным и источенным пнем. Словно повязка спала с глаз Тютчева. В письмах этого времени он не находит слов для передачи «невыразимого отвращения — тошноты, смешанной с бешенством», которые поднимаются в нем при виде того, что происходит. Он громит «шутовскую нелепицу, гниль и подлость» правящих сфер, «глупость, испорченность и злоупотребления» бюрократического чиновничьего аппарата, «уничтожение рассудка, притупление инстинктов, низость и невероятную ограниченность» высшего петербургского общества, наконец «чужовищную тупость» так недавно еще столь чтимого им царя Николая I. На смерть Николая он отзывается беспощадно злой эпитафией, направленной против коронованного актера, «лицедея»:

Не богу ты служил и не России,
Служил лишь суете своей
И все дела твои, и добрые, и злые,—
Все было ложь в тебе, все призраки пустые;
Ты был не царь, а лицедей.

Тютчев не понял, что в катастрофе, происшедшей у него на глазах, виноваты не столько лица, сколько система, но в его политических построениях образовалась несомненная трещина. Внешне поэт продолжает оставаться все тем же «московским Исайей», как его называли современники, участником заседаний и обедов «Славянского комитета», автором славянофильских стихов. Однако все это носит характер словно бы какой-то инерции. Задуманный Тютчевым в конце 40-х годов большой труд «Россия и Запад», в котором он хотел дать подробное итоговое изложение своей философско-политической системы, остается без всякого движения в его черновых бумагах. О славянофильских теориях — этом «бесполезном и смешном пережевывании общих мест» (письмо к жене 1870 года) он начинает к концу жизни отзывать с явной иронией. Почти все время, несмотря на свои монархические убеждения, находится Тютчев в оппозиции и к правительственному режиму. Начав с конца 40-х годов работать в цензурном комитете, поэт, говоря его собственными словами, держит при литературе «не арестантский, а почетный» караул; больше того, он непрестанно изнутри воюет с «лицемерно насильственным произволом» царской цензуры и ее тупоголовых исполнителей — этого «стада скотов», которые «осуждены роком жить и умереть безнаказанно в своем кретинизме»; в насмешливо-злой эпитафеме поэт клеймит «второго Аракчеева» — шефа жандармов гр. П. А. Шувалова и т. д.

После десятилетнего перерыва, с конца 40-х — начала 50-х годов, снова ярко разгорается замечательное поэтическое дарование Тютчева. Несомненно, очень большое ободряющее и вдохновляющее значение для поэта имело опубликование Некрасовым в 1850 году восторженной статьи об его стихах, напечатанных около пятнадцати лет тому назад в «Современнике» Пушкина и Плетнева. Поэзия Тютчева наконец-то получила свою первую по-настоящему развернутую и справедливо высокую оценку. С изумлением отмечая, «что ни один журнал не обратил ни малейшего внимания» на тютчевские стихи, Некрасов, не обвиняясь, ставит их «рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения» — стихотворениями Пушкина, Лермонтова. Статья Некрасова действительно вывела поэзию Тютчева из почти полного забвения. С 1850 года начинают появляться в журналах новые стихи Тютчева. В 1854 году, по настоянию И. С. Тургенева и под его редакцией, они впервые выходят отдельным сборником, предваряемым восторженным предисловием редактора.

Среди произведений второго периода литературной деятельности Тютчева особенно выделяется цикл любовных стихов, единственных в своем роде по страстной и скорбной нежности, силе страдающего чувства, проникновенной человечности, глубине психологического анализа. В основе цикла лежат реальные биографические факты: «на склоне лет» поэт полюбил молодую девушку Елену Александровну Денисьеву. Эта «последняя любовь» была самым сильным чувством, когда-либо им испытанным. В то же время неприкрытая близость его и Денисьевой (у Тютчева было от нее трое детей, им усыновленных) скандализовала ханжески-лицемерные «светские» круги, навлекла на Тютчева неудовольствие «двора» и даже остановила его дальнейшее продвижение по службе. Особенно тяжело сложилась жизнь возлюбленной поэта, осмелившейся, подобно Анне Карениной Толстого, пожертвовать своему чувству «приличиями» и предрассудками «света» и подвергшейся ожесточенной травле. Все это сообщило отношениям Тютчева и Денисьевой глубоко трагический колорит. Без вины виноватый поэт ощущал себя «палачом», наносящим тяжкие неисцелимые раны своей любимой, считал себя главной причиной ее роковой судьбы. Смерть Денисьевой, умершей в 1864 году от скоротечной чахотки, явилась для Тютчева тягчайшим ударом, потрясшим все его существо: «Не живет, не живет, не живет», — твердит он снова и снова в своих письмах этого времени (см. связанные с Денисьевой стихотворения «Последняя любовь», «О, как убийственно мы любим», «Весь день она лежала в забытьи», «О, этот юг! о, эта Ницца!» и мн. др.).

Могучая жизненность Тютчева помогла ему перенести и это испытание, но рана от него не заживала. Пытливость

мысли, жадное внимание ко всем явлениям общественной жизни не ослабевают в нем до самого конца. В возрасте шестидесяти лет он начинает посещать университетские лекции, за год до смерти проводит целые дни — с полудня до поздней ночи — на шумевшем процессе Нечаева. Продолжает он вести и рассеянное «светское» существование. Но, по собственному признанию, своей «единственной целью» оно имеет «избежать во что бы то ни стало в течение восемнадцати часов из двадцати четырех всякой серьезной встречи с самим собою». Наряду с обликом славящегося своим острословием блестящего светского «говоруна», биограф-очевидец И. С. Аксаков рисует нам другой образ Тютчева — одинокого поэта-мечтателя, который, неожиданно скрывшись со светского раута или придворного торжества, «с накинутым на спину пледом бродит долгие часы по улицам Петербурга, не замечая и удивляя прохожих».

В 1870 году умер старший, любимый брат Тютчева. «Передового нет, и я, как есть, на роковой стою очереди», — писал поэт в стихах, сложенных во время возвращения с похорон брата из Москвы в Петербург. «Роковая очередь» вскоре наступила и для него самого. В исходе 1872 года появились явные признаки приближающегося конца. На первых порах Тютчев, казалось, восторжествовал над смертельным недугом. 1 января 1873 года он даже отправился делать обычные новогодние визиты, но вскоре его привезли домой разбитого параличом, а 15/27 июля, после упорной и безнадежной борьбы со смертью, его не стало. Но и во время длительной и тяжелой предсмертной болезни, парализованный, с трудом владея языком, поэт сохранял удивительную ясность мысли и непрекращающийся интерес ко всему окружающему.

До нас дошел характерный рассказ очевидцев об одном из самых критических моментов его медленной агонии: «Его охватили судороги и сменились оцепенением. Все полагали, что он умер или умирает; но, недвижимый, почти бездыханный, он сохранял сознание. И когда через несколько часов оцепенение миновало, первый вопрос его, произнесенный чуть слышным голосом, был: «Какие последние политические известия?»»

3

В лирике Тютчева читателю открывается мир очень сложной, богатой и глубоко человеческой личности, живущей большой и сосредоточенной внутренней жизнью, жадно — страстным чувством — откликающейся на все «впечатленья бытия», упорно и настойчиво — острой мыслью — стремящейся разрешить все его «загадки».

Одна из основных черт лирики Тютчева — резко отрицательное отношение поэта к окружающему, к той общественной — придворной и светской — среде, в которой проходит его внешняя жизнь; глубокая неудовлетворенность атмосферой мелких дел, кругом мелких людей, подобно «глухонемому» не способных ни заметить, ни оценить то великое, что, «как океан безбрежный», разлито вокруг них в природе, в человеке, в истории.

Уже в сравнительно ранних тютчевских стихах конца 20-х годов встречается столь знакомое нам по пушкинским стихам этой же поры противопоставление «поэта» и «толпы», причем в одном из стихотворений слово «толпа» Тютчев наполняет совершенно конкретным социальным содержанием. «Толпа» — это «большой свет», стесняющий, умаляющий обреченного вращаться в нем человека, сковывающий все его естественные движения, все его душевные силы:

Ты зрел его в кругу большого света —
То своенравно весел, то угрюм,
Рассеян, дик иль полон тайных дум,
Таков поэт — и ты презрел поэта!

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог,—
Настала ночь,— и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей!

Стихотворение это является своего рода ключом, помогающим нам раскрыть многое и многое в поэзии Тютчева. Самое, казалось бы, простое — выйти из этого сдавливающего человека «круга большого света», и мы знаем, что поэт порой вырывался из него (вспомним Тютчева, одиноко бродящего по ночным петербургским улицам). Но покинуть навсегда этот круг, к которому он был прикован всем своим жизненным укладом — служебным положением, общественными отношениями, вкусами, привычками, — Тютчев не мог.

Энгельс пишет о Гете: «Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой — существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать,— перед этой дилеммой Гете находился постоянно...»¹ Перед подобной же дилеммой постоянно находился и Тютчев, с той лишь разницей, что определяющим в его психическом облике было не столько стремление к «практической жизни», сколько упорная, непрерывная работа пыт-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, т. I, «Искусство», М 1957, стр. 508.

ливой, мятущейся, ни на чем не успокаивающейся мысли, удивлявшей самого поэта своим вечным, неустанным кипением:

О смертной мысли водомет,
О водомет неустойчивый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя метет?

«Истинному поэту», Тютчеву был присущ высокий и подлинный гуманизм — любовь к человеку, к людям. В ряде своих стихов он чутко откликается не только на человеческие несчастья и горе вообще («Слезы людские, о слезы людские», «Пошли, господь, свою отраду»), но и на непомерные страдания большинства русского народа, закрепощенного крестьянства («Над этой темною толпой», «Эти бедные селенья»). Образ Христа, которым заканчиваются оба последние стихотворения и которым Тютчев тщетно пытается «прикрыть» «старые гнилые раны, рубцы насилий и обид» — примирить непримиримые социальные противоречия между угнетенными и угнетателями, — составляет несомненную слабость поэта, связанную с его славянофильскими концепциями. Охотно подхватили славянофилы и строки о «смирненной наготе» и «долготерпенье» народа, стараясь убедить себя и других, что как раз в этом якобы и заключается существо русского национального характера. Но главное здесь — в другом. В обоих стихотворениях с исключительной эмоциональной силой звучит не только горячая патриотическая любовь поэта к родному русскому народу, но и глубокое, искреннее сочувствие страданиям народным. Особенно ярко окрашено этим второе стихотворение («Эти бедные селенья»), непосредственно подсказанное поэту севастопольской обороной, обнаружившей, с одной стороны, самоуверенную и преступную бездарность и бессилие реакционной «никалаевщины», с другой — великую героическую мощь простого русского народа. Недаром так высоко оценил эту «прекрасную пьесу» вождь русской революционной демократии Чернышевский¹, а величайший украинский национальный поэт, певец крестьянской демократии Тарас Шевченко отметил в своих дневниковых записях: «...с наслаждением прочитал трехкуплетное стихотворение Тютчева («Эти бедные селенья»)»². Но Тютчев, который был всего четырьмя годами моложе Пушкина и на целых девять лет старше Герцена, сложился в основном как поэт и мыслитель в первый — дворянский — период развития русского освободительного движения, когда даже сами дворянские революционеры, активно боровшиеся за освобождение народа от цепей крепостничества, были

¹ Н. Г. Чернышевский, т. IV, стр. 964.

² Тарас Шевченко, Собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М. 1955, стр. 157.

страшно далеки от народа. При всем своем сочувствии народу страшно далеким от него оставался и Тютчев.

И вот, для того чтобы охранить, уберечь свою богатую духовную жизнь — «святилище души» — от вторжения, «вламыванья» «бесчувственной», «бездушной», «бесчеловечной» (все эти эпитеты принадлежат самому Тютчеву) придворно-светской толпы с ее «бессмертной пошлостью» («Толпа вошла, толпа вломила в святилище души твоей...»), поэт накрепко замыкается в самом себе, уходит в свой внутренний мир, погружается в свою «душевную глубину», в свои «тайные думы», выразительно приравниваемые им к безмолвно проходящим по небу звездам. Именно это составляет пафос таких характернейших стихотворений Тютчева, как знаменитое «*Silentium!*», как «*Душа моя — Элизиум теней*», «*Душа хотела б быть звездой*», — звездой, невидимой с земли, сокрытой от людских взоров «дымом палящих солнечных лучей».

Такой путь ухода в себя не был путем ни Некрасова, ни позднее Толстого. Но, продиктованный резко отрицательным отношением к паразитарным общественным кругам — к «свету», путь этот в какой-то мере был близок и понятен обоим.

Недаром Лев Толстой, с особенным сочувствием отмечавший в Тютчеве, что он «хотя и был придворным, но презирал придворную жизнь»¹, так высоко ставил тютчевское «*Silentium!*», вводя его в порядке единственного исключения в свой «Круг чтения»². «Что за удивительная вещь! Я не знаю лучше стихотворения», — говорил о «*Silentium!*» Толстой А. Б. Гольденвейзеру³. Равным образом восхищался Толстой стихотворением «*Душа хотела б быть звездой*», находя в нем не только «глубину», как и в «*Silentium!*», но и особое, специфически тютчевское своеобразие выражения⁴.

Не менее, если не более знаменательна высокая оценка «*Silentium!*», так же как стихотворений «*Душа хотела б быть звездой*» и в особенности «*Душа моя — Элизиум теней*» Некрасовым. Приводя, в ряду особенно выдающихся образцов тютчевской лирики, полностью все эти стихотворения, о последнем Некрасов писал: «Чрезвычайно нравится нам... следующее стихотворение, странное по содержанию, но производящее на читателя неотразимое впечатление, в котором он долгие не может дать себе отчета»⁵.

¹ Н. Н. Гусев, Два года с Толстым, изд. 2-е, 1928, стр. 90.

² В первое издание «Круга чтения» Толстой включил всего три стихотворения помимо «*Silentium!*», по одному стихотворению Пушкина и Баратынского. Однако в последующих изданиях он оставил только «*Silentium!*».

³ А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. II, 1923, стр. 303.

⁴ С. Толстой, Л. Н. Толстой о поэзии Ф. И. Тютчева, — «Толстовский ежегодник», М. 1912, стр. 143, 145.

⁵ Н. А. Некрасов, т. IX, стр. 218.

Стихотворение «Silentium!» настойчиво подавалось русскими модернистами как своего рода «литературный манифест» иррационализма, как проповедь-призыв к некоей мистической самопогруженности. На самом деле в этом стихотворении, как и в знаменитой, заостренно-поэтической строке-формуле: «Мысль изреченная есть ложь», — столь часто и охотно цитировавшейся декадентствующими поэтами, не заключено, как это видно всякому непредубежденному глазу, никакого отказа от сознания, «мысли» во имя торжества бессознательного. Здесь говорится лишь о том, как трудно «изречь» «мысль», выразить в точно соответствующих словах всю полноту и все богатство человеческого переживания — душевной жизни человека.

В свете всех этих восприятий и оценок, повторяем, особенно наглядными становятся для нас произвол и искажение смысла этих стихотворений со стороны декадентов, которые, вырывая их из контекста всего творчества Тютчева и перетолковывая на свой лад, провозгласили их манифестами крайнего индивидуализма, солипсизма, отрицающего существование чего-либо, кроме собственного «я»; хотели видеть в них демонстративно подчеркиваемые проявления полного не только равнодушия, но и презрения поэта к людям, к явлениям общественной жизни.

Тютчев глубоко сосредоточивается в себе самом, таит «и чувства и мечты свои» от пустой и пошлой светской «толпы», но эта самососредоточенность не имеет ничего общего с самодовольным отгораживанием от всего остального мира, замыканием в тесную скорлупу своего мелкого, узкоэгоистического личного мирка.

Вспомним глубоко верные слова Добролюбова о том, что в числе отличительных особенностей тютчевского таланта являются «и знойная страстность, и суровая энергия, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни». И действительно, мы уже могли убедиться в том, какое значительное место «интересы общественной жизни» занимали в сознании Тютчева.

Особенно далек душевный мир автора «Silentium!» от самоуспокоенности и самодовольства. Наоборот, поэт сам остро страдает от своей вынужденной оторванности, отъединенности от окружающей общественной среды, мучительно ощущает себя «жертвой жизни частной», «бездомным сиротой» перед лицом «темной пропасти» — неизмеримой и грозной вселенной; осознает всю хрупкость и беспомощность одинокого, покинутого на самого себя «человеческого я»; стремится воссоединиться, слиться с миром, со всем окружающим.

Именно этими чувствами, этими страстными порывами проникнуты такие — из числа лучших — стихотворения Тютчева, как, с одной стороны, «Смотри, как на речном просторе», «Как дымный столп светлеет в вышине!», «Святая ночь на небосклон взошла», «Как неожиданно и ярко», с другой стороны — «Тени сизые смешались», «Весна» («Как ни гнетет рука судьбины») и др. Почти все эти стихотворения также были особенно высоко оценены Львом Толстым. И не проповедником самовлюбленного декадентского эгоцентризма и солипсизма, а, наоборот, вместе с Пушкиным, вместе с лучшими представителями передовой русской литературы, борцом против эгоистического индивидуализма, который он готов страстно бичевать и в себе самом, является автор стихотворений «Эти бедные селенья» и «Silentium!».

Говоря о Тютчеве, что он «хотя и был придворным, но презирал придворную жизнь», Лев Толстой метко схватил основные черты и мотивы его поэтического творчества. «Презирая придворную жизнь» и потому чувствуя себя глубоко чужим и одиноким в окружающем светском обществе, в котором вместе с тем силою обстоятельств он вынужден был оставаться, не будучи в состоянии перейти на позиции другого класса, Тютчев ищет утolenия, исхода из этого крайне для него тягостного, мучительного одиночества в тесной связи с большим миром — с природой.

Ты к людям, ключ, спешишь в долину —
Попробуй, каково у них! —

обращается подымающийся на горную вершину поэт к бегущему вниз ручью («Какое дикое ущелье!..»). Сам Тютчев стремится уйти от людей, погрузиться в «животворный океан» природы:

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман,
И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь
И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

(«Весна»)

«Любовь к природе, сочувствие к ней, полное понимание ее и умение мастерски воспроизводить ее разнообразные явления — вот главные черты таланта г. Ф. Т.» — писал Некрасов о стихах Тютчева, опубликованных в пушкинском «Современнике»¹. Действительно, необыкновенно чуткая, тонченно-художественная поэзия природы составляет один

¹ Н. А. Некрасов, т. IX, стр. 213.

из основных и наиболее замечательных разделов тютчевского творчества.

Своего рода эпиграфом ко всему этому разделу может служить программно-философское стихотворение Тютчева «Не то, что мните вы, природа», открывающееся взволнованным и резко полемическим обращением к тем, кто не чувствует жизни природы, для кого природа — лишь «слепок», лишь «бездушный лик». Полемическая направленность этого стихотворения Тютчева имеет двойной адрес. «Вы» стихотворения — это, с одной стороны, приверженцы теологических, традиционно-церковных представлений, согласно которым все, что ни совершается в природе, происходит не по ее собственным, присущим ей законам, а осуществляется путем некоего вмешательства извне, вмешательством «творца». К этим-то представителям примитивного церковного мышления и обращен иронический вопрос поэта:

Вы зрите лист и цвет на древе:
Иль их садовник приклеил?
Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил?..

В первоначальном варианте, опубликованном в пушкинском «Современнике», было: «чудных», то есть чудесных сил. То, что стихи Тютчева бьют здесь именно по ортодоксально-церковному мировоззрению, наглядно свидетельствуют восемь строк точек, которые издатель «Современника», Пушкин, демонстративно, несмотря на решительные возражения цензора, поставил на место двух выкинутых по требованию цензуры строф, к великому сожалению для нас так и утраченных: автографа стихотворения не сохранилось. В этих двух строфах, из которых одна непосредственно предшествует, а другая сразу же следует за только что процитированными строками, данный адресат стихотворения, очевидно, был обозначен гораздо прямее и определеннее, что и вызвало грубое вмешательство цензуры.

Скудость и ограниченность церковно-теологического мышления резко подчеркнута Тютчевым и в другом его стихотворении — «И гроб опущен уж в могилу», напечатанном в следующей же книжке «Современника» и не тронутом цензурой, конечно, лишь потому, что в нем говорится не о православном священнике, а о лютеранском пасторе. Теснящейся над свежевырытой могилой «толпе» («толкуются, дышат через силу, спирает грудь тлетворный дух») «умной» и «пристойной» надгробной речи «ученого» и «сановитого» пастора, который «вещает бренность человечью, грехопадение, кровь Христа» (выделенные мною курсивом слова носят нескрываемо иронический характер), противопоставлена вечно живая беспределность природы:

А небо так нетленно-чисто,
Так беспредельно над землей...
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой...

Но у стихотворения «Не то, что мните вы, природа» есть и другой адресат — вульгарные механистические представления о природе как о голом механизме, бездушной машине. Именно против носителей таких представлений направлены наиболее патетические строфы стихотворения:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире как впотьмах,
Для них и солнца, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза!

Не их вина: пойми, коль может,
Органа жизнь глухонемой!
Души его, ах, не встревожит
И голос матери самой!..

В своем восприятии и одновременно осмыслении вселенной Тютчев стирает якобы непроходимую грань между человеком и природой, включает человека в общую систему явлений природы.

Высокопоэтическое восприятие природы в стихотворении «Не то, что мните вы, природа», конечно, проникнуто объективным идеализмом, подсказанным натурфилософскими теориями о всеобщей одушевленности природы, о так называемой «мировой душе». Но зато в этом восприятии природы есть те ярко выраженные элементы диалектичности, вообще составляющие, как дальше увидим, наиболее своеобразную и значительную черту тютчевской поэзии, которой лишен не только метафизический дуализм Декарта, но и современный Тютчеву метафизический материализм домарковского периода.

В. И. Ленин в своих «Философских тетрадах» замечает: «Умный идеализм ближе к умному материализму, чем глупый материализм. Диалектический идеализм вместо умный; метафизический, неразвитой, мертвый, грубый, неподвижный вместо глупый»¹.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 271.

В восприятии Тютчевым природы нет ничего неподвижного, мертвого: все движется, «дышит», живет.

С уничтожением и стиранием грани между природой и человеком непосредственно связано столь излюбленное Тютчевым, проходящее через такое большое число его стихотворений параллельное отождествление того, что совершается в природе, и того, что происходит в душе человека, и наоборот.

Поэт описывает, например, особое предгрозовое состояние природы, когда в душном затишье воздуха ощущается все ближе надвигающаяся гроза, когда «за белой дымной тучей» глухо прокатывается гром и небо опоясывается летучей молнией, когда «жизни некий избыток в знойном воздухе разлит», а затем тут же дает образ молодой девушки, тоже волнуемой приближением еще не ведомых ей, но все более и более властно и неодолимо закипающих в ее груди чувств — весенней грозы страстей. Таким сопоставлением картина грозы в природе как бы очеловечена, образ «девы», наоборот, так сказать, «оприроден». Причем всем этим достигнута не только высокая художественная выразительность, но и — пластически, в ярких наглядных образах — подсказывается все та же излюбленная Тютчевым философская мысль о целостности мира, об единстве человека и природы. Мысль эта внушается и композицией стихотворения, совершенно симметричным его построением — членением на две равные половины: три строфы отданы описанию грозы, три — образу девы. С такой же строго взвешенной и рассчитанной симметрией строится и ряд других стихотворений Тютчева («Поток сгустился и тускнеет», «Еще земли печален вид», «Дума за думой, волна за волной» и др.).

Но даже и в тех тютчевских стихотворениях, в которых нет такого явного сопоставления природы и человека, которые дают лишь описание того или иного явления природы, представляют собой, говоря о них словами Некрасова, «пейзажи в стихах», — ощутимо все то же глубоко поэтическое и вместе с тем философское созерцание поэта, объединяющее природу и человека в одно нерасторжимое целое.

Вот, например, одна из тютчевских лирических миниатюр, приводимая Некрасовым в качестве такого «пейзажа в стихах»:

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою?
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?

Хоть томится, хоть трепещет
Каждый лист твой над струей...
Но струя бежит и плещет,
И, на солнце нежась, блещет,
И смеется над тобой...

Поэт не дает здесь никаких прямых соответствий. Но разве не возникает в сознании читателя за тонким и четким рисунком этой ивы, трепетно склонившейся над быстро бегущей мимо рекой, другой образ — образ человека, тщетно пытающегося задержать, остановить неудержимо мчащийся вперед поток времени.

«Превосходная картина!» — восторженно восклицает Некрасов, выписывая другой тютчевский «пейзаж в стихах» — стихотворение «Осенний вечер», каждая строка которого, по его словам, «перл, достойный любого из наших великих поэтов»:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею
И как предчувствие сходящих бурь —
Порывистый, холодный ветер порою,
Ущерб, изнеможенье, и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.

«Каждый стих хватает за сердце,— взволнованно пишет об этом стихотворении Некрасов,— как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные порывы осеннего ветра; их и слушать больно, и перестать слушать жаль» (образ, кстати сказать, явно навеянный другим стихотворением Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?», которое Некрасов также приводит в конце своей статьи). «Впечатление, которое испытываешь при чтении этих стихов,— заключает Некрасов,— можно только сравнить с чувством, которое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен»¹.

Насколько такое волнующе-эмоциональное и вместе с тем высокочеловечное и потому подлинно поэтическое восприятие этой «картинки» природы, действительно принадлежащей к числу лучших стихотворений Тютчева, глубже и вернее лже-толкований декадентов, которые, с точки зрения своей кладбищенской философии, утверждали, что в этих тютчевских стихах якобы сказывается неудержимое влечение поэта к ущербу, разложению, смерти.

Одушевление, очеловечение природы, которым проникнута вся тютчевская поэзия, конечно, романтично. Но это отнюдь не значит, что правы те критики, которые непосред-

¹ Н. А. Некрасов, т. IX, стр. 207. «Осенний вечер» цитируется по тексту «Современника».

венно связывали лирику Тютчева с творчеством немецких романтиков или с поэзией Жуковского. Тютчевские стихи, опубликованные в «Современнике» в 1836—1837 годах, несомненно, обнаруживают близкое знакомство поэта не только с немецкой поэзией от Гете и Шиллера до автора «Книги песен», но и с немецкой идеалистической философией и ее диалектическим методом, бывшим в ту пору — период до Маркса и даже до Фейербаха на Западе, до Белинского и Герцена в России — своего рода «последним словом» мировой философской мысли. Но полностью прав Некрасов, который с самого начала подчеркивал, что стихи Тютчева не только написаны «чистым и прекрасным» русским языком, но и несут на себе «живой отпечаток русского ума, русской души».

При всем гениальном своеобразии тютчевской лирики, несомненно, многим и многим связана она с тем, кто был для него, как и для всей последующей русской литературы ее «первой любовью» — с всеобъемлющим гением Пушкина. Не говоря уже о художественности формы тютчевских стихов, их глубочайшем лаконизме, стройности и строгости их композиции, характерно в этом отношении, что даже такое специфически тютчевское стихотворение, как «*Silentium!*», в какой-то мере восходит к Пушкину, является своего рода реминисценцией из пламенных речей поэта-романтика в знаменитом пушкинском «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824). У Тютчева: «*Молчи, скрывайся и таи // И чувства и мечты свои...*» У Пушкина: «Блажен, кто про себя *таил // Души высокие созданья... // Блажен, кто молча был поэт*». Равным образом первая и третья из только что приведенных пушкинских строк явно отозвались в написанном примерно в то же время, что и «*Silentium!*», и также характернейшем тютчевском стихотворении «Цицерон», начальная строка которого в первопечатной редакции читалась: «*Блажен, кто посетил сей мир...*».

Несколько архаическая порой окраска стихов Тютчева, их яркая подчас живописность справедливо возводятся исследователями к традиции Державина. Безусловно связан Тютчев, в частности, в отношении фактуры стиха (его мелодичности, его «пленительной сладости») с традицией романтической лирики столь ценимого им Жуковского. Однако подчеркнута «земная» романтика Тютчева явно противостоит как мистическому романтизму иенских романтиков, так и «небесному» романтизму Жуковского. Прямой полемикой с этим «бесплотным» мистическим романтизмом звучит начало одного из характерно тютчевских стихотворений:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-Земля!
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я.

Эта горячая сыновняя преданность «матери-Земле» — зримому, осязаемому, чувственно воспринимаемому миру — и дала возможность Тютчеву, ощущающему такую кровную интимную связь со всем его окружающим, разговаривающему на «ты» с ветром, ночью, рекой, дубравой, горным ключом, весной, морем, вечерним сумраком, жаворонком, ивой, стать таким проникновенным, таким единственным в своем роде поэтом природы. «Он горячо любит ее, прекрасно понимает, ему доступны самые тонкие, неуловимые черты и оттенки ее, и все это превосходно отражается в его стихотворениях», — справедливо замечает о Тютчеве Некрасов¹.

Фет с восхищением писал о «дерзновенной отваге» тютчевских образов, о «ненаглядности» некоторых вполне тютчевских слов. И действительно, для описания самых обычных явлений природы Тютчев находит образы, краски, определения, слова, поражающие по смелости, точности и исключительной художественной выразительности.

В одном из совсем ранних и потому еще художественно слабых своих стихотворений «А. Н. Муравьеву» («Нет веры к вымыслам чудесным») восемнадцатилетний поэт горько сожалел об утрате современным человеком живого, непосредственного созерцания действительности, свойственного «древним народам», которые «книгу матери природы читали ясно, без очков», и нашедшего свое выражение в таком замечательном в своем роде явлении поры «детства человеческого общества» (Маркс), как античная мифология. Всякого рода мифологическими реминисценциями, как известно, были до отказа переполнены произведения поэтов XVIII — начала XIX века — эпохи русского классицизма. Но весь этот мифологический реквизит носил условный, чисто литературный характер. В «дерзновенной отваге» иных образов Тютчева словно бы и в самом деле оживают, как порой и у Пушкина, но совсем на свой, особый лад, отголоски древних мифов. Широко известен античный миф о Титане, обреченном подпирать своей головой небесный свод. Но как смело и своеобразно, с какой непосредственной, почти мускульной ощущимостью претворяет этот миф Тютчев в своем стихотворении «Летний вечер»:

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила...

В последующей строфе образы, подсказанные тем же мифом, обретают новое и еще более «дерзновенное» развитие:

Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами.

¹ Н. А. Некрасов, т. IX, стр. 205.

А какими свежими, словно омытыми веселым весенним ливнем красками сверкает знаменитая мифологическая концовка «Весенней грозы»:

Ты скажешь: ветренная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Сколько жизни и движения в не менее знаменитых «Весенних водах», представляющих собой как бы новый, национально-русский вариант мифа о победном и торжественном шествии весны.

Однако еще более несравненным мастером-живописцем природы предстает нам Тютчев в тех своих стихах — и чем он становился художественно зреее, тем их оказывалось все больше, — которые не содержат в себе никаких мифологических элементов, но зато отличаются предельной точностью и тонкостью словесного рисунка, создающего образы столько же глубоко поэтичные, сколько и правдивые, реалистические.

Вот, например, начало стихотворения «Первый лист»:

Лист зеленеет молодой.
Смотри, как листьям молодым
Стоят обвеяны березы,
Воздушной зеленью сквозной,
Полупрозрачную, как дым...

Никто никогда до Тютчева не употреблял глагола «обвеяны» в таком применении, а между тем едва ли можно найти другое слово, более точно передающее зрительное впечатление от молодой распускающейся березовой листвы. Причем впечатление это еще более поддерживается и укрепляется целой серией следующих за словом «обвеяны» искусно подобранных синонимических эпитетов: «воздушная», «сквозная», «полупрозрачная».

К таким же единственным по своей точности словам принадлежит обозначение, найденное Тютчевым для образа радуги: «И в высоте *изнемогла*» («Как неожиданно и ярко») или для описания рассвета: «Ночь *испарится* над землей» («Декабрьское утро»).

Но тончайший поэт-живописец, поэт-художник Тютчев, как уже сказано, почти во всех своих стихах является, и притом в неизмеримо большей степени, чем Державин, поэтом-философом.

Мир, природа, человеческое «я» ощущаются Тютчевым не только в их взаимной связи — «все во мне и я во всем», — но и как единство противоположных, взаимно противоборствующих сил. В мировом порядке и строе поэт чувствует притаив-

шийся «хаос», который «шевелится» и в глубинах человеческой души; в «дне» для него затаена «ночь»; в «избытке» жизни кроется смерть. Любовь — «съединенье, сочетанье» «двух любящих сердец» — одновременно и их «борьба», их роковой «поединок».

Читая стихи Тютчева, невольно снова вспоминаешь слова столь ценившего тютчевскую поэзию В. И. Ленина, писавшего в своем фрагменте «К вопросу о диалектике»: «Условие познания всех процессов мира в их „самодвижений“, в их спонтаннейшем развитии, в их живой жизни, есть познание их, как единства противоположностей»¹.

Именно так и воспринимается мир в стихах «умного идеалиста» Тютчева; воспринимается не в его статике, а в его динамике, не как нечто застывшее, неподвижное, а в его «переходах, переливах», как беспрестанный процесс — «живая жизнь». Все непрерывно движется, меняется и вокруг поэта и в нем самом. Излюбленный «природный» мотив Тютчева — переход от дня к ночи и от ночи к дню (картины вечера, утра, сумерек, рассвета); от одного времени года к другому (картины осени, весны); от грозы — к успокоению, и наоборот. С особенной остротой ощущает Тютчев и стремительную динамику человеческой жизни («Из края в край, из града в град...»). Его излюбленный мотив — противоречивая сложность и вместе с тем текучесть, изменчивость человеческой психики. Жуковский, печалась о смерти близкого человека, утешает себя тем, что его образ навсегда будет жить в любящем сердце: «Для сердца минувшее вечно». Тютчев с присущей ему беспощадной честностью и прямоотой анализа мучительно скорбит о постепенном вымирании в его душе всех, даже самых дорогих воспоминаний:

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья,—
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья.

Чернышевский высоко оценил в творчестве Льва Толстого умение писателя видеть и показывать сложные и противоречивые процессы человеческой психики — «диалектику души». «Диалектика души» раскрывается и в ряде стихотворений столь ценимого Львом Толстым Тютчева, в особенности в цикле его любовных стихов, связанных с именем Е. А. Денисьевой. Еще важнее и значительнее то, что в поэзии Тютчева нашла весьма своеобразное отражение и диалектика природы.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 358.

Восприятие Тютчевым действительности в движении неминуемо требовало и новых художественных средств для его выражения. И, смелый новатор, Тютчев создает их. Прежде всего в ряде случаев он отказывается от основного требования традиционного классического стихосложения — строго сохранять на протяжении всего произведения раз выбранный поэтом определенный стихотворный размер: ямб, хорей, анапест и т. д. Два таких значительных стихотворения Тютчева как «*Silentium!*» и «Сон на море», написаны сочетанием различных двусложных и трехсложных размеров. Особенно поразительную картину дает в этом отношении «Сон на море», в котором поэту удается добиться полного соответствия между ходом образов и в высшей степени «дерзновенным» — сложным, можно сказать симфоническим — метрическим построением стихотворения. Параллельно тому как в «видения и грезы» поэта, спящего в качаемом бурным морем челне, врывается «хаос звуков» — «свист ветров», «грохот пучины морской», — резко меняется и стихотворный размер; в уравновешенно-спокойные амфибрахии «сна» (— —), вторгаются дактили (— — —) и анапесты (— — —) чередованием своих то падающих, то подымающихся стоп в подлинном смысле этого слова «звукотписующие» размах колеблющихся волн, дикий разгул разбушевавшейся стихии¹. Равным образом в ямбический строй «*Silentium!*» поэтом почти совершенно симметрично вводятся амфибрахические строки (4-я и 5-я строки первой строфы и 5-я — третьей и последней). Отдельные метрические перебои, также несущие в себе особую, исключительно тонкую художественную выразительность, встречаем и в некоторых других стихотворениях Тютчева («Как птичка раннею зарей» — 15-я строка, «Последняя любовь» — ряд строк и в особенности 12-я строка).

Смелые метрические нововведения Тютчева не были признаны подавляющим большинством современников поэта. Пушкин опубликовал и «Сон на море» и «*Silentium!*» в подлинной тютчевской редакции. Однако в первом отдельном издании стихов Тютчева, вышедшем в 1854 году под редакцией И. С. Тургенева — сам поэт, по-видимому, непосредственного участия в нем не принимал — и послужившем основой для всех последующих дореволюционных изданий, отступления от общепринятого стихосложения были отвергнуты, и «беззаконные» тютчевские строки вправлены в однородный стихотворный размер — по выражению Фета, «алмазные стихи появились замененные стразами» (вспомним аналогичную попытку В. В. Капниста в отношении стихотворения Державина «Ласточка»).

¹ См. ритмический рисунок этого стихотворения в моей статье «Жизнь и творчество Тютчева» при Полном собрании стихотворений Тютчева, т. 1, 1933, стр. 54—55.

Непонятными показались многим и некоторые своеобразные стилевые особенности поэзии Тютчева, также связанные с его новым восприятием действительности. Так, в одном из критических отзывов были жестоко высмеяны такие действительно несообразные с точки зрения только формально-логического мышления, но в своем роде удивительно тонкие и точные эпитеты Тютчева, как «*мглистый полдень*» («Лениво дышит полдень мглистый»), как «*сумрачный свет*» звезд.

Тихой ночью, поздним летом,
Как на небе звезды рдеют,
Как под сумрачным их светом
Нивы дремлющие зреют...

«Эти любопытные эпитеты,— плоско острил критик,— могут смело поспорить с знаменитым двустишием: «Во светлой мрачности лазоревых ночей»¹. Однако некоторые более чуткие современники угадывали за этой кажущейся «бесмысленностью» «какую-то небывалую новизну», некий «новый угол зрения» на мир².

Лирика Тютчева, с ее глубоким философским проникновением в сущность бытия, с ее восприятием жизни не в статике, а в бесконечном движении, во всеобщей связи явлений, была новым и важным этапом в развитии нашей литературы.

Правда, даваемая Тютчевым под этим «новым углом зрения» картина мира существенно ограничена, а во многом и прямо искажена его общественно-политической позицией.

Отойдя внутренне от своей социальной среды и не будучи способным перейти на позиции другого класса, поэт, как уже сказано, тщетно ищет выхода из этого в своих реакционных славянофильских теориях, иллюзорность которых сам же в душе сознает. Все это обуславливает идеалистическую по своему существу и вместе с тем пессимистическую окраску мировоззрения Тютчева, находящуюся, как и у Державина, в явном противоречии с непосредственно оптимистическим, порой мажорно-приподнятым чувством действительности, внушившим поэту его «Весеннюю грозу» или знаменитые «Весенние воды» — стихотворение, в котором Некрасов находил столько «жизни, веселости, весенней свежести» и с которым по своей тональности прямо перекликается не менее знаменитый позднейший «Зеленый шум» самого Некрасова.

Воспринимая мир как непрерывное движение, Тютчев не осознает это движение как движение вперед, как развитие. Мировое движение предстает поэту как «тот же все вечный

¹ «Пантеон», 1854, кн. VIII, отд. 5, стр. 5—6.

² См. неподписанную статью неизвестного автора «Стихотворения Ф. Тютчева». — «Отечественные записки», кн. VIII, 1854, отд. IV, стр. 55—75.

прибой и отбой, тот же все призрак тревожно-пустой». Таким же «тревожно-пустым призраком» кажется ему вечно мятущийся «водомер» человеческой мысли, людские «призрачные годы». Человеческая деятельность для него — «напрасный труд», «безнадежная борьба», «подвиг бесполезный» («Два голоса», «От жизни той, что бушевала здесь»).

Но наличие в стихах Тютчева несомненных и ярко выраженных элементов диалектического восприятия мира, диалектического мышления, несомненно, составляет одну из замечательных черт его лирики, сообщая ей единственное в своем роде своеобразие и подлинно философскую глубину. Именно поэтому Тютчев по праву, больше чем кто-либо из его современников, может быть назван поэтом-философом.

Отражение в поэзии Тютчева диалектики природы и человека, связанное с общим развитием в ту пору мировой философской мысли, выросло на почве современной ему исторической действительности, той «революционной эры», в которую, как он не только считал, но и всем своим существом ощущал, человечество вступило, начиная с июльской революции 1830 года.

В еще большей мере, чем Лев Толстой, Тютчев не понял и не принял революционного движения своего времени. Но он был большим художником, «истинным поэтом», и насыщенная революционным электричеством, грозная атмосфера, в которой он жил и творил, своеобразно отразилась в его поэзии, окрасила ее совсем в особые, специфические тона.

Лирика Тютчева до краев насыщена «тревогой» — грозными ритмами «роковых дней» обреченного старого мира. Если отличительной чертой дарования Фета, именно ею по существу и ограниченного, является «уловление мимолетных впечатлений от тихих явлений природы» (вспомним слова об этом Добролюбова), — Тютчева, наоборот, особенно притягивали к себе бурные моменты природной жизни, моменты стихийных катастроф — «катаклизмов», «страшные песни» хаоса, мотивы «полного грозой» неба, бушующего моря, свистящих и воющих ночных ветров. В человеческой жизни поэта также особенно влечет состояние высшего напряжения всех душевных сил, «избытка ощущений» — миги страсти, «бунта» крови («Близнецы»), героика борьбы («Два голоса»).

С исключительной силой выражено это в одном из лучших образцов тютчевской лирики — в стихотворении «Как над горячею золой», которое Некрасов сочувственно приводит в своей статье, которое Лев Толстой отмечает буквой Г (глубина) и которое перекликается со сказкой об орле и вбране, вложенной Пушкиным в «Капитанской дочке» в уста Пугачева. Сравнивая свою жизнь — жизнь чиновника и светского человека в ее «однообразье нестерпимом» с тлеющим

«над горячею золой» свитком («Так грустно тлится жизнь моя и с каждым днем уходит дымом»), поэт взволнованно заканчивает:

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

Яркий свет на это стихотворение проливает то, что оно написано, видимо, в одно время с другим уже упоминавшимся и значительнейшим стихотворением Тютчева — «Цицерон» (автографы обоих стихотворений находятся на одном листке), явно с ним внутренне перекликающимся и вместе с тем представляющим собой прямой и непосредственный отклик на ту самую июльскую революцию 1830 года, которую Тютчев воспринимал как начало новой революционной эры.

Стихотворение это замечательно. Вопреки Тютчеву — автору реакционных политических статей, всячески заклинающих революцию, Тютчев — гениальный лирик-философ вдохновенно славит «роковые минуты истории», наступление эпохи «всеобщих переворотов»:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые:
Его призвали Всеблагие,
Как собеседника на пир;
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.

ГОРЬКИЙ И ПУШКИН

1

Горький страстно — как редко кто даже среди писателей — любил литературу. Особенно высоко ценил он родную русскую литературу.

«Ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такой силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот при таких неопишимо тяжких условиях»¹, — с гордостью и восхищением писал Горький о русской литературе.

Из всех же русских писателей превыше всего ставил Горький Пушкина. «Гигант», «всеведавший», «не сравнимый ни с кем... человек совершенно изумительного таланта», «гений, который не имел и не имеет равных ему», — таковы определения, которые неизменно дает он Пушкину.

Пушкин для него — «величайший наш гений», «колоссальнейший наш поэт», «величайшая» гордость наша и «самое полное выражение духовных сил России».

Горький чрезвычайно ценил творчество Льва Толстого, как «глубоко национального» писателя. Подытоживая все то, что он говорил о Толстом в своем известном курсе русской литературы, читанном в 1909 году, Горький замечал: «Т[олстой] глубоко национален, он с изумительной полнотой воплощает в своей душе все особенности сложной русской психики: в нем есть буйное озорство Васьки Буслаева и кроткая вдумчивость Нестора-летописца, в нем горит фана-

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М. 1952, стр. 64. При дальнейшем цитировании указывается только том и страница.

тизм Аввакума, он скептик, как Чаадаев, поэт не менее, чем Пушкин, и умен, как Герцен,— Толстой это целый мир»¹. Однако в дальнейшем Горький вносит в эту оценку в части, касающейся сопоставления Толстого с Пушкиным («поэт не менее, чем Пушкин»), поправку явно в пользу последнего. «Пушкин и он — нет ничего величественнее и дороже нам...» — пишет Горький в своих воспоминаниях о Льве Толстом. И имя Пушкина поставлено им здесь на первое место не только по хронологическому признаку.

В этом отношении показательно, что в 1925 году, называя Льва Толстого «величайшим художником России», Горький знаменательно добавляет: «после Пушкина». Оговорка эта тем выразительнее, что она сделана в статье, напечатанной в венгерском журнале и, значит, обращенной к западноевропейским читателям, которые уже привыкли считать Толстого величайшим художественным гением современности и одним из величайших гениев всей вообще мировой литературы, Пушкина же знали сравнительно мало, а если и признавали его великим русским писателем, то все же писателем, деятельностью которого имела лишь национальное, а отнюдь не общемировое значение.

В другой своей статье, написанной в том же 1925 году и также обращенной к зарубежным читателям, Горький идет еще дальше, прямо заявляя: «Лев Толстой *величайший в мире* художник после Пушкина» (курсив мой. — Д. Б.)².

Таким образом, Горький во всеуслышание, причем, как мы дальше увидим, в порядке не случайного высказывания, а выражения своего стойкого и глубокого убеждения, провозглашал именно Пушкина «величайшим в мире художником».

Такой высочайшей оценки не давал Пушкину никогда и никто даже из самых восторженных его почитателей — и русских и зарубежных.

2

Имя Пушкина многократно, по тому или иному поводу, но почти всегда с одинаковым преклонением и любовью упоминается Горьким и в его критических статьях и высказываниях, и в самых различных художественных произведениях — от «Фомы Гордеева», многочисленных рассказов, ав-

¹ М. Горький, История русской литературы, ГИХЛ, М. 1939, стр. 296.

² Предисловие к книге Л. Андреев, Сашка Жигулев, New York, Robert M. Mc. Bride and Company, 1925 — предисловие на английском языке. Цит. по кн. «М. Горький. О Пушкине», под ред. С. Д. Балухатого, изд. АН СССР, М.—Л. 1937, стр. 76.

тобиографической трилогии до «Клима Самгина» включительно — и наконец в частных письмах.

Среди этих последних особенно выразительны многочисленные письма Горького к писателям-самоучкам и вообще к молодым начинающим писателям, к которым, как известно, он всегда относился с особенным вниманием и сочувствием.

«...Было бы хорошо, если бы современная молодежь от холодных риториков сегодняшнего дня возвратилась на отдых к великой русской литературе Пушкина, Тургенева, Лескова, к литературе младших богатырей», — замечал Горький в одной из своих статей 1912 года — периода увлечений «современной молодежи» модными модернистскими течениями символизма, акмеизма¹. Та же нота настойчиво звучит и в письмах Горького к представителям этой «современной молодежи», присылавшим ему образцы своего творчества, спрашивавшим мнения, совета.

В Пушкине Горький видел великого зодчего русского языка и величайшего мастера поэтической формы — «музыки слова». Отсюда в энергичных призывах Горького к молодым писателям учиться у своих предшественников — писателей «старых» — имя Пушкина неизменно оказывается на первом месте.

«Стихи писать вам рано, — со свойственной ему прямою предупреждает Горький одного из начинающих поэтов, — лучше возьмите Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Бальмонта и внимательно читайте, изучая строй их стиха, их язык, прекрасные формы, которые они умели придать русскому стиху»².

«Если вы позволите, — читаем в письме к другому начинающему писателю, — я бы рекомендовал вам внимательно почитать старых русских поэтов — Пушкина, Лермонтова, Фета и Полонского, — они бы очень помогли вам понять, что такое форма стиха, музыка слова. Чтобы хорошо писать, надо хорошо знать свой родной язык»³.

«Очень советую Вам, — пишет Горький третьему, — внимательно прочитать стихи Пушкина, рассказы Тургенева и Лескова — это отличные знатоки русского языка»⁴. «Брюсова, Блока, Бальмонта и вообще новых поэтов не спешите читать, — пишет Горький еще одному адресату, — сначала

¹ М. Горький, Издалека, сб. «Статьи 1905—1916 гг.», «Книгоизд-во «Парус», Петроград, 1918, стр. 132.

² Письмо к Г. Д. Дееву-Хомяковскому от 17 марта 1910 г., Архив А. М. Горького.

³ Письмо к С. Е. Ганьшину, 1911 г., Архив А. М. Горького.

⁴ Письмо к В. А. Михельсу от 25 сентября 1927 г., Архив А. М. Горького.

хорошенько ознакомьтесь со старыми — Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Фофановым»¹. И число таких писем-советов можно значительно умножить².

В то же время, постоянно указывая на Пушкина как на высший образец «красоты формы», Горький отнюдь не ограничивал значения пушкинского творчества только формально-эстетическим моментом.

«Желание Ваше «быть Пушкиным» — законно, — одобряет он одного из «начинающих», — однако не забудьте: кроме того, что Пушкин обладал универсальным талантом литератора, он был одним из образованнейших людей своего времени»³.

Но Пушкин не только сумел «в просвещении стать с веком наравне», как сам он осознанно к этому стремился, Пушкин был созвучен лучшим и наиболее передовым направлениям своей современности — в «музыке» своих стихов дал зазвучать «музыке эпохи». Мало того, Пушкин возвысился над ограниченностью своего класса, он отразил народные стремления. Отсюда — вечная молодость поэта.

«Способность писать стихи у Вас, видимо, есть, — читаем в одном из многочисленных ответов Горького «начинающим», — но в наше время сотни и тысячи юношей научились сочинять стишки очень легко и даже ловко. А все же у нас нет поэзии, согласной с музыкой эпохи. Когда Пушкин был юношей Вашего возраста, — он был поэтом своего времени, а затем, очень скоро обогнав его, стал учителем поколений».

Предупреждая молодого поэта Д. Н. Семеновского о необходимости быть оригинальным и об опасностях подражательности, ученичества, Горький тут же добавляет: «Вообще же учиться нужно по Пушкину, а от того, кто скажет вам, что Пушкин устарел — идите прочь!»⁴ «Читайте почаще Пушкина, — повторяет он ему же в другом письме, — это — основоположник поэзии нашей и всем нам навсегда учитель. Тем, кто кричит, что Пушкин-де устарел — не верьте, — стареет форма, дух же поэзии Пушкина нетленен...»⁵.

Эту «нетленность духа» сообщала поэзии Пушкина присущая ей могучая жизненная сила, «духовное здоровье» пушкинского гения, которое особенно ценил в нем Горький, прямо противопоставляя его болезненным тенденциям новейшей европейской литературы.

¹ М. Горький, т. 29, стр. 175.

² См., напр., письма к Д. Н. Семеновскому, 1913 г., «Советский писатель», 1940. Письмо к Е. О. Ставицкому, 1912 г. Там же, стр. 290, 363; письмо Н. А. Орлову от 25 февраля 1929 г., Архив А. М. Горького.

³ Письмо С. Л. Будинову, 1929 г., Архив А. М. Горького.

⁴ М. Горький, т. 29, стр. 315.

⁵ Там же, стр. 303.

Упомянув в одной из статей 1930 года о «все более растущем в Европе» влиянии Достоевского, реакционные стороны творчества которого жадно подхватывались декадентствующими западноевропейскими литераторами, Горький замечал: «Я предпочел бы, чтоб «культурный мир» объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий»¹.

«Здоровье» пушкинскому творчеству сообщала его общественно-политическая прогрессивность — передовой строй его сознания и мышления, свобода поэта от «гнета церковного и богословского воспитания». «Русь, к сожалению, больше, чем другие, жила под гнетом церковного и богословского воспитания. Вот почему Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец Пушкин, человек, знающий прошлое своей страны, но не отравленный им»².

Называя условно Пушкина «европейцем», Горький, как в свое время в противовес реакционным критикам той поры и Белинский, отнюдь не умалял его народности. В свою очередь, именно народность никак не мешала, а, наоборот, прямо побуждала Пушкина относиться резко отрицательно к темным сторонам самодержавно-крепостнической действительности своего времени.

«...на всем протяжении истории,— писал Горький в 1912 году,— стоном стоят горькие сетования лучших русских людей: трудно на Москве русскому человеку! Даже гибкий, как меч каленой стали, Пушкин, один из славнейших великомучеников русских, и тот восплакал с тоски и обиды: «И дернул черт меня родиться в России с талантом и душою»³. Эти возгласы «тоски и гнева», обращенные в адрес реакционной, самодержавно-крепостнической России, являлись выражением глубокого и истинного патриотизма,— «вызваны — как подчеркивал Горький в другой своей статье (1916 года) — несомненно, заботою о родине, любовью к ней»⁴.

И духовное здоровье Пушкина, равно как связанный с этим социально-оптимистический тонус его творчества, по Горькому,— прямое выражение его истинной народности.

«Каждый духовно-здоровый человек,— замечает Горький в только что цитированной статье 1912 года,— являет собою как бы туго свернутую хартию, исписанную впечатлениями исторического бытия его племени, его предков. В счастливых

¹ М. Горький, т. 25, стр. 252.

² Там же, т. 24, стр. 148—149.

³ М. Горький, Материалы и исследования». Л. 1934, т. I, стр. 66.

⁴ М. Горький, Письма к читателю, сб. «Статьи 1905—1916 гг.», Петроград, Книгоизд-во «Парус», стр. 203.

условиях эта хартия, развертываясь, обогащает нас такими радостными явлениями, как Шевченко, Пушкин, Мицкевич, — люди, воплощающие дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой»¹.

Именно это воплощение Пушкиным «с наибольшей красотой, силой и полнотой» «духа народа» и обусловило собой основополагающую роль Пушкина в развитии русской литературы, сделало его, как говорит Горький в одном из своих писем к писателям, «началом всех начал» ее.

3

Помимо многочисленных отдельных высказываний и суждений о Пушкине, наиболее существенную и определяющую часть которых я только что привел, Горький дважды дает специальную и развернутую оценку и характеристику пушкинского творчества.

Первый раз Горький сделал это в своем Каприйском курсе истории русской литературы, предназначенном для рабочих и набросанном им в 1908—1909 годах.

Особенность и характер аудитории, к которой обращался в своем курсе Горький, определили и постановку им основных проблем, и самый характер изложения. Подчеркивая теснейшую связь Пушкина, как и ряда литераторов, ему contemporaneous, с «линией» декабристов, на которой «расположилась вся культура того времени, все мечты и чаяния честнейших людей страны»², особое внимание Горький отдает в своем курсе революционно-политическим произведениям поэта — его вольнолюбивым стихам и эпиграммам, большинство которых полностью им и приводится (в том числе несколько стихотворений, Пушкину приписывавшихся, но на самом деле ему не принадлежавших).

Наряду с этим Горький энергично защищает Пушкина от столь распространенных со времени статей Писарева, а отчасти и ранее, упреков в пренебрежении его к простому народу, в кичливости своим «шестисотлетним дворянством».

Вслед за Плехановым, Горький подчеркивает, что пушкинская «чернь» — это совсем не народ, а «светское столичное общество», что к народу Пушкин, наоборот, относился с величайшим вниманием и любовью, был «первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая в угоду государственной

¹ «М. Горький, Материалы и исследования», т. I, стр. 70.

² М. Горький, История русской литературы, стр. 85.

идее «народности» (то есть так называемой «официальной народности». — Д. Б.) и лицемерным тенденциям придворных поэтов».

Приводя болдинское стихотворение Пушкина «Румяный критик мой», Горький пронизательно замечает: «А вот деревенская картинка, написанная как будто Некрасовым», — сближение, сделанное и обоснованное только много позже советскими литературоведами, Горьким же проводимое едва ли не впервые.

Равным образом, замечая о Пушкине: «Он — дворянин, он обладает предрассудками аристократа, гордящегося древностью своего имени», — Горький тут же указывает, что подчеркивание Пушкиным своего дворянства в то время, когда таким влиянием при дворе пользовались реакционные немецкие выскочки, «люди с именами Клейнмихель, Адлерберг, Бенкендорф и т. д.», могло как-то сливаться с «общим оппозиционным настроением молодежи»: «вспомните: они смотрели на себя, как на победителей Европы, а их ставили под команду немцев»¹.

«Не менее вероятно, — продолжает Горький, видимо опять имея в виду соображения Плеханова, — и то, что лично Пушкин вкладывал в понятие дворянства чувство собственного достоинства, сознание своей человеческой ценности и внутренней свободы».

И Горький на ряде разительных примеров показывает, как велико было в Пушкине это чувство собственного достоинства, эта внутренняя свобода и благородство. «Вспомните... что Фонвизин покаялся пред Екатериной в дерзостях своего пера, что Радищев — отрекался от своей книги, Новиков лицемерил на допросах, а Пушкин — заявил царю в лицо, что 14-го декабря он, Пушкин, встал бы в ряд с декабристами»².

Одновременно Горький напоминает, в каких невыносимо тяжелых общественных и личных условиях приходилось жить и творить Пушкину: «Его травил Булгарин, искажала цензура, Бенкендорф преследовал выговорами. Стихотворения — «Моя родословная», «На выздоровление Лукулла» и насмешливые четверостишия вызвали наконец непримиримую злобу к поэту; ловкие люди искусно раздували общее недоброжелательство к нему, наконец против него была пущена в ход клевета, и — вскоре его застрелили»³.

«Что же дает Пушкин читателю-пролетарию?» — спрашивает в заключение Горький. В связи с этим он ставит вопрос о классовости пушкинского творчества, решая его отнюдь не в вульгарно-социологическом духе.

¹ М. Горький, т. 24, стр. 92—93, 82—83.

² Там же, стр. 83.

³ Там же, стр. 96.

Будучи дворянином, Пушкин, по Горькому, не являлся только «писателем классовым». «Чисто и резко классовый писатель стремится представить свой класс владыкой и собственником неоспоримых социальных истин, которые для всей массы народа имеют обязательное значение, для всех являются догматами, требующими безусловного подчинения им; такой писатель изображает идеи, чувства и верования своего класса как единственно правильное, полное и верное отражение всех сторон жизни — всего опыта человечества.

Несомненно, что Пушкин — дворянин, он сам одно время кичился этим, но нам важно знать, что уже в юности своей он почувствовал тесноту и духоту дворянских традиций, понял интеллектуальную нищету своего класса, его культурную слабость и — отразил все это, всю жизнь дворянства, все его пороки и слабости с поразительной верностью.

В примере Пушкина мы имеем писателя, который, будучи переполнен впечатлениями бытия, стремился отразить их в стихе и прозе с наибольшей правдивостью, с наибольшим реализмом, чего и достигал с гениальным умением»¹.

Но помимо «гениального умения», Горький указывает и другую причину того, что в своем творчестве Пушкин смог выходить за пределы своей классовости. Причина эта, по Горькому, коренилась в самих исторических условиях жизни русского общества — в невыносимом, стеснявшем в пушкинское время всякое движение, всякое развитие гнете царского самодержавия и созданного им «бюрократического административного аппарата, который душил всех с одинаковым усердием». «Здесь... мы находим объяснение тому факту, что русский литератор... в своих образах и обобщениях шире и объективнее литератора западного, ибо, даже будучи по основам психики своей человеком классовым, он был понуждаем возвышаться над узкими задачами своего класса, был принужден заботиться не столько о выработке классовой идеологии, сколько о борьбе против идей и действий правительства, одинаково враждебных всем классам.

Необходимо было создать что-то, что объединило бы всю массу общества, необходима была борьба с идеологией бюрократии и царей, нужно было выдвинуть против понятия „народность” (Горький опять-таки разумеет здесь официальную народность. — Д. Б.) иное понятие, а для того, чтобы выработать его, требовалось внимательное изучение народа»². «...от кого бы я ни происходил, — говорит Пушкин — ...образ мыслей моих от этого никак бы не зависел...» Это слова человека, который чувствовал, что для него интересы всей нации выше интересов одного дворянства, говорил он

¹ М. Горький, т. 24, стр. 97.

² Там же, стр. 82.

так потому, что его личный опыт был шире и глубже опыта дворянского класса»¹.

В итоге рассмотрения пушкинского творчества, обращаясь к своим слушателям, «читателям-пролетариям», Горький говорил:

«Мы должны уметь отделить от него то, что в нем случайно, то, что объясняется условиями времени и личными, унаследованными качествами,— все дворянское, все временное — это не наше, это чуждо и не нужно нам.

Но именно тогда, когда мы откинем все это в сторону,— именно тогда пред нами и встанет великий русский народный поэт, создатель чарующих красотой и умом сказок, автор первого реалистического романа «Евгений Онегин», автор лучшей нашей исторической драмы «Борис Годунов»,— поэт, до сего дня никем не превзойденный ни в красоте стиха, ни в силе выражения чувства и мысли, поэт — родоначальник великой русской литературы»².

В своей оценке Пушкина как «великого русского народного поэта», «родоначальника великой русской литературы», Горький продолжает и развивает замечательную традицию Белинского. Однако вспомним, что даже Белинский, который с такой широтой подошел к раскрытию богатств пушкинского творчества, писал о Пушкине: «*Везде* видите вы в нем человека, душою и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче *везде* видите русского помещика»³ (курсив мой.— Д. Б.).

Установление Горьким правильного соотношения в Пушкине между классовым и народным — несомненный и немалый шаг вперед.

В признании в Пушкине «дворянского, временного» и вместе с тем в призыве к пролетарским читателям уметь отделять это «временное» от главного, основного — перед нами новое — пролетарское, марксистское — решение старого вопроса.

4

Второй раз к специальной характеристике и оценке Пушкина Горький обратился через много времени — почти двадцать лет спустя.

В архиве А. М. Горького хранится сделанный им в 1925 году в Сорренто набросок статьи о Пушкине, предназначенный в качестве предисловия к однотомнику избранных

¹ М. Горький, т. 24, стр. 98.

² Там же, стр. 96.

³ В. Г. Белинский, т. VII, стр. 502.

сочинений Пушкина, который должен был выйти на английском языке в Нью-Йорке.

Статья-предисловие Горького, очевидно, осталась незаконченной: автограф ее, имеющийся в архиве, обрывается на самом начале биографии Пушкина, которую Горький, заранее предупредив об ее «сказочном разнообразии», по-видимому, собирался довольно подробно изложить. Тем не менее и в таком незавершенном виде статья представляет исключительный интерес и заслуживает того, чтобы привести ее здесь полностью. Вот текст ее¹.

«Если б те люди Европы и Америки, [у] в которых процесс чтения [вызывает] произведений подлинного искусства вызывает радостное и почти религиозное чувство восхищения красотой и мудростью духа человеческого,— если б эти люди знали творчество Александра Пушкина, они оценили бы его так же высоко, как высоко и справедливо оценено ими священное писание о человеке столь гениальных художников, каковы [Шиллер], Шекспир, [Байрон], Гете и другие этого ряда гигантов.

По диапазону творчества Пушкин всего ближе к Гете, а если оставить в стороне научные интересы и домыслы последнего, творчество Пушкина окажется разнообразнее, шире всей массы достижений Немецкого Олимпийца.

Как-то чудесно, сразу после нашествия Наполеона, после того, как [русская армия побывала], как русские люди в мундирах [солдат] офицеров и солдат побывали в Париже, явился этот [этот необыкновенно та<лантливый>] гениальный человек и, на протяжении краткой жизни своей, [мог по <ложить>] положил незыблемые основания всему, что последовало за ним в области русского искусства. Без Пушкина были бы долго невозможны Гоголь,— которому он дал тему пьесы «Ревизор»,— Лев Толстой, Тургенев, Достоевский,— все эти великие люди России признавали Пушкина своим духовным родоначальником [и преклонялись пред ним].

В творчестве Пушкина чувствуется нечто вулканическое, чудесное сочетание страстности и мудрости, чарующей люб-

¹ Впервые эта незавершенная статья Горького была опубликована, но неполно в 1939 г. («М. Горький о Пушкине», «Правда» № 165 от 17 июня). Снова напечатана по автографу в тридцатитомном собрании сочинений Горького изд. АН СССР, т. 24, 1953, стр. 255—256, но без приведения зачеркнутых мест и без двух последних фраз (они даны в примечаниях). Даваемое Горьким неточное название одной из «Повестей Белкина» «Смотритель почтовой станции» исправлено здесь на «Станционный смотритель». Слово «Чайковский» в перечне «крупнейших композиторов России» в рукописи Горького отсутствует и добавлено редакцией. Я воспроизвожу точный текст автографа. Зачеркнутые или измененные слова приводятся в квадратных скобках; недописанные части слов там, где это не вызывает сомнения, восполнены без всяких указаний.

ви к жизни и резкого осуждения ее пошлости, его трогательная нежность не [боится] боялась сатирической улыбки [и все в нем необыкновенно] и весь он — чудо.

Для историка литературы нет темы более значительной и сказочной, чем жизнь и творчество Пушкина¹.

Пушкин — автор изумительных по силе и страстной нежности чувства лирических стихов, создатель таких эпических и мудрых поэм, каковы «Медный всадник», «Полтава», чудесных по изяществу сказок «Руслан и Людмила», «Русалка»; он изумительно, с [тонким] блестящим юмором изложил гибким, звонким стихом мудрые сказки русского народа — «Золотой петушок»², «О рыбаке и рыбке», «О попе и работнике Балде»; он создал лучшую в русской литературе и до сего дня не превзойденную историческую драму «Борис Годунов», вероятно, известную Америке по знаменитой опере Мусоргского. Как прозаик он написал исторический роман «Капитанская дочка», где, с пронизательностью историка, дал живой образ казака Емельяна Пугачева, организатора одного из наиболее грандиозных восстаний русских крестьян. Его рассказы «Пиковая дама», «Дубровский», [Повести Белкина], «Смотритель почтовой станции» и другие положили основание новой русской прозе, смело ввели в литературу новизну [и живость] тем и, освободив русский язык от влияний французского, немецкого, освободили и литературу от слащавого сентиментализма, которым болели предшественники Пушкина [— Карамзин и прочие]. Вместе с этим он явился основоположником того слияния романтизма с реализмом, которое и до сего дня характерно для русской литературы и придает ей свой тон, свое лицо.

Роман в стихах «Евгений Онегин» навсегда останется одним из замечательнейших достижений русского искусства и занял бы почетное место рядом с такими шедеврами европейской литературы, каковы «Страдания Вертера», «История Манон Леско», «Кларисса Гарлоу» и т. д.

Известно, что музыка пользуется лишь наиболее гениальными произведениями искусства слова и наиболее глубокими по смыслу легендами народа. Музыка использовала в форме опер целый ряд вещей Пушкина: «Руслан и Людмила», «Пиковая дама», «Дубровский», «Евгений Онегин», «Золотой петушок», «Царь Салтан», «Борис Годунов», «Цыгане», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Алеко», — все эти оперы написаны на текст Пушкина крупнейшими ком-

¹ Три последних абзаца были сперва написаны ниже (перед вторым абзацем с конца), но затем цифрами был обозначен перенос их на данное место.

² О том, что сюжет «Золотого петушка» взят Пушкиным не из русской народной сказки, а из литературного источника, стало известно позднее.

позиторами России: Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Рахманиновым...

Такие его произведения, как «Скупой рыцарь», «Египетские ночи», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», обнаруживают в Пушкине редкую даже и для гениальных художников слова способность таинственно проникать в [настроения] дух и быт чужих стран, отдаленных эпох. На этих произведениях Пушкина особенно ярко сверкает печать неуязвимости, бессмертия, гениальной прозорливости.

Он был изумительный мастер эпистолярного стиля, письма Пушкина — до сего дня не утратили значения лучших образцов этого стиля.

Трудно исчислить все то [иск<лючительно>], поразительно талантливое, что написано Пушкиным. Его поэмы «Цыгане», «Братья разбойники», «Кавказский пленник» и др. — все это классические образцы русского слова и стиха, а «Сон Татьяны» в «Евгении Онегине» поражает искусным соединением фантастики с реализмом [не говоря о [сти<хе>] музыкальности стиха].

Пушкин написал также «Историю Пугачевского бунта», — это такая же попытка поэта [рассказать о событиях] говорить точным языком историка, как попытка Шиллера — написать «Историю 30-летней войны».

Творчество Пушкина — широкий, ослепительный поток стихов и прозы. Пушкин как бы зажег новое солнце над холодной, хмурой страной, и лучи этого солнца сразу оплодотворили ее. Можно сказать, что до Пушкина в России не было литературы, достойной внимания Европы [и человечества] и по глубине и разнообразию равной удивительным достижениям европейского творчества.

Жизнь Пушкина почти так же сказочно разнообразна, как его творчество.

Он потомок африканца [арапа Петра], Ганнибала, одного из близких людей царя Петра Великого...»

Такова оборвавшаяся, по-видимому, примерно на половине, но тем не менее в высокой степени замечательная статья-предисловие Горького.

Как мы уже знаем, статья эта была написана почти через десять лет после Октябрьской революции, когда богатырская мощь русского народа, сбросившего с себя не только вековые кандалы царизма, но и оковы угнетения человека человеком, обнаружилась во всей своей силе и величии. В то же время статья Горького предназначалась для широких кругов зарубежных читателей. О великом поэте великого народа Горький говорил, как бы обращаясь ко всему культурному миру, ко всему человечеству. Это, несомненно, определило основную тему, основной пафос данной статьи.

В своем курсе истории русской литературы Горький, как мы помним, стремился показать Пушкина как «великого русского народного поэта», «поэта — родоначальника великой русской литературы». Об этом же, как мы видели, говорит Горький и в своем предисловии к американскому пушкинскому однотомнику, подчеркивая, что Пушкин «положил незыблемые основания всему, что последовало за ним в области русского искусства», что величайшие русские писатели признавали его «своим духовным родоначальником».

Но теперь Горький на этом не останавливается. В основу статьи-предисловия им с самого начала твердо кладется тезис о принадлежности Пушкина к ряду величайших гигантов мировой литературы, то есть о всемирном — а не только национально-русском — значении его творчества.

Особенно любопытно отметить, что Горький здесь как бы примеряет по отношению к Пушкину ряд наиболее признанных мировых имен, причем некоторые из них, ввиду их недостаточности в данном плане, тут же отбрасывает. Так, по началу первым в «ряду гигантов» он было вписывает Шиллера, но затем зачеркивает его и начинает этот ряд именем Шекспира. Еще характернее, что он вносит было в свой перечень и затем также зачеркивает имя Байрона — поэта, которого не только лично он чрезвычайно высоко ценил, но с которым, как известно, Пушкина особенно часто и охотно сопоставляли и у нас и на Западе и, чаще всего, не в пользу Пушкина.

Между тем для Горького, очевидно, даже и Байрон не является достаточной мерой для определения величия Пушкина.

В итоге в «ряду гигантов» вместе с Пушкиным Горький называет всего только два имени — Шекспир и Гете.

Но Горький идет и еще далее: Пушкин, по его представлению, не только занимает место в ряду величайших литературных гигантов мира, но это место является, в его глазах, первым.

Прославленным мировым образцом универсального художника, охватившего в своем творчестве все явления бытия и воплотившего их чуть ли не во все мыслимые художественные формы, издавна и неоспоримо считался Гете.

В получившем чрезвычайно широкую известность стихотворении «На смерть Гете», Баратынский так писал об этом:

Погас! но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа:
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел ей предел.

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных создання,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования.
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату и в царский чертог.

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Изведен, испытан им весь человек!

Стихотворение это, хорошо знакомое и Горькому (в своем курсе истории русской литературы он называет его «известнейшим», приводя даже в пример стихов, которые «не уступают, по красоте и силе, Пушкину»¹), точно отражает господствовавшее представление о творце «Фауста».

Исключительное разнообразие, необычайно широкий художественный охват явлений действительности Горький, следуя в этом отношении традиции Белинского, считал одной из самых замечательных и характерных черт и пушкинского творчества. Вслед за Белинским, метко назвавшим Пушкина «мирообъемлющим гением», Горький постоянно подчеркивал «неизмеримый мир мыслей Пушкина», широту творческого горизонта поэта.

«Посмотрите, как широк диапазон его интереса к жизни, как много он охватил на земле, ему равно доступны и русская сказка и «Скупой рыцарь», «Борис Годунов» и работник Балда, — вот как нужно брать жизнь!» — писал Горький о Пушкине уже известному нам Д. Н. Семеновскому².

«У Льва Николаевича тысяча глаз в одной паре», — записал Горький во время своего личного непосредственного общения с автором «Войны и мира» и «Анны Карениной». Однако Пушкин для него был еще более «многоочистым», еще более «всезрящим».

И вот в своем предисловии Горький не только сопоставляет его в этом отношении с Гете, но и отдает ему явное предпочтение:

«По диапазону творчества Пушкин всего ближе к Гете, а если оставить в стороне научные интересы и домыслы последнего, творчество Пушкина окажется разнообразнее, шире всей массы достижений Немецкого Олимпийца».

¹ М. Горький, История русской литературы, стр. 73.

² Письмо от 26 июля 1914 г. М. Горький, т. 29, стр. 324.

Прямого сопоставления Пушкина с другим величайшим «гигантом» мировой литературы, Шекспиром, Горький в своей статье прямо не делает. Но из оценки, даваемой им «Борису Годунову», как «до сего дня непревзойденной исторической драме» и в особенности маленьким трагедиям, на которых, по его словам, «особенно ярко сверкает печать неуязвимости, бессмертия, гениальной прозорливости», видно, что Пушкина-драматурга он ценит едва ли меньше, чем Шекспира. А ведь драматургия, как это наглядно видно из даваемого Горьким перечня основных областей пушкинского творчества, является только одним из слагаемых «сказочного разнообразия» этого последнего, — «ослепительного потока стихов и прозы». Вывод, таким образом, и в отношении Шекспира словно бы напрашивается сам собой. Вообще из всего только что сказанного мы видим, что, хотя в статье к одномому и нет прямо сформулированного тезиса о Пушкине как величайшем художнике мира, выдвинутого в другой одновременной статье Горького, тоже обращенной к американским читателям, тезис этот, несомненно, — в порядке невольной напрашивающегося вывода — в ней наличествует, составляет ее внутренний стержень, основу.

Обращает на себя внимание и полнота равно восторженного приятия Горьким всех областей пушкинского творчества — не только стихов, поэм, «Евгения Онегина», драматургии, но и сказок и прозы. В отношении «Евгения Онегина», которого Горький называет «одним из замечательнейших достижений русского искусства» (в курсе он определял его в качестве «первого реалистического романа»), он допускает, однако, явную недооценку: роман Пушкина, конечно, неизмеримо выше и значительнее не только «Клариссы» Ричардсона, «Манон Леско» Прево, но и «Вертера» Гете.

Восторженнейший и прозорливейший ценитель Пушкина Белинский, однако, ценил его преимущественно как поэта. Проза Пушкина была ему гораздо менее близка и явно им недооценивалась, как, кстати, резко недооценивались им и пушкинские сказки, а русскую прозу Белинский вел не от Пушкина, а от Гоголя. Наоборот, для Горького — и здесь он историчнее — именно пушкинская, а не гоголевская проза заложила «основание» всей «новой русской прозе» — и Гоголя, и Тургенева, и Достоевского, и Льва Толстого.

Наконец чрезвычайно важным и значительным в статье-предисловии Горького представляется его указание на то, что именно Пушкин «явился основоположником того слияния романтизма с реализмом, которое и до сего дня характерно для русской литературы и придает ей свой тон, свое лицо».

Эту же свою явно выношенную, задушевную мысль Горький снова повторяет и тогда, когда говорит об искусном соединении фантастики с реализмом в сне Татьяны и когда подчеркивает, что у Пушкина «чарующая любовь к жизни» не исключала резко критического отношения к ее темным, отрицательным сторонам, «резкого осуждения ее пошлости», что «его трогательная нежность не боялась сатирической улыбки».

Говоря о «слиянии» в пушкинском творчестве «романтизма с реализмом» (терминология здесь условна, но мысль верна), Горький схватил одну из характерных и своеобразных черт того особого типа реализма, который явила миру русская классическая литература и начало которому, и в самом деле, положил своей «поэзией действительности» Пушкин.

Полноты и органичности своей «слияние романтизма с реализмом» на новой общественной основе достигает только в наши дни — в реализме социалистическом. Тем ценнее и значительнее признание — устами родоначальника советского социалистического реализма Горького — основополагающего (понятно, в далекой литературной перспективе) значения Пушкина, этого «начала всех начал» и в данном отношении. В то же время признание это особенно подчеркивает кровную связь, глубочайшую органическую преемственность, которая существует между чудесным миром творчества величайшей нашей гордости и национальной славы — Пушкина и нашей современной советской литературы.

История русской критики не носила узко цехового характера; в создании ее участвовали — и участвовали очень активно и плодотворно — не только критики-профессионалы, но и писатели-художники.

Достаточно напомнить замечательные — до конца и по сию пору еще не оцененные — критические суждения и высказывания самого Пушкина, критические статьи Гоголя, Салтыкова-Щедрина, «Мильон терзаний» Гончарова, статью о Тютчеве Некрасова и многое, многое другое.

Вот почему одной из интереснейших книг нашей пушкинианы является сборник «Русские писатели XIX века о Пушкине», вышедший в 1938 году под редакцией А. С. Долинина. В этой книге собраны, помимо суждений классиков русской критики, высказывания о Пушкине около сорока пяти русских писателей-художников. Последним в этом длинном ряду русских писателей, каждый по-своему преклонявшихся перед великим родоначальником русской литературы, закономерно стоит имя Горького.

Но оценка Пушкина Горьким является последней не только в хронологическом отношении.

Подчеркивая неизбежную ограниченность своей оценки Пушкина, Белинский писал: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное»¹.

И в самом деле, эпоха 40-х годов прошлого века — эпоха Белинского — еще не давала величайшему русскому критику возможности окончательно решить вопрос о всемирном значении пушкинского творчества и вообще вносила в «суждение» его о Пушкине ряд неизбежных ограничений². Горький оказался в этом отношении в гораздо более благоприятных исторических условиях.

Утверждение Горьким подлинно мирового значения Пушкина, в качестве «величайшего в мире художника» — это действительно последнее слово, сказанное у нас о Пушкине; это — устами Горького — суждение о нем, произнесенное нашей новой, поднявшейся на неизмеримо более высокую историческую ступень, эпохой.

В оценке Пушкина Горьким замечательно и принципиально ново и следующее.

При всем преклонении перед Пушкиным, отношение к нему Горького лишено литературного фетишизма. «И Достоевский велик, и Толстой гениален, и все вы, господа, если вам угодно, талантливы, умны, но Русь и народ ее — значительнее, дороже Толстого, Достоевского и даже Пушкина, не говоря о всех нас»³, — писал Горький еще в 1913 году.

Равным образом нет в горьковском признании Пушкина величайшим художником мира и никакого шовинистического бахвальства. «Ценность искусства измеряется не количеством, а качеством. Если у нас в прошлом — гигант Пушкин, отсюда еще не значит, что армяне, грузины, татары, украинцы и прочие племена не способны дать величайших мастеров литературы, музыки, живописи, зодчества», — заявляет Горький в статье 1934 года «О советской литературе»⁴.

В этих словах лучше всего отразилась вера Горького в мощь советского строя, в великие возможности новой социалистической культуры.

¹ В. Г. Белинский, т. V, стр. 555.

² См. об этом подробнее в моей книге «Мировое значение Пушкина». М. 1949, стр. 15—19.

³ М. Горький, т. 24, стр. 156.

⁴ Там же, т. 27, стр. 324.

Но Горький не только оценивал творчество Пушкина, как восторженный и пронзительный критик, он был многим обязан Пушкину — «началу всех начал» русской литературы — и как писатель-художник.

В чем же заключалось это пушкинское «начало» в творчестве Горького?

Прежде всего поэзия Пушкина сыграла исключительно важную роль в первоначальном эстетическом воспитании Горького, в развитии в нем чувства художественной правды и красоты.

С художественным словом мальчик — совсем еще ребенок — Горький впервые соприкоснулся через бабушку — одну из многочисленных, но безвестных народных «сказительниц» типа знаменитой няни Пушкина, — которая ввела его в мир русского народного творчества.

Когда позже, в период своего отрочества, столь непохожего на отрочество всех предшествовавших ему русских писателей-классиков, в Горьком «вспыхнула страсть к чтению» и книги стали необходимы ему, «как пьянице водка», он жадно набросился на переводные французские романы, которыми снабжала его соседка-закройщица. Среди них Горькому попался один из романов Эдмонда Гонкура и «Евгения Гранде» Бальзака — книги, которые произвели на него огромное впечатление, — но в целом это был довольно мутный поток авантюрной, а зачастую и прямо так называемой «бульварной» литературы, скоро прискучившей ему своей надуманностью и однообразием. Еще меньше удовлетворяли его русские поделки на французский лад произведений этого же рода, вроде «Тайн Петербурга» князя Мещерского.

И вот тогда-то, рассказывает Горький, — в его руки попал «маленький томик в переплете синего сафьяна»: «Это были поэмы Пушкина. Я прочитал их все сразу, охваченный тем жадным чувством, которое испытываешь, попадая в невиданно красивое место, — всегда стремишься обождать его сразу. Так бывает после того, когда долго ходишь по моховым кочкам болотистого леса и неожиданно развернется пред тобою сухая поляна, вся в цветах и солнце. Минуту смотришь на нее очарванный, а потом счастливо обещишь всю, и каждое прикосновение ноги к мягким травам плодородной земли тихо радует.

Пушкин до того удивил меня простотой и музыкой стиха, что долгое время проза казалась мне неестественной, и читать ее было неловко. Пролог к «Руслану» напоминал мне лучшие сказки бабушки, чудесно сжав их в одну, а некоторые строки изумляли меня своей чеканной правдой.

Там на неведомых дорожках,
Следы невиданных зверей,—

мысленно повторял я чудесные строки и видел эти, очень знакомые мне, едва заметные тропы, видел таинственные следы, которыми примята трава, еще не стряхнувшая капель росы, тяжелых, как ртуть. Полнозвучные строки стихов запомнились удивительно легко, украшая празднично все, о чем говорили они; это делало меня счастливым, жизнь мою — легкой и приятной, стихи звучали, как благовест новой жизни. Какое это счастье — быть грамотным!

Великолепные сказки Пушкина были всего ближе и понятнее мне; прочитав их несколько раз, я уже знал их на память; лягу спать и шепчу стихи, закрыв глаза, пока не усну. Нередко я пересказывал эти сказки денщикам; они, слушая, хохочут, ласково ругаются, Сидоров гладит меня по голове и тихонько говорит:

— Вот славно, а? Ах, господи...

Возбуждение, охватившее меня, было замечено хозяевами, старуха ругалась:

— Зачитался, пострел, а самовар четвертый день не чищен! Как возьму скалку...

Что — скалка? Я оборонялся против нее стихами:

Душою черной зло любя,
Колдунья старая...»

Из всех дошедших до нас рассказов о первом знакомстве с творчеством Пушкина, это — едва ли не самый захватывающий. О впечатлении своем от Пушкина Горький вспоминает, как о какой-то яркой вспышке, внезапном озарении того тесного и душного круга унылых и скучных мещанских буден, в котором он был замкнут в годы своей невеселой жизни «в людях». Причем, в противоположность искусственному миру французских авантюрных романов, пушкинская «поэзия действительности» предстала ему родной и знакомой, как русская природа — поляна «вся в цветах и солнце» среди «болотистого леса», — как народный мир бабушкиной сказки.

В этом отношении чрезвычайно ценно и выразительно свидетельство Горького об особенной близости и понятности ему «великолепных пушкинских сказок», восторженную оценку которых, как мы могли убедиться в этом из сделанного им в 1925 году наброска предисловия к однотомнику Пушкина, он сохранил навсегда.

Белинский, как известно, склонен был отказывать пушкинским сказкам почти в каком-либо значении, считая их плодом безнадежной попытки подделаться под народное творчество.

Восприятие пушкинских сказок Горьким, человеком из народа в самом прямом смысле этого слова, так же, как и его рассказ о наивно-непосредственном восторге денщиков

(«Слушая, хохочут, ласково ругаются...» «Вот славно, а? Ах, господи...») лучше всего опровергают несколько теоретическое и абстрактное в данном случае утверждение Белинского.

Больше того, едва ли мы преувеличим, если скажем, что именно впечатление от «великолепных» пушкинских сказок, как и от пролога к «Руслану и Людмиле», чудесно сжавшего «в одну» «лучшие сказки бабушки» и сообщившего им величайшее художественное совершенство, «чеканную правду» — именно это впечатление было одним из самых мощных возбуждений литературно-эстетического сознания молодого Горького.

Необыкновенно точно и выразительно передана в рассказе Горького и острота его впечатления от совершенства пушкинской поэтической формы: «Пушкин до того удивил меня простотой и музыкой стиха, что долгое время проза казалась мне неестественной». В этом впечатлении, думается, — основа уже известного нам последующего утверждения Горького о том, что Пушкин является «величайшим художником мира».

Наконец чрезвычайно интересно в рассказе Горького и то, что он сразу же ощутил могучую действенность пушкинской «поэзии действительности», победоносную, жизнеутверждающую, солнечную силу пушкинских стихов, которые не только украшали «празднично все, о чем говорили», но и «обороняли» этой своей «чеканной правдой» и красотой от зла житейского, в случае Горького — от злой старухи хозяйки.

Это первоначальное и необыкновенно сильное впечатление от пушкинских поэм и сказок, очевидно, продолжало жить в Горьком до самого начала его собственной литературной деятельности.

Несомненно и очень отчетливо сказалось оно и на первых порах ее — в романтических рассказах, легендах и сказках раннего периода. Этому, конечно, способствовало и то, что эти первые рассказы непосредственно навеяны скитаниями Горького по тем самым местам — Крым, Бессарабские степи, с которыми связан мир пушкинских южных поэм. Так первое же появившееся в печати произведение Горького — рассказ «Макар Чудра», который сам Горький называл «первым неуверенным шагом» на своем пути литератора, прямо переносит нас в атмосферу пушкинских «Цыган». Автор в цыганском таборе слушает яркий и колоритный рассказ старого цыгана Макара Чудры о гордой степной красавице Радде, которая свою волю любила больше всего на свете, больше самой своей жизни, и об удалом — под стать ей — молодом цыгане, Лойко Зобаре.

По свидетельству самого Горького, в основе и повествования Макара Чудры, и «славных сказок» старухи Изергиль, и некоторых других его произведений этого периода лежат фольклорные источники — рассказы, непосредственно слышанные им из уст народа во время своих скитаний. Но в передачу Горьким этих рассказов явно вплетаются мотивы и образы пушкинских «Цыган», поэмы, которую не случайно в перечне южных поэм Пушкина, даваемом Горьким в его статье к американскому однотомнику, он называет прежде всего.

Как и пушкинские «Цыганы», «Макар Чудра» — гимн «степной шири», степной воле, противопоставляемой неволе оседлой жизни. Легко заметить, что иронические слова старого цыгана о людях, которые «сбились в кучу и давят друг друга» прямо перекликаются со знаменитыми гневно-негодующими тирадами Алеко о «неволе душных городов», где «люди в кучах за оградой...»

В центре горьковского рассказа — культ смелой и сильной личности, «гордого» героя. Недаром эпитет «гордый» столько раз, почти с гипнотической настойчивостью, повторяется Горьким и в рассказе о Радде и Лойко и в несколько более поздней «сказке» о Ларре. От образа «царственно гордой и красивой» цыганки Радды, «гордой королевы» степей, тянутся и прямые нити к Пушкинской Земфире.

Но вместе с тем уже тот же «Макар Чудра», несомненно связанный с традицией пушкинских «Цыган», ни в какой мере не является произведением эпигонским или даже только просто ученическим. «Первый неуверенный шаг» Горького был вместе с тем началом его самостоятельного и глубоко оригинального пути. Прежде всего, если по своим темам и мотивам, вообще по всей своей идейной проблематике (проблема гордой и сильной личности, противопоставление вольной и смелой жизни обычной людской «неволе») ранние романтические произведения Горького тесно связаны с Пушкиным, автором южных поэм, — по своей стилистике они восходят явно не к Пушкину, а к Гоголю — автору ранних романтических «Вечеров» и «Миргорода» и историко-героической повести «Тарас Бульба». Вот наугад взятые примеры почти буквальных совпадений с ранней гоголевской манерой: «Кто ее отец? — *громом гремит по табору*», «А еще говорили, что Зобар умен и ловок — *вот лгут люди!*»¹

¹ Подробный анализ с этой стороны стилистики романтических произведений молодого Горького дан Б. В. Михайловским в статье «Горький и Гоголь», «Горьковские чтения 1947—1948», М.—Л. 1949, стр. 280—296.

Но ранние романтические произведения Горького никак не представляют собой и простого скрещения пушкинского и гоголевского влияний.

В них отчетливо звучит — пусть еще молодой, еще неокрепший, но новый, *свой* голос нового великого художника новой исторической эпохи, нового социального класса.

Прежде всего из «Макара Чудры» при всей несомненной параллельности его пушкинским «Цыганам» совершенно выпадает образ дворянского героя-индивидуалиста — Алеко. В рассказе Горького также присутствует фигура «русского скитальца» — самого автора, но, во-первых, она дана периферийно, вне всякой связи с фабулой, а во-вторых, и самое главное, этот новый «русский скиталец» не имеет решительно ничего общего с типом мечущегося и ищущего воли лишь «для себя» дворянина-индивидуалиста пушкинских романтических поэм.

Вспомним, как характеризует автора старый цыган Макар Чудра в самом начале этого рассказа: «— Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол. Так и надо: ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай — вот и все! — Жизнь? Иные люди? — продолжал он, скептически выслушав мое возражение на его «так и надо». — Эге! А тебе что до этого? Разве ты сам — не жизнь? Другие люди живут без тебя и проживут без тебя. Разве ты думаешь, что ты кому-то нужен? Ты не хлеб, не палка, и не нужно тебя никому. — Учиться и учить, говоришь ты? А ты можешь научиться сделать людей счастливыми? Нет, не можешь».

Фабульную часть горьковского рассказа составляют образы и жизнь самих цыган. Но и здесь, при очевидном сходстве с образами одноименной пушкинской поэмы (в особенности уже упомянутая близость Радды к Земфире), находим несомненные и очень существенные различия. Так, Горьким подчеркивается умудренность жизнью, всем перевиланным за свои пятьдесят восемь лет, самого рассказчика истории Радды и Зобара, «старого цыгана», — обозначение, явно идущее от пушкинской поэмы, — Макара Чудры. Но мудрость Макара Чудры не имеет ничего общего с мудрым смиренным и всепрощением пушкинского «старого цыгана». Макар Чудра, подобно самим Радде и Зобару, подобно своей дочери, Нонке, в этом отношении ничем не отличающейся от Радды, — порождение «гордой» и «красивой» (эпитет. наряду с эпитетом «гордый», также излюбленный Горьким в его ранних романтических произведениях) стелной жизни, носитель гордой свободы — «воли». Недаром Горький именно ему как бы передает презрительные тирады Алеко о «сбившихся в кучу» людях-рабах. Вместе с тем эти несколько неопределенно отвлеченные у Алеко тирады наполняются в устах Макара Чудры совершенно иным и гораздо бо-

лее отчетливым социальным содержанием. Гордой кочевой цыганской вольности противопоставляются люди, всю жизнь «ковыряющие землю» — люди мелкобуржуазной, собственной, «рабской» психологии, то есть крестьяне.

« — Смешные они, те твои люди. Сбились в кучу и давят друг друга, а места на земле вон сколько. — он широко повел рукою на степь. — И все работают. Зачем? Кому? Никто не знает. Видишь, как человек пашет, и думаешь: вот он по капле с потом силы свои источит на землю, а потом ляжет в нее и сгинет в ней. Ничего по нем не останется, ничего он не видит с своего поля и умирает, как родился, — дурагом.

— Что ж, — он родился затем, что ли, чтобы поковырять землю, да и умереть, не успев даже могилы самому себе выковырять? Ведома ему воля? Ширь степная понятна? Говор морской волны веселит ему сердце? Он раб — как только родился, всю жизнь раб, и все тут! Что он с собой может сделать? Только удавиться, коли поумнеет немного».

Вся эта тирада в высшей степени характерна для молодого Горького. В ней — несомненное зерно вскоре, три года спустя, написанного им и уже вполне горьковского рассказа «Челкаш».

Своеобразно аккомпанирует повествованию старого Макара Чудры образ моря, упоминанием которого начинается («С моря дул влажный ветер...») и заканчивается этот горьковский рассказ: «Усиливался дождь, и море распевало мрачный торжественный гимн гордой паре красавцев цыган — Лойке Зобару и Радде, дочери старого солдата Данилы.

А они оба кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой».

Образ моря — «гордой» и «свободной» стихии — едва ли не подсказан Горькому — именно в таком его качестве — знаменитым одесским прощальным стихотворением Пушкина «К морю». Эпитеты «мрачный» и «торжественный» взяты прямо из этого стихотворения («Не забуду твоей *торжественной красы*», сопоставление с морем Байрона — «как ты могуч, глубок и *мрачен*»). Но Горький опять-таки творчески воспользовался этим пушкинским подсказом. Образ моря обрамляет не только его первый рассказ, но и целый ряд его последующих произведений раннего периода: и «Старуху Изергиль» (начало: «Я слышал эти рассказы под Аккерманом, в Бессарабии, на морском берегу», конец: «Море шумело глухо и печально» ср. в стихотворении Пушкина: «Твоя *грустный шум*», «*Глухие звуки*»), и «Песню о Соколе» (начало: «Море огромно, лениво вздыхающее у берега»; почти в самом конце: «Море так внушительно спокойно, и чувствуется, что в свежем дыхании его на горы, еще не остывшие от дневного зноя,

скрыто много мощной, сдержанной силы»), и «Челкаша», и крымскую легенду «Хан и его сын», и «Мальву».

Пушкин сопоставляет образ «гордой» и «свободной» морской стихии с «поэтом гордости» — Байроном. Горький как бы распространяет это сопоставление: образ моря художественно соответствует — в качестве зачина, концовки, порой лейтмотива — образам всех тех «сильных», «могучих» и «гордых» людей, о которых он нам повествует¹. Наконец, в соответствии с общим идейно-художественным развитием горьковского творчества, и этот прием — композиционного обрамления образом моря — приобретает новое и уже прямо революционное звучание в знаменитом «Буревестнике», где он уже не носит внешнего характера — своего рода музыкального фона, — где образ моря глубоко врастает в самую ткань произведения, являясь его органическим компонентом.

Тема гордой и свободной личности, так ярко поставленная Горьким в его первом же опубликованном произведении, с особенной остротой разрабатывается в «Старухе Изергиль», опубликованной в том же году, что и «Челкаш» и «Песня о Соколе».

Тема эта объединяет в одно идейно-художественное целое те три, внешне словно бы вполне самостоятельные, части, из которых состоит этот рассказ Горького: «сказка» о Ларре, повествование старухи Изергиль о своей молодости, и «сказка» о «горящем сердце Данко».

Как «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» многими своими чертами напоминает нам все тех же пушкинских «Цыган». Молодая Изергиль, даже еще больше, чем Ралда и Нонка, похожа на Земфиру. Равным образом, когда «старейшие племени» (в первой «сказке» старухи Изергиль) по совету самого мудрого из них отпускают на свободу и лишь извергают из своей среды гордого «сына Орла», убившего оттолкнувшую его девушку, — в нашей памяти невольно возникает знаменитый финальный эпизод между Алеко и старым цыганом. Нам неизвестны фольклорные источники этой и ряда других подобных вещей Горького, и поэтому мы не можем с точностью сказать о происхождении данного эпизода, но если даже он и заимствован Горьким из непосредственно слышанного им народного предания, несомненно, что фольклорное и пушкинское здесь налегли одно на другое, прихотливо переплелись друг с другом.

Но и здесь, в трактовке одной и той же темы Горьким и

¹ В частности, в восьмой главе «Евгения Онегина» читаем о море: «Глубокий вечный хор валов // Хвалебный гимн отцу миров»; в приведенной выше цитате из «Макара Чудры» — несомненная реминисценция этого образа, однако с характерной переадресовкой: «Море распевало... гимн», но не «отцу миров», а «гордой паре» вольных и «удалых» людей.

Пушкиным, ощущаются, при несомненном сходстве, очень существенные отличия.

В пушкинских «Цыганах» «гордому человеку» — Алеко — противопоставлена «робость» и «доброта душевная» цыган — этих «смиренной вольности детей», которые «не терзают, не казнят», но и не хотят жить с «убийцей». Отсюда и «оставь нас, гордый человек!» «Гордость» всячески подчеркивается Горьким и в его «сыне Орла»: «Глаза его были холодны и горды, как у царя птиц»; убив девушку, он «был горд», стоя «один против всех»; «ты, гордый, слушай!» — обращается к нему мудрец. По мнению старухи Изергиль, и наказан был «сын Орла» именно за свою гордость: «Вот что может сделать бог с человеком за гордость!» — говорит она перед началом своей сказки, а рассказав ее, повторяет снова: «Вот как был поражен человек за гордость!»

Но для самого автора в гордости, как таковой, нет ничего предосудительного. Наоборот, гордость для него в значительной степени синоним смелости, силы и красоты, неотъемлемая черта настоящего человека, достойного этого имени (вспомним его позднейшее: «Человек — это звучит гордо»). После рассказа старухи Изергиль о Ларре автор характерно замечает: «Конец рассказа она вела таким возвышенным, угрожающим тоном, а все-таки в этом тоне звучала боязливая, *рабская нота*. (Курсив мой.— Д. Б.) Не случайно и то, что эпитет «гордый» также подчеркнуто часто употребляется автором по отношению не только к «отверженному» сыну Орла — Ларре, но и по отношению к несомненному человеку-герою Данко: «гордый смельчак Данко», а Данко засмеялся «гордо», «гордое сердце» Данко.

И Ларру в рассказе Горького страшная судьба — полная отверженность от людей, абсолютное одиночество — постигает не за его гордость, а за его асоциальность, индивидуализм, за то, что он абсолютно холоден к людям, «считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего».

И вот в несомненную контрастную параллель к сказке о Ларре старуха Изергиль рассказывает другую сказку о другом «гордом смельчаке», который, наоборот, поставил свою гордость на служение людям, который вырвал из груди свое пылающее «великой любовью к людям» «гордое сердце», чтобы озарить им путь заблудившемуся человечеству¹.

Мы и здесь не знаем, что именно Горький прямо заимствовал из слышанного им народного рассказа, но «пылаю-

¹ Разное значение в эпитет «гордый» вкладывает и Пушкин. В обращении-призыве сосланным в Сибирь декабристам: «Храните гордое терпенье» — эпитет этот имеет совсем иной смысл, чем в обращении старого цыгана к Алеко или когда Пушкин называет Байрона в первой главе «Евгения Онегина» «поэтом гордости», где как это очевидно из контекста, слово «гордость» значит крайний индивидуализм и субъективизм.

шее» сердце Данко невольно напоминает нам тот «угль, пылающий огнем», который находился в груди пушкинского пророка. Напоминают нам это и строки из пушкинского стихотворения «Герой», в котором поэт дает свое понимание сущности подлинного героизма: «Оставь герою сердце! Что же он будет без него?— Тиран!..» Несомненно родство Пушкина и Горького в их решении проблемы истинного героя и отношения его к людям. Но и тут гуманистический порыв стихов Пушкина о герое под пером Горького принимает характерно иные очертания и более резко выраженный социальный смысл. Горьким в лице его Данко выведен обобщенный романтизированный образ народного еождя, отдающего всего себя во имя счастья своего народа.

Романтизм в творчестве Пушкина Горький продолжал исключительно ценить и много позднее. Даже в 1913 году, замечая, что «Русь нуждается в большом поэте», он писал: «...нужен поэт большой, как Пушкин, как Мицкевич, как Шиллер, нужен поэт-демократ и романтик, ибо мы, Русь,— страна демократическая и молодая»¹. Но преемственность Горького по отношению к Пушкину неизмеримо глубже, чем усвоение им романтической пушкинской традиции, столь заметное в ранний период его творчества. В дальнейшем мы, пожалуй, не найдем у Горького таких явственных параллелей с Пушкиным, какие имеются между его ранними романтическими произведениями и пушкинскими южными поэмами. Но то, что сам Горький с особым сочувствием отмечал в творческой деятельности «начала всех начал» русской литературы, пронизывает,— хотя, понятно, в ином качестве, обусловленном другой исторической действительностью,— и его собственное творчество.

У Горького мы находим и широту охвата жизни, обусловившую присущее ему жанровое разнообразие, и «здоровье духовное» — жизнеутверждающий социальный оптимизм, и то своеобразное «слияние романтизма с реализмом», которое так чутко подметил он сам в Пушкине и которое под руками родоначальника советской литературы выросло и развилось в основное, ведущее литературное направление нашей эпохи — реализм социалистический.

1949

¹ Письмо к Д. Н. Семеновскому от 13 мая 1913 г., М. Горький, т. 29, стр. 304.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД РОМАНОМ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО «ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Роман Алексея Толстого «Петр Первый» бесспорно является не только одним из крупнейших литературно-художественных достижений советского периода, но и одним из замечательных созданий всей русской художественно-исторической литературы вообще.

Петровская эпоха издавна начала привлекать к себе внимание Алексея Толстого. Еще в 1916 году он задумывает роман из истории Петровского времени. В 1917 году он пишет рассказ «День Петра»; несколько ранее, в том же году — другой рассказ из той же эпохи — «Наваждение».

После рассказов 1917 года Алексей Толстой снова возвращается в конце 20-х годов к теме Петра, которая отныне перестает творчески волновать его в течение всей последующей жизни: в 1929 году появляется его пьеса о Петре «На дыбе», в 1930 году — первая часть романа «Петр Первый»; в 1934 году он заканчивает вторую часть романа, в 1935 году создает новый вариант пьесы под названием «Петр I», в 1938 году — еще один, третий вариант ее же, претерпевший по сравнению с первыми двумя настолько существенные изменения, что это позволяет говорить о ней почти как о совсем новом произведении. В 1935 году Толстым был написан сценарий для кинофильма о Петре. Наконец, в предпоследний год своей жизни, в самом конце 1943 — начале 1944 года, Алексей Толстой начинает работать над третьей завершающей частью романа «Петр Первый», закончить которую он не успел: по свидетельству вдовы писателя Л. Толстой, «осталась недописанной более чем наполовину» (последняя из написанных глав — шестая — была закончена за полтора месяца до смерти).

В серии произведений о Петре сказалась и традиционность, в лучшем смысле этого слова, творчества Алексея Толстого и его большое художественное новаторство.

* * *

Тема Петра — одна из самых исконных тем нашей литературы. Возникнув уже в стихах и проповедях одного из ближайших единомышленников и пособников Петра — Феофана Прокоповича, петровская тема проходит через всю нашу литературу XVIII века: от поэмы Кантемира «Петриада», од и поэмы «Петр Великий» Ломоносова до творчества Фонвизина, Державина и Радищева. В литературе XIX века, говоря только о самом крупном, достаточно напомнить то значение, которое имеют образ и тема Петра в творчестве Пушкина; большой роман о Петре, как известно, задумал и частично начал осуществлять Лев Толстой. Значительное место тема Петра занимает и в творчестве символистов (заключительная часть трилогии Мережковского «Христос и Антихрист»: «Антихрист. Петр и Алексей», «Петербург» Андрея Белого, стихи Блока и его же поэма «Возмездие» и др.).

Такое неослабевающее творческое внимание к теме Петра объяснялось не только естественным интересом писателей-художников к замечательным людям и событиям одной из самых значительных, кризисных, изобиловавших разнообразнейшими драматическими коллизиями и потрясениями эпох нашего прошлого, но и тем, что вопрос о петровских преобразованиях связан был с существеннейшей проблемой о характере всей нашей национальной жизни, об основных путях нашего исторического развития. Отсюда то или иное отношение к личности и делу Петра являлось своего рода политической программой, общественным кредо писателя.

Помимо всего этого, для Алексея Толстого художественное проникновение в эпоху Петра — время коренной ломки старой Руси — было ключом к пониманию и нашей эпохи, как говорил Максим Горький, «очень похожей на нее». Сам Алексей Толстой прямо признавал, что в Петре I он «ищет подхода к современности с ее глубокого тыла, что его путь от «Сестер» к «Петру» был путь художественного вживания в нашу эпоху¹. Вживание это Алексей Толстой определял, как переход «не одним разумом, но и художнически» из старого мира, мира буржуазно-интеллигентской, идеалистической идеологии, «в мир диалектического материализма». Наглядным выражением процесса этого перехода и является роман

¹ Л. Цырлин, Советский исторический роман.— «Звезда», № 7, 1935, стр. 239.

«Петр Первый» — произведение, так и оставшееся незаконченным, но из всей серии вещей Алексея Толстого о Петре художественно наиболее завершённое и значительное.

* * *

В отношении к личности и делу Петра не только в нашей литературе, но и в истории нашей общественной мысли, издавна установились прямо противоположные точки зрения: положительная и резко отрицательная. Окончательно оформившиеся в западничестве и славянофильстве, эти точки зрения наметились уже у Пушкина — автора «Полтавы», «Арапа Петра Великого», «Пира Петра Первого» с их подчеркнута положительной оценкой личности и дела Петра — и, с другой стороны, несколько ранее у Карамзина, который в «своей известной охранительной «Записке о древней и новой России» считал Петра «беззаконным» искажителем русского «народного духа», «захотевшим сделать Россию Голландией».

Пушкинская концепция Петра разделялась всеми передовыми представителями нашей общественности, начиная с Белинского. Карамзинско-славянофильская концепция не только воскресает в реакционных течениях нашей предреволюционной литературы — в произведениях писателей-символистов, но даёт себя чувствовать даже и в некоторых произведениях литературы советской эпохи. Таков хотя бы образ Петра в «Песне о великом походе» Сергея Есенина, не только связанный с представлениями славянофилов, но и прямо словно бы сошедший в строки поэта с ветхих листов раскольничьих апокалипсисов, где Петр изображался в виде антихриста.

В первом опубликованном произведении Алексея Толстого о Петре — небольшом рассказе 1917 года «День Петра» — также явственно звучит тема уничтожения Петром национальной «самобытности» — превращения России в Голландию.

«Да полно — хотел ли добра России царь Петр?» — спрашивает Толстой и словно бы решает этот вопрос отрицательно: «Что была Россия ему, хозяину, загоревшемуся досадой и ревностью: как это, двор его и скот, батраки и все хозяйство — хуже, глупее соседского. О добре ли думал хозяин, когда с перекошенным от гнева и нетерпения лицом приискал из Голландии в Москву... Разве милой была ему родиной Россия? С любовью и скорбью пришел он? Налетел досадный, как ястреб: ишь угодье какое досталось в удел, не то, что у курфюрста бранденбургского, у голландского штатгальтера. Сейчас же, в этот же день, все перевернуть, перекрестить, обстричь бороды, надеть всем голландский каф-

тан, поумнеть, думать начать по-иному. Чтобы духу не было противного русского. И при малом сопротивлении — лишь заикнулись только — что, мол, не голландские мы, а русские, избыли, мол, и хазарское иго, и половецкое, и татарское, не раз кровью и боками своими восстанавливали родную землю, не можем голландцами быть, смилуйся. Куда тут. Разъярилась царская душа на такую самобытность, и полетели стрелецкие головы...» и т. д.¹.

От таких суждений о Петре еще тянутся явственные нити к «летучему голландцу» Андрея Белого и вообще символистов. Во внешнем облике Петра Толстым особенно подчеркивается характерная деталь: «круглые глаза», горящие «безумием» (см. портрет Петра в «Возмездии» Александра Блока: «мундир зеленый, рост саженный, ужасен выкаченный взгляд»).

Вообще в манере изображения здесь Алексеем Толстым Петра черты резкого, нарочито-грубого натурализма сочетаются с почти мистической трактовкой.

Так, отношения между Петром и нещадно пытаемым им Варлаамом, называвшим царя антихристом, явно подсказаны излюбленной все теми же символистами парадоксальной психологической схемой — ненависть-любовь, полностью положенной Мережковским в его романе в основу интерпретации отношений между царем и царевичем Алексеем (кстати, в «Дне Петра» имеется ряд почти буквальных совпадений с некоторыми местами из этого явно реакционного романа Мережковского).

Финальная сцена между Петром и Варлаамом вызывает в памяти поцелуй Христом великого инквизитора в знаменитой легенде Ивана Карамазова. Но вместе с тем в отдельных местах рассказа намечается и другой — без натуралистических «ужасов» и мистического «страстотерпничества» — образ Петра, исполненный могучей силы, кипучей энергии и одновременно обаятельной простоты, образ, восходящий к пушкинскому «на троне вечному работнику» из «Стансов» и «Пира Петра Первого».

Вот Петр сырым и ветреным петербургским утром, в нагольном полушубке, в оленьем, надвинутом на уши колпаке, обмотав горло вязаным шарфом, выезжает со двора: «Вот так погода, хороша погода! Морская, крепкая, сквозняк! С удовольствием, раздувая ноздри, вдыхал Петр соленый сырой ветер, гнавший где-то по морю торговые, полные товаров суда, грозные линейные корабли, выдувавший из всех закоулков постылый дух российский».

¹ Цитирую по первой публикации в альманахе «Скрижаль»; сб. 1, Петр. 1918. При последующих перепечатках автор все больше смягчал отрицательную характеристику-оценку Петра.

Вот Петр — на парусном боте со своим «приятелем», матросом Степаном: «Скуластый матрос... весело взглянул на Петра Алексеевича... и, живо перебирая руками, поднял парус. Тотчас лодка, бессильно до этого качавшаяся, точно напрыгла мускулы, накренилась, мачта, заскрипев, согнулась под крепким ветром. Петр снял руку с поручни мостков, положил руль, и лодка скользнула, взлетела на гребень и пошла через Неву. Петр проговорил сквозь зубы: «Ветерок, Степан, а?» Осклабясь, матрос прищурился на ветер, сплюнул: «Был норд на рассвете, ободняло, ишь на норд-вест повернул». «Врешь,— норд-вест-вест». На это Степан усмехнулся, качнул головой, но не ответил: «хотя с Петром Алексеевичем были они давнишними приятелями-мореходами, все-таки много спорить с ним не приходилось». Этот спор о направлении ветра, кстати, как раз и является одной из очевидных реминисценций, попавших в рассказ из романа Мережковского, где дан почти полностью совпадающий аналогичный обмен репликами между Петром и петербургским обер-полицеймейстером Девьером, в главе «Наводнение».

Однако в романе этот разговор окрашен самым зловещим колоритом, которого он совершенно не имеет в рассказе.

Равным образом в рассказе подчас дается органически связанная с местами подобного рода, но находящаяся в явном противоречии с вышеприведенными отрицательными характеристиками и, несомненно, положительная оценка Петра: «И пусть топор царя прорубал окно в самых костях и мясе народном... окно все же было прорублено, и свежий ветер ворвался в ветхие терема, согнал с теплых печурок заспанных обывателей, и закопошились, поползли к раздвинутым границам русские люди — делать общее государственное дело».

Не только славянофильская, реакционная, точка зрения на Петра, но и резко положительная, западническая, были в большей или меньшей степени односторонними. И трактовка Петра в рассказе Алексея Толстого, сочетающая в себе элементы этих обеих оценок, в этом смысле не только богаче, но и ближе к исторической правде.

Однако положительная и отрицательная точки зрения на Петра в рассказе еще механически соседствуют друг с другом, не сведены в единую цельную концепцию. Синтез обеих дает только марксистская оценка Петра: признание *исторической* прогрессивности его дела и одновременное отчетливое осознание *классовой* ограниченности этого дела.

В период создания «Дня Петра» Алексей Толстой перехода «в мир диалектического материализма» — даже перехода только «одним разумом» — еще не совершил. И потому, хотя «художнически» он уже начал нащупывать и в этой очень по-своему сочной и яркой вещи элементы для такого

синтеза, самого синтеза в ней еще нет. Именно потому в рассказе так подчеркнуто — в качестве лейтмотива — звучит тема одиночества Петра, этого «безумного» гиганта — «головой выше всех окружающих», — «взявшего непосильную человеку тяжесть: одного за всех».

Именно в этом коренится, по Алексею Толстому, и историческая обреченность дела Петра, неизбежная его неудача: «Но все же случилось не то, чего хотел гордый Петр, — Россия не вошла, нарядная и сильная, в семью великих держав. А, подтянутая им за волосы, окровавленная и обезумевшая от ужаса и отчаяния, предстала новым родственникам в жалком и неравном виде — рабою».

* * *

Следующее крупное произведение Алексея Толстого о Петре — пьеса «На дыбе» — отделена от «Дня Петра» больше чем десятью годами. Положительное в образе и деле Петра, неотступно радеющего «о пользе государственной», «за отечество, за людей» «не жалеющего живота», в пьесе явно выходит на первый план. Но не случайно даже самым своим названием пьеса непосредственно связана с последней приведенной нами цитатой из рассказа 1917 года.

Драматическое движение пьесы — в нарастании цепи измен, в предательстве по отношению к самому Петру и его делу — «пользе государственной» — со стороны самых близких ему людей. «Измену чую повсюду, падалью смердит...» — говорит Петр в 4-й картине и, узнав о доносе Кочубея на Мазепу, с горечью вопрошает: «Если Мазепа — изменник, кому мне верить?» Действительно, Петру верить некому: изменяет ему его сын, царевич Алексей, изменяют ближайшие, самые любимые его сподвижники — «птенцы гнезда Петрова», начиная с Меншикова, наконец в конце пьесы изменяет с казнокрадом и взяточником Монсом его последний и, казалось, надежнейший «друг верный» — Екатерина.

Не удивительно, что уже знакомые нам по рассказу «День Петра» темы полного одиночества грозного преобразователя, роковой обреченности его дела, образуют основной трагический стержень пьесы, окрашенной в безнадежно мрачные тона.

Начинается пьеса сценой, в которой фигурирует также уже знакомый нам по рассказу Варлаам. Правда, образ этот, данный в рассказе в аспекте непоколебимого мученичества, являвший собой как бы символ всей поднятой страшным царем на дыбу России, здесь уже явно развенчивается (см. в картине 4-ый вопль Варлаама о пощаде). Заканчивается же «На дыбе» картиной несущего «гибель всему городу».

всему делу Петра наводнения — образ, излюбленный символистами, несомненно восходящий к пушкинскому «Медному всаднику», но в реакционной символистской трактовке приобретающий прямо противоположное значение — не торжества Петра над стихией, а, наоборот, победы стихии. В этом же плане — исторически просто неверном — кончается и пьеса Алексея Толстого, завершающаяся словами всеми обманутого, абсолютно одинокого Петра: «Да. Вода прибывает. Страшен конец». Недаром сам Толстой позднее замечал, что этот первый вариант его пьесы о Петре «попахивал Мережковским».

* * *

Первая часть романа А. Толстого «Петр Первый» писалась почти одновременно с пьесой. Но разница между этими двумя произведениями очень велика. Вместо психологической драмы Петра, составляющей основное содержание пьесы, в романе перед читателем развернута широчайшая картина «русского Ренессанса» — одной из самых значительных, насыщенных величайшими переменами, наполненных то яростной борьбой, то причудливыми сочетаниями старого и нового — «старины» и «новизны» — эпох нашей истории.

По своему охвату роман Алексея Толстого решительно превосходит все имеющееся у нас в художественной литературе о Петре. Вместо небольшого рассказа о дне Петра — перед нами социальный роман-хроника, в последовательном развороте живописующая все сколько-нибудь значительные события как личной биографии Петра, взятой на весьма большом ее протяжении, так и соответствующей этому исторической эпохи. Роман начинается, когда его заглавному герою еще только три года, и по окончательному замыслу автора должен был захватить значительный отрезок жизни Петра: по свидетельству Л. Толстой, автор предполагал завершить свой роман Полтавской битвой (тут, естественно, вспоминается пушкинская «Полтава», в которой полтавская битва и победа даны как кульминация дела Петра) или даже Прутским походом.

Сама Петровская эпоха показана Алексеем Толстым с замечательной разносторонностью и полнотой.

С самого начала перед читателем предстает в острый политический момент (смерти царя Федора Алексеевича и захвата власти Софьей) как бы в поперечном разрезе — во всех ее социальных сплетениях и противоречиях — вековая толща Московской Руси.

Как в пушкинском «Борисе Годунове», с калейдоскопической стремительностью и пестротой, картины одной социальной действительности сменяются в романе Алексея Толстого

другими, подчас резко противоположными. На протяжении всего лишь первой главы из бедной крестьянской избы автор ведет нас в дворянское мелкопоместье, на московские улицы, в царские палаты, в дом придворного конюха, в кабак, на площадь, полную бушующей толпой, в жилище замсковорещкого купца, в боярские хоромы, в терем царевны, в Грановитую палату, наконец на Красное крыльцо кремлевского дворца в трагические, навсегда запавшие в потрясенное сознание мальчика Петра минуты расправы стрельцов с его близкими и родней — боярином Матвеевым, Нарышкиным.

Эта многоярусность социальных слоев, бытовых укладов сохраняется и в дальнейшем развертывании романа, наглядно и последовательно демонстрирующего, что происходило во всех пластах, углах и закоулках русской действительности в процессе неумолимой сотрясающей вековые устои деятельности царя-преобразователя.

Однако еще более важным, чем широкий охват действительности, является надлежащий угол зрения на нее, дающий возможность автору правильно осмыслить и благодаря этому исторически верно расположить по отношению друг к другу весь этот разнообразнейший и разнохарактернейший материал. Этот угол зрения Алексеем Толстым в его романе в основном найден.

* * *

Самым важным, обусловившим несомненное «новое качество» романа по сравнению с рассказом и пьесой, было то, что автор отходит в нем от традиционных осмыслений образа и деятельности Петра нашей домарксистской историографией, стремится — и чем дальше, тем явственнее и сильнее — понять и соответственно этому показать Петровское время с марксистских позиций.

Можно спорить о той или иной степени овладения Толстым в период писания им романа марксистским методом. Некоторые критики упрекали, например, автора в относительно малом внимании его к народным восстаниям Петровского времени — упрек по меньшей мере преждевременный, поскольку рассматривавшиеся ими первые две части романа, как уже указывалось, доводят изложение исторических событий лишь до 1703 года, то есть заканчиваются до возникновения крупных казацко-крестьянских восстаний эпохи Петра — за два года до астраханского и почти за пять лет до наиболее значительного из всех них восстания Кондратия Булавина. Мало того, уже и в первых частях романа автором предварительно очерчены в лице беглых крепостных — Цыгана, Федьки Умойся Грязью, одного из старых разин-

ских атаманов, Оверьяна и ряда других, пока эпизодических персонажей — социальные кадры будущих булавинцев. Имеются эпизоды, например, описание быта «разбойников», их упований на неминуемое возвращение «времен казака Степана Тимофеевича», почти вплотную подводящие нас к теме грядущих восстаний. В третью часть романа автор собирался включить и само Булавинское восстание.

Что же касается вообще темы народа, то она отнюдь не забыта в романе, не случайно начинающемся картиной жалкого быта захудалого крепостного Ивашки Бровкина и заканчивающемся во второй его части почти символическим образом скowanego по ногам цепью Федьки Умойся Грязью, забивающего сваи на стройке новой столицы.

Правда, сказалось в «Петре Первом» — в известном педальировании автором буржуазно-купеческого характера деятельности Петра — влияние исторически неверных концепций М. Н. Покровского, столь популярных в годы писания первых частей романа в тогдашней историографии.

Но тем не менее общая точка зрения на петровскую эпоху найдена и проведена в романе Толстого исторически правильно.

* * *

Уже Пушкин, соприкоснувшись в период работы над «Историей Петра» с разнообразными историческими источниками и архивными материалами, замечательно углубляет понимание существа исторической деятельности «героя Полтавы». В наиболее драматическом финальном эпизоде своего гениального «Медного всадника» поэт в образе «кумира на бронзовом коне» показывает как бы оборотную сторону медали с вычеканенным на ней вековой литературной традицией, включая сюда многие предшествующие произведения о Петре самого же Пушкина, «божественным» ликом царя-героя. «Герой Полтавы» предстает в другом своем аспекте — «истукана» самодержавия, стремящегося нещадно затоптать своим «тяжело-звонким» конем маленького человека — бедного труженика Евгения¹.

Но то, что у Пушкина дано намеком, в плане сгущенного художественного символа, в романе Алексея Толстого развернуто на реальном историческом материале. Роман дает нам нагляднейшее, в полнокровных художественных образах, представление о тех двух сторонах деятельности Петра, о которых догадывался Пушкин в своих не предназначавшихся для печати и никак не могущих быть опублико-

¹ См. об этом подробнее в моей книге «Мастерство Пушкина», М. 1955, стр. 199—222.

ванными записях о царе, различая в нем и великого исторического деятеля, и «самовластного помещика, кнутом писавшего свои тиранские указы».

С наименьшей яркостью продемонстрирована в романе и борьба Петра с российским варварством варварскими средствами — известная формула Маркса и Лассаля.

Именно подобное, пусть у Алексея Толстого еще не стопроцентно марксистское, но наиболее, чем когда-либо в нашей художественной литературе, близкое к марксизму понимание социально-исторического смысла петровских преобразований дало автору возможность показать образ и время Петра с наибольшей исторической правдивостью и широтой, чем это было сделано кем-либо из наших писателей.

Правильно решена в романе и одна из основных проблем философии исторического процесса — вопрос об исторической необходимости и личной инициативе, то есть о роли личности в истории.

В романе убедительно подчеркивается, что ряд основных действий и мероприятий Петра, например такое центральное дело его жизни, как борьба за выход России к берегам Балтийского моря — война со Швецией, является не самодержавным произволом властелина, неограниченно распоряжающегося судьбами миллионов подчиненных ему людей, а результатом осознанной исторической необходимости, принимаемой — по началу — даже не без известного сопротивления со стороны самого Петра.

Петр романа, подобно Петру истории, не выдумывает исторический процесс, а лишь реализует, властно и могуче осуществляет его. Отсюда совсем по-иному выступает в романе фигура Петра по отношению к его современности.

Петру приходится вести жестокую борьбу с рядом противоборствующих ему социальных сил: мятежностью стрельцов, оппозицией «древлего» боярства, сопротивлением основной массы крепостного крестьянства, выражающимся то активно, в форме разбойничьих выступлений, ухода на вольные реки Волгу, Дон — колыбель казачьих восстаний, то пассивно, в форме массовых раскольничьих самосожжений. Петра обманывают самые близкие ему люди: нагло «ворует» «дитя его сердца» Алексашка Меншиков, изменяет с ничтожным иностранным дипломатишкой его первая любовь и мечта — Анна Монс. И в то же время из романа никак не возникает представления о роковом одиночестве Петра, которое так подчеркнуто «обыгрывалось» и в рассказе «День Петра» и в первом варианте пьесы «На дыбе».

Движимая исторической необходимостью, реальными потребностями народно-экономического развития, поддерживаемая наиболее прогрессивными слоями дворянства и

купечества, деятельность Петра, в свою очередь, вызывает к жизни, выводит на поверхность многие подспудные силы народа, дающие себя знать в романе и в реально исторических образах того же Меншикова, прибыльщика Курбатова, энергичных промышленников и купцов Демидова и др., и в ряде вымышленных персонажей.

С особенной выпуклостью, превосходной художественной лентой этот процесс показан Толстым в истории замечательного подъема семьи «самого что ни на есть последнего на деревне Ивашки Бровкина» и его детей, фантастическая биография которой сюжетно очень близка одной из самых характерных и популярных повестей Петровского времени — «Истории о матросе Василии Кориотском».

Исторические ужасы Петровского времени — пытки, казни, дикая грубость нравов — никак не затушевываются автором, скорее наоборот, резко подчеркиваются им. И тем не менее роман не производит того гнетущего, беспросветно-пессимистического впечатления, которое оставляет и рассказ и первый вариант пьесы. Наоборот, от романа веет бодростью, свежим весенним ветром, жизнью и движением, гулом страны, выходящей из столетних сумерек на распахнувшийся перед нею нелегкий, но славный, широкий исторический путь.

Максим Горький в докладе на съезде советских писателей в 1934 году сказал: «Нам необходимо знать все то, что было в прошлом, но не так, как об этом уже рассказано, а так, как все освещается учением Маркса—Ленина—Сталина». Так в значительной степени и показывает нам Петровское время Алексей Толстой.

* * *

Несомненная и крупнейшая удача романа начисто опровергла имевшиеся еще в то время кой у кого опасения, что следование марксистским «схемам» неизбежно обедняет художественную полноценность произведения.

Роман о Петре написан Алексеем Толстым со всем блеском присущего ему замечательного мастерства, как раз в данном произведении достигшего едва ли не наивысшего своего чекана. Могло это произойти только потому, что в этот период — и главное, в самом процессе писания романа — переход Толстого в мир диалектического материализма совершался не одним разумом, а и художнически. Именно поэтому роман — не просто талантливая иллюстрация к тезисам марксистского учебника истории.

Алексее Толстому удалось развернуть в замечательно выпуклых, сочных, по-фламандски полнокровных образах ярчайшую по своей жизненности, говоря одним из его же

собственных излюбленных эпитетов, «дышащую», сверкающую всеми красками, исполненную резких пятен и тени, разящих контрастов, причудливо пеструю картину Петровской эпохи.

Максим Горький имел известное право в письме к Алексею Толстому в 1931 году отозваться об его романе «Петр Первый», что это и в самом деле «первый в нашей литературе настоящий исторический роман».

В развитии советской художественно-исторической литературы это произведение Толстого действительно сыграло в известной степени основополагающую роль, явилось своего рода поворотной вехой.

* * *

Перед каждым автором *художественно-исторического* произведения возникает целый ряд специфических литературных проблем: художественное использование исторического факта, создание историко-бытового колорита, наконец выработка особого, как-то отражающего данную историческую эпоху языка. Все эти проблемы в романе Толстого нашли свое едва ли не наиболее удовлетворяющее, можно сказать, почти образцовое решение.

За долгие годы раздумий и работы над темой Петра Алексей Толстой превосходно изучил Петровскую эпоху. Почти каждая страница романа при желании может быть обоснована и подкреплена соответствующими историческими источниками. Однако весь этот собственно исторический материал полностью художественно претворен автором.

Факты в романе Толстого, как правило, не описываются, даже не излагаются в повествовательной форме, — они как бы драматизированы, включены в фабульную динамику, показаны в непосредственных действиях осуществляющих их данных исторических персонажей.

Даже в собственно исторических — относительно очень немногочисленных — описательных местах, связывающих между собой отдельные фабульные моменты, повествование никогда не превращается в простое фактическое изложение. И здесь факты обычно даются не в авторски-нейтральном сообщении о них, а преломленными сквозь призму конкретных их восприятий, переживаний современниками.

Вот как, например, рассказывается о «потешных забавах» Петра: «В Прешпурге — издалека виднелись восьмиугольные бревенчатые его башни, дерновые раскаты, уставленные пушками, белые палатки вокруг — с ума можно было сойти русскому человеку. Как сон какой-то нелепый: — игра не игра, и все будто вправду. В размалеванной палате, на золоченом троне под малиновым шатром сидит, развалясь, король Фрид-

рихус: на башке — медная корона, белый атласный кафтан усажен звездами, поверх — мантия на заячьем меху, на ботфортах — гремучие шпоры, в зубах табачная трубка... Без всяких шуток сверкает глазами. А взглядишься — Федор Юрьевич. Плюнуть бы, — нельзя. Думный дворянин Зиновьев от отвращения так-то плюнул, — в тот же день и повезли его на мужицкой телеге в ссылку, лишив чести... А царь Петр, — тут уже руками только развести, — совсем без чина — в солдатском кафтане. Подходя к трону Фридрихуса, склоняет колено, и адский этот король, если случится, на него кричит, как на простого. Бояре и окольные сидят — думают в шутовской палате, принимают послов, приговаривают прешпургские указы, горя со стыда... А по ночам — пир и пьянство во дворце у Лефорта, где главенствует второй, ночной владыка, — богопротивный, на кого взглянуть-то зазорно, мужик Микитка Зотов, всешутейший князь-папа кукуйский...»

Вот другое место — реакция Европы на поражение русских под Нарвой: «В Европе посмеялись и скоро забыли о царе варваров, едва было не напугавшем прибалтийские народы, — как призраки рассеялись его вшивые рати. Карл, отбросивший их после Нарвы назад в дикую Московию, где им и надлежало вечно прозябать в исконном невежестве (ибо известна, со слов знаменитых путешественников, бесчестная и низменная природа русских), — король Карл ненадолго сделался героем европейских столиц...»

Формально-грамматически приведенные места — прямая авторская речь; по существу же это — речь косвенная: факты передаются здесь сознанием, да не только сознанием, а и языком, интонациями, в первом случае — враждебного Петру, закостенелого в «кислых сумерках» допетровской Руси патриархального боярства, на которое «налетел вихорь» петровских новшеств, во втором — «гордых» европейцев, презирающих «русское варварство».

В ряде мест русская действительность того времени, исторические факты и происшествия показаны так, как они отражаются в «диком, жадном, встревоженном» сознании самого Петра.

Восходящий еще к Вальтеру Скотту принцип драматизации исторического повествования, таким образом, расширяется Алексеем Толстым, распространяется не только на фабульные, но и на авторски-описательные места. В результате перед нами — не плоскостное изображение, а многогранный, так сказать, стереометрический образ исторической действительности, отраженный в множественности несхожих восприятий различных ее участников. Эпоха как бы сама говорит о себе всеми своими голосами.

От автора здесь только одно — тонкая ирония, особая, неуловимо легкая «острая усмешечка», о которой, как об отли-

чительной черте таланта Алексея Толстого, писал Максим Горький («Я вспоминаю талант ваш... как веселый, с этакой искрой, с острой усмешечкой») и которая действительно неизменно витает над страницами романа.

Умение воспринимать и показывать действительность, вещи глазами современников постоянно дает себя знать в романе, сообщая многим местам его большую свежесть и острую выразительность.

Вот один пример: «Знатные гости садились ужинать кровавыми колбасами, свиными головами с фаршем, удивительными земляными яблоками, чудной сладости и сытости, недавно привезенными из Бранденбурга, — картофель». Здесь привычное законно делается необычным, близкое становится далеким, уводится за двести лет назад.

Но в то же время при всей объективности романа Толстого нет в нем того принципиального, отрешенно-холодного, позитивистского объективизма, который характерен для художественно-исторических произведений типа знаменитого романа Флобера «Саламбо», породившего целую особую школу в развитии европейской исторической беллетристики.

* * *

Роман Алексея Толстого согрет тем не только неизбежным, но и необходимым субъективным отношением к изображаемому, на котором настаивали и Гегель и Маркс. Из романа Толстого, как из «Бориса Годунова» Пушкина (при всей разности во многом этих двух произведений), «торчат уши» их автора — нашего современника, интересующегося прошлым, осмысляющего его с позиций нашего мировоззрения, в перспективе сегодняшнего дня.

Разность подхода к прошлому определяет и разность художественных манер. Толстой ни в какой мере не стремится к археологической научно-музейной реставрации старины, которую пытаются дать Флобер и его многочисленные ученики и последователи. Нет в романе и того нагромождения экзотических вещей и предметов прошлого, обильно поданного театрально-бутафорского реквизита эпохи, с которым мы не только обычно сталкиваемся в произведениях второстепенных исторических романистов, разменивающих на медь золото Флобера, но которым подчас грешат и исторические романы такого видного советского романиста, как автор «Разина Степана» и «Гулящих людей» — А. П. Чапыгин.

Крупный цветной мазок, скупой данный, но резкий штрих, умело выбранная и «дышащая» живописная деталь — и прошлое оживает под художественной кистью Алексея Толстого во всем его своеобразии: исторический колорит налицо.

Например, к Василию Васильевичу Голицыну приходит один из иностранных наемников, полковник Гордон, и сообщает ему о требовании Петра явиться всем к Троице: «„Голова моя седа, и тело покрыто ранами,— сказал Гордон и глядел, насупясь, собрав морщинами бритые щеки,— я клялся на Библии, и я верно служил Алексею Михайловичу, и Федору Алексеевичу, и Софье Алексеевне. Теперь ухожу к Петру Алексеевичу”. Держа руки в кожаных перчатках на рукояти длинной шпаги, он ударил ею в пол перед собой: „Не хочу, чтобы голова моя отлетела на плахе”». Из всего костюма и вооружения Гордона здесь упомянуты только кожаные перчатки и длинная шпага,— и этого достаточно, чтобы перед нами с максимальной зрительной ощутимостью предстала фигура этого «сурового и неподкупного воина» — кондотьера XVII столетия.

Еще один пример: «Вышли бояре... Среди них женщина во многих шубах, одна дороже другой... Под рогастой кикой брови ее густо набелены — белые, веки — сизые,— расписаны до висков, щеки кругло, клюквенно нарумянены». *Клюквенно* нарумяненные щеки — и, как живая,— перед нами каноническая маска старорусской свахи.

Вообще в своем обширнейшем историческом романе Алексей Толстой все время умеет быть по-пушкински лаконичным, соблюдая величайшую художественную экономию, давая многое в исключительно сжатой форме, в крайне немногочисленных словах.

Таков он в пейзажных зарисовках. Вот, например, несколько нарочито наивный, данный «глазами» недалекой супружницы Петра, почти девочки, царицы Евдокии, весенний пейзаж: «Березы, как в дыплячем пуху, — зазеленели. Плынут снежные облака с синими донышками». Прочтешь эти две строчки — и действительно чувствуешь: на дворе — апрель.

Подчас для полной картины Алексею Толстому достаточно одного слова, эпитета. Например, о праздничном звоне по случаю установления новой эры летосчисления, что должно было, по приказу царя, быть ознаменовано всеобщим веселием и торжеством и для чего пономарям было отпущено «на звон» «тысяча рублей и пятьдесят бочек крепкого патриаршего пива»: «*В присядку* отзыванивали колокола на звонницах и колокольных». Об обритом, по требованию царя, боярском лице — «*босое* лицо»: «В конце стола суетился полячок-цирюльник, намыливая остриженные бороды, брил... Зеркало подставлял, проклятый, чтоб изувеченный боярин взглянул на *босое*, с кривым *ребячьим* ртом, срамное лицо свое...» (курсив мой. — Д. Б.).

Так же предельно сжат, сосредоточенно лаконичен Толстой в портретах своих героев, описаний их переживаний, в фабульно сюжетных сценах, в драматических эпизодах.

Собираясь на именины к Лефорту в Кукуй, юноша Петр решает вырядиться в «немецкое платье». «За парик он схватился в первую голову, примерил, — не лезет (и не успел Волков ахнуть) — он ножницами отхватил себе темные кудри и, надев накладные, длиной почти до пят, ухмыльнулся в зеркале. Руки он вымыл с мылом, вычистил грязь из-под ногтей, торопливо оделся в новое платье... Примеряя узкие башмаки, он заскрежетал зубами. Вызвали дворового Степку Медведя, мрачного рослого парня, чтобы разбить башмаки. Степка, вколотив в них ножищи, бегал по лестницам, как жеребец». Помимо этих двух-трех строчек, Степка Медведь не фигурирует больше в романе, но их достаточно для того, чтобы его образ резко и отчетливо вырисовался и запечатлелся в сознании читателя¹.

В качестве примера другого рода укажу на весьма драматическую по своим последствиям, вызвавшую окончательное охлаждение Петра к жене, сцену между ними в день после похорон матери Петра, царицы Наталии Кирилловны.

Неумная Евдокия, видя, как все окружающие резко меняют свое отношение к ней после смерти царицы-матери, начинают заискивать и лебезить перед нею, решает, что наконец пришла и ее пора.

С трудом «отвязавшись» от лстивой свиты боярынь — «их она и по именам не знала. Теперь они называли ее царицей-матушкой, лебезили, величали, просили пожаловать — поцеловать ручку...» — Евдокия заходит в опочивальню: «Петр, как был — одетый, лежал на белой атласной постели, только сбросил пыльные башмаки. Евдокия поморщилась: „Ох, уж кукуйские привычки, как пьют, так и валяются...” Присев у зеркальца, стала раздеваться — отдохнуть перед обедом... Из ума не шли дворцовые боярыни, их лстивые речи. И вдруг поняла: теперь она полновластная царица... Зажмурилась, сжала губы по-царичьи... „Анну Монс — в Сибирь навечно, — это первое... За мужа — взятыся... Конечно, покойная свекровь, ненавистница, только и делала, что ему наговаривала... Теперь по-другому повернется. Вчера была Дуня, сегодня государыня всея Великия и Малыя и Белья... (Представила, как выходит из Успенского собора, впереди бояр, под колокольный звон к народу, — дух перехватило.)

¹ Привожу данное место в более ранней редакции. В дальнейшем автор несколько сократил его, сняв определение «мрачного» и сравнение «как жеребец». Это упростило текст, но, как мне представляется, ослабило острую выразительность первоначальной зарисовки Степки.

Платье большое царское надо шить новое, а уж с Натальи Кирилловны обносы не надену... Петруша всегда в отъезде, самой придется править... Что ж,— Софья правила — не многим была старше. Случится думать — бояре на то, чтоб думать... (Вдруг усмехнулась, представила Льва Кирилловича.) Бывало — едва замечает, глядит мимо, а сегодня на похоронах все под ручку поддерживал, искал глазами милости... У, дурак толстый”.

— Дуня... (Она вздрогнула, обернулась.) — Петр лежал на боку, опираясь на локоть.— Дуня... Маманя умерла... (Евдокия хлопала ресницами.) Пусто... Я было заснул... Эх... Дуничка...

Он будто ждал от нее чего-то. Глаза жалкие. Но она раскатилась мыслями, совсем осмелела:

— Значит, так богу было нужно... Не роптать же... Поплакали и будет. Чай — цари... И другие заботы есть... (Он медленно выпростал локоть, сел, свесив ноги. На чулке против большого пальца — дыра...) Вот еще что, неприлично, нехорошо — в платье и на атласное одеяло... Все с солдатами да с мужиками, а уж пора бы...

— Что, что? — перебил он, и глаза ожили.— Ты грибов, что ли, поганых наелась, Дуня?..

От его взгляда она струсила, но продолжала, хотя уже иным голосом, тот же вздор, ему непонятный. Когда брякнула: „Мамаша всегда меня ненавидела, с самой свадьбы, мало я слез пролила”, — Петр резко оскалился и начал надевать башмаки...

— Петруша, дырявый — гляди, перемени чулки, господи...

— Видал дур, но такой... Ну-ну... (У него тряслись руки.) Это я тебе, Дуня, попомню — маменькину смерть. Раз в жизни у тебя попросил... Не забуду...

И, выйдя, так хватил дверью, — Евдокия сжалась. И долго еще дивилась перед зеркалом... Ну, что такое сказала?... Бешеный, ну, просто бешеный...»

Смена психических состояний Петра очерчена всего тремя-четырьмя, притом словно бы чисто внешними, штрихами: «Глаза жалкие... глаза ожили... резко оскалился... хватил дверью». Произносит Петр всего лишь несколько слов. Но, непонятный Евдокии, перед читателем Петр выступает здесь во весь рост. С таким же выразительнейшим лаконизмом дано описание переживаний Петра, случайно узнавшего об измене его первой любви — Анны Монс, и т. п.

* * *

Теми же средствами, какими показывается в романе историко-бытовая обстановка Петровского времени, создается исторический колорит и в отношении языка. А. Чапыгин в

своих исторических романах стремится с максимальной точностью воспроизвести язык эпохи, настолько увлекаясь в этом отношении, что не только вкладывает его в уста персонажей, но употребляет даже и там, где говорит от своего собственного лица. Однако заведомо условный, густо архаизированный язык чапыгинских романов только затрудняет непосредственное восприятие, а порой и прямо утомляет читателя, вынуждая непрерывно обращаться к подстрочным пояснениям, которыми испещрены многие их страницы.

Язык «Петра Первого» составляет одну из самых сильных художественных сторон романа Алексея Толстого. «К нему вернутся, его будут изучать», — замечал в своей статье о Толстом, характерно озаглавленной «Мастер огненного слова», другой выдающийся советский исторический романист, Вячеслав Шишков. Между тем Алексей Толстой не ставит себе никаких задач языковой стилизации — воспроизведения того волапука — дикой, причудливо-пестрой смеси своего и чужого, славянских форм и речений с иностранными словами и оборотами, — которым заговорили в эпоху Петра и образцы которого в таком изобилии засвидетельствованы в художественной литературе того времени — рукописных повестях, любовной лирике, драматургии, равно как в дневниках, в переписке и т. д.

А. Толстой, следуя и здесь не Флоберу с «карфагенской» лексикой его «Саламбо», а Пушкину, идет в отношении языка на то, что Гегель называет «необходимым анахронизмом». Роман в основном написан современным, полностью общепринятым языком. Но метко и уместно, с большим художественным тактом и замечательным знанием и чутьем языка, вкрапленное то там, то здесь старинное словцо, слегка архаизированный порой оборот сообщают языковой стихии романа особую и надлежащую окраску, то тонкий, почти неуловимый аромат, то, наоборот, резкий и герпкий запах эпохи. Сам Толстой подчеркивал, что особенное значение имело для него ознакомление с «пыточными записями XVII века», в которых точно сохранялись все особенности речи «пытаемого»: «Я увидел, почувствовал, осязал русский язык».

Созданию особой языковой атмосферы способствуют и куски из подлинных документов, писем, дневниковых записей и т. п., которыми автор время от времени, и тоже с очень большим мастерством, инкрустирует страницы своего романа — традиция, восходящая еще к «Дубровскому» Пушкина:

* * *

Пушкинской традиции, в свою очередь, непосредственно связанной с почином родоначальника историко-реалистического европейского романа, Вальтера Скотта, следует Толстой

и в изображении исторических персонажей. Но, обогащенный всеми достижениями русского и западноевропейского критического реализма, проникнутый духом нашей современности, Толстой замечательно развивает и углубляет эту традицию.

Уже Пушкин писал, что в романах Вальтера Скотта его больше всего пленяет то, что прошлое дается романистом «не с *épique* французских трагедий — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом». Эта «домашность», отсутствие «холопского пристрастия к королям и героям», проникает собой как исторические произведения самого Пушкина, так в еще более сильной степени величайшее художественно-историческое произведение нашей литературы — «Войну и мир» Льва Толстого. Однако в этом отношении роман Алексея Толстого идет еще дальше. Особенно наглядно можно убедиться в этом на образе самого Петра. Петр, как известно, был одним из наиболее героизированных, отвлеченно высоких образов литературы русского классицизма XVIII века, наделялся почти божественными атрибутами. «Он бог, он бог твой был, Россия» — такова художественная формула Петра, данная на все столетие Ломоносовым. В пушкинском «Арапе Петра Великого» Петр материализуется, становится на землю, очеловечивается: «Пока закладывали лошадей, Ибрагим вошел в ямскую избу. В углу человек высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняной трубкой во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты». Но, потеряв черты величественного классического героя, Петр в «Арапе» сохраняет облик героя на новый, буржуазный лад. (В таком примерно облике рисуют Петра свидетельства о нем современников иностранцев.) В романе Алексея Толстого стираются черты и этого условно-буржуазного благообразия, процесс материализации образа Петра доводится до крайнего предела. Вот Петр на церковной службе в Казанском соборе: «Налево стоял долговязый Петр, — будто на святках одели мужика в царское платье, не по росту. Бояре, поднося ко рту платочек, с усмешкой поглядывают на него: несуразный выюноша, и стоять не может, топчется как гусь, косолапо шею держит...» Вот он отдыхает в полдень в лодке после трудовых часов на стройке кораблей на Переяславском озере: «Петр сладко похрапывал. Из широких голландских штанов торчали его голые, в башмаках набосо, тощие ноги. Раза два потер ими во сне, отбиваясь от мух».

Как не скрывает Толстой этих «низменных», порой почти вульгарных черт во внешнем облике Петра, так не боится он показывать своего героя и в его слабые, отнюдь не героические минуты. Так, без всяких обиняков, рассказывает он о диком испуге Петра, воображившего, что явились посланные

Софьей стрелыца убить его, и — как вскочил с постели «без штанов» — ускакавшего из Преображенского в Троицу.

Однако сквозь подобную «физиологичность» описаний (в чем упрекали Толстого некоторые критики), доходящую до того, что Петр «справляет» на страницах романа «малую нужду», Толстой — и в этом торжество его, как художника — полностью дает нам ощутить в нелепо-нескладном, подчас почти гротескном облике молодого Петра — с длинной журавлиной шеей и косолапыми ступнями — человека колоссального волевого напора, неудержимого дерзания и размаха, подлинно крупнейшего деятеля истории.

Вместе с тем в значительной степени именно благодаря указанному методу и приемам обрисовки убедительно проступают те черты в облике Петра, которые сочувственно подчеркивались и в фольклоре — в исторических песнях о Петре — его демократизм, простота, народность.

Вообще в противоположность многим и многим реакционным авторам, рисовавшим Петра чуждым своей стране, своему народу, — «голландцем», в Петре романа Алексея Толстого из-под парика и «немецкого платья», его облекающих, все время проступает типичный русский человек, наделенный специфически национальными чертами.

Сказывается это, в частности, и на самом отношении его к иностранцам. Как ни восхищается он своим кукуйским другом, ловким, изящным и галантным «дебошаном» Лефортом, бывают минуты, когда буржуазно-европейское сытое самодовольство и самоуверенность Лефорты становятся ему непереносимы.

Претит Петру и мещанская ограниченность, лицемерный немецко-филистерский уют его возлюбленной, Анны Монс, прекрасной обительницы европейского «парадиза» — подмосковной немецкой слободы, все того же Кукуя... Соответствующий эпизод принадлежит к числу особенно ярких художественно удавшихся страниц романа.

В таких же и даже еще более иронически сниженных, зачатую прямо гротескных тонах даны и остальные исторические и неисторические, вымышленные персонажи романа. Вот как, например, знакомится читатель с одним из ближайших сподвижников Петра, «полудержавным властелином» Меншиковым:

«Грузный человек, в малиновой рубахе распояской, зажав между колен кого-то, хлестал его ремнем по голому заду. Исполосованный худощавый зад вихлялся, вывертывался. «Ай-ай, тятка!» — визжал тот, кого пороли». Это дворцовый конюх Данила Меншиков «вгоняет ума в задние ворота» будущему светлейшему князю.

Гротескность описаний и характеристик и в прежнем творчестве Алексея Толстого играла видную роль, являясь вообще одним из отличительных свойств художественного его дарования. Мало того, в данном случае гротескность выходит за пределы только художественной индивидуальности Толстого, составляет одну из отличительных примет ряда выдающихся образцов советской исторической беллетристики (произведения Ю. Тынянова, Ольги Форш и многих других). Но гротескность романа Толстого не односторонняя — не служит средством сатирического обличения лишь тех или иных сторон или явлений исторической действительности, с чем мы неоднократно сталкиваемся в исторических произведениях других советских авторов.

Исторические романы Чапыгина написаны, например, двумя резко контрастными стилевыми манерами: образы из народа, такие, как Степан Разин и его сподвижники, живописуются ярко романтическими красками; царь и бояре даны приемами снижающего натуралистического гротеска. Роман Алексея Толстого одностилен. Если гротескно обрисованы социальные верхи, не менее гротескно изображены и низы. Вот, например, описание быта социально очень симпатичных нам персонажей — ушедших в леса с чеканным кистенем за поясом от непомерных крепостных тягот царского и помещичьего разорения «разбойничков», описание, с которого смыты все краски романтической идеализации: «Угрюмо было жить на болоте. С вечера поднимался туман, как молоко. Старели кости, болели раны... Разбойнички кашляли, чесали поротые задницы, переобувались, грели котелки».

Не является гротескность в романе Алексея Толстого и методом нарочитого «остранения» действительности, способом превращения истории в анекдот, с чем сталкиваемся в «Восковой персоне» Ю. Тынянова, в «Трудах и днях Ломоносова» Г. Шторма и др.

Гротескная манера «Петра Первого», как отчасти и романа о Пушкине того же Тынянова, о Радищеве Ольги Форш, — своеобразное выражение пафоса расстояния, метод изображения исторической действительности, над которой — во всех ее положительных и отрицательных проявлениях — автор, наш современник, не может не стоять неизмеримо высоко, не может не относиться к ней критически.

Доводя до конца начатую Вальтером Скоттом демократизацию исторических героев, стирая в этом отношении всякую грань между ними и обыкновенными рядовыми людьми,

функцию которых у Вальтера Скотта обычно несли вымышленные персонажи, Алексей Толстой вместе с тем — и это опять-таки не его индивидуальная особенность, а характерная черта подавляющего большинства произведений советской художественно-исторической литературы в целом — резко нарушает привычные соотношения, установившиеся в романах вальтер-скоттовской школы между историей и вымыслом.

Пушкин точно определял исторический роман своего времени, роман вальтер-скоттовской традиции, как изображение «исторической эпохи, развитой в вымышленном повествовании» (рецензия на «Юрия Милославского» Загоскина). И в самом деле, в романах вальтер-скоттовской традиции историческая действительность, реальные исторические персонажи занимали, как правило, периферийное положение, играли роль второго плана, фона, на котором разворачивалось «вымышленное повествование» — романическое повествование как таковое, романическая фабула. На первом плане, в композиционном фокусе повествования находился мир художественного вымысла — вымышленные герои с их романическими переживаниями, которые и составляли основную сюжетную линию произведения.

В произведениях советской художественно-исторической литературы почти с самого ее возникновения история и вымысел поменялись местами (см. самые названия большинства произведений на исторические темы по именам исторических лиц: «Разин Степан», «Повесть о Болотникове», «Кюхля», «Пушкин», «Пугачев» и т. п.).

Это же резко выражено и в «Петре Первом» Толстого. История явно вырывается здесь на первый план, широко разливается по всему пространству романа. Наоборот, вымышленные персонажи — семья Бровкиных, боярин Буйнов с его «девами» и т. п. — оказываются в половодье истории чем-то вроде небольших островков.

Наряду с военными, политическими и прочими эпизодами имеются в «Петре Первом» и эпизоды любовные. Но нет в нем единой любовной интриги; и вообще собственно романической стороне, игравшей такую преобладающую роль в досоветской исторической беллетристике, отведено Алексеем Толстым весьма скромное место.

Пушкин в своем «Борисе Годунове» хотел дать, в противоположность действовавшему в его время канону, трагедию без любви. Алексею Толстому, как и ряду других советских авторов, удалось дать исторический роман без любви.

В соответствии с этим изменяется и композиционно-структурный принцип романа. В основе композиции «Петра Первого» — не фабульный узел, то затягиваемый, то раскручивающийся в ходе повествования, а историческая нить, хроникальное течение исторических событий.

Еще Белинский, подчеркивая необычайное развитие в нашей литературе 30—40-х годов прозаических повествовательных жанров — повести и романа, проницательно замечал: «И, кто знает, может быть некогда история сделается художественным произведением и сменит роман так, как роман сменил эпопею». Говоря это, Белинский, конечно, имел в виду историю как особый литературно-художественный жанр, а не историю как науку.

На наших глазах предвидение Белинского начинает замечательно осуществляться.

В советской художественно-исторической литературе мы действительно присутствуем при смене «романа», как «вымышленного повествования», «историей» — повествованием о реально существовавших событиях и лицах. Не первым и отнюдь не единственным, но, несомненно, самым ярким и художественно удавшимся образцом превращения истории в «художественное произведение» и является роман «Петр Первый» Алексея Толстого, зачинающий в этом отношении новую главу, может быть, точнее — целый период в развитии нашей художественно-исторической литературы.

ИДЕЙНОСТЬ И МАСТЕРСТВО

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» М. ШОЛОХОВА

Мы часто и справедливо подчеркиваем важность и плодотворность для советских писателей усвоения опыта писателей-классиков, приемов их мастерства. Однако поучительными в этом отношении являются не только великие создания критического реализма XIX века, но и многие произведения литературы социалистического реализма, которые, развивая лучшие традиции прошлого, достигли замечательной художественной зрелости и, в свою очередь, приобрели значение классических образцов русского искусства слова.

В качестве примера остановлюсь на одном из произведений самых последних лет, сразу же горячо полюбившемся широким кругам советских читателей и заслуженно высоко оцененном критикой — на «Судьбе человека» М. Шолохова.

Показать «несгибаемую» волю, мужество, героизм и вместе с тем большое щедрое сердце простого русского человека, который в годину тягчайших испытаний, выпавших на долю его Родины, и непоправимых личных утрат, не будучи в состоянии вернуть потерянного, смог внутренне восторжествовать над своей, исполненной глубочайшего трагизма личной судьбой, подняться над нею, сумел жизнью и во имя жизни «попрать», одолеть смерть,—таков пафос этого произведения, его творческая мысль. И эта мысль в рассказе Шолохова, все основные элементы которого поставлены автором в нерасторжимую, органическую с нею связь, которое, давая многое в немногом, построено так, что от него ничего нельзя отнять и к нему нечего прибавить, обрела полноценную художественную жизнь.

Именно сочетание высокой идейности и подлинного художественного мастерства придает рассказу Шолохова «Судьба

человека» всю его впечатляющую силу, делает этот совсем небольшой рассказ иных «томов премногих тяжелей».

Композиция произведения, как и все в нем, совершенно проста и безыскусственна.

Почти все пространство рассказа примерно четыре пятых его объема, в соответствии с заглавием, занято повествованием случайно встреченного автором в пути незнакомца о своей роковой судьбе. Повествование рассказчика симметрично обрамляется сравнительно небольшим, но довольно обстоятельным авторским зачином и совсем короткой авторской же концовкой. Начинается рассказ вполне естественным введением — описанием обстановки, в которой произошла встреча автора с неизвестным мужчиной, ведущим за руку мальчику, — как выясняется из дальнейшего шофером Андреем Соколовым. Замыкается рассказ — столь же естественно — описанием душевного состояния автора, «тяжелой грусти», охватившей его под влиянием услышанного. Вместе с тем эта простая, бесхитростная, как течение самой жизни, структура произведения отличается той гармонической стройностью, точностью установленных пропорций, чистотой линий, которые свойственны только высоким созданиям искусства.

Центральная, собственно сюжетная часть произведения, заполненная в основном повествованием Андрея Соколова, отчетливо отграничена от авторских зачина и концовки, выделена особым композиционным приемом как бы в самостоятельный рассказ в рассказе. Встреча автора с рассказчиком происходит на берегу широко — на целый километр — разлившейся весенней реки. Автор только что с великим трудом через нее переправился, для чего понадобился целый час. Доставившая его утлая лодчонка с прогнившим днищем, которая едва смогла выдержать двух человек, ушла назад за оставшимся товарищем. Вскоре появившийся рассказчик также должен переехать на тот берег. В ожидании возвращения лодки он и рассказывает автору о себе.

Получается почти графически четкий композиционный рисунок: лодка ушла — подходят мужчина и мальчик; лодка пришла — мужчина и мальчик уходят. В то же время этот прием, так сказать, взаимно уравновешивающей обратной симметрии отнюдь не имеет самодовлеющего значения, а, наоборот, прямо соотнесен с сюжетом, соответствует его динамике, его внутреннему ритму. История шофера Андрея Соколова — история горестных скитаний человека, сорванного со своих корней «военным ураганом невиданной силы». «Куда меня только не гоняли», вспоминает он о своем двухлетнем пребывании в фашистском плену. Когда же, отважно бежав из плена, он нашел на месте своего дома, любимой жены, детей «глубокую воронку, налитую ржавой водой», тоска также не дает ему «на одном месте долго засиживаться»: «Шагаем с

ним по русской земле», — говорит он в конце своего повествования о себе и мальчике¹.

Но в «Судьбе человека» не только композиционно четко очерчен сюжет. Каждая из трех основных частей, на которые естественно членится произведение, выдержана в своем музыкальном ключе, отличается от других своей особой тональностью. Эпический авторский зачин сменяется резко контрастным драматически перенасыщенным повествованием рассказчика, за которым следует разрешающая все произведение эмоциональная, глубоко лирическая авторская концовка.

Различная тональность каждой из трех частей определяет собой и их относительные пропорции. Автор намеренно точно указывает время действия первой и второй части. Для того чтобы проехать совсем небольшое, всего в тридцать один километр расстояние до встречи с рассказчиком, автору понадобилось из-за весенней распутицы целых семь часов. Но за это время, в сущности, ничего не произошло. Повествование же рассказчика продолжалось (автор настойчиво — и прямо и косвенно — дает знать об этом) около двух часов. Но за эти два часа перед нами пронесется целая человеческая жизнь. И какая жизнь! Жизнь, полная катастрофических событий, тяжчайших ударов и потрясений, «нелюдских мук» — разлитого моря «горюшка», которого, по словам рассказчика, ему пришлось хлебнуть «по самые ноздри и выше».

Только что сказанным естественно определяется относительная (обратно пропорциональная ко времени действия) протяженность той и другой части. Вместе с тем предельная сжатость времени повествования (всего около двух часов!) по отношению к содержанию повествуемого до предела же усиливает его напряженнейший драматизм.

Столь же закономерны соотношения между первой и третьей частями — зачином и концовкой, лаконизм которой — всего два небольших абзаца — определен ее сугубо лирическим характером.

То, что в «Судьбе человека», строго последовательно сменяя друг друга, представлены по существу все основные начала искусства слова: эпическое, драматическое, лирическое — и делает это небольшое произведение таким эстетически богатым, насыщенным, объемным, многозвучным, полифонным. Вместе с тем, композиционно разграничивая эти три начала, в основном распределяя их по трем же основным частям рассказа, автор одновременно, мастерски используя возможности, открываемые специфическими особенностями образного мышления, осуществляет замечательный художественный синтез.

¹ Этот внутренний ритм тонко уловлен и точно графически передан О. Верейским в его иллюстрациях к «Судьбе человека» для издания Детгиза 1958 г. (по этому изданию рассказ мною и цитируется).

Три части произведения, три только что указанные начала его, будучи внешне разъединенными, посредством ряда тонких приемов — ассоциаций, аналогий, переключек отдельных образов, мотивов — внутренне как бы проникают друг в друга, сливаются в единое симфоническое целое.

Автор «Тихого Дона» — признанный мастер пейзажа. Однако его пейзажная живопись иногда имела на себе легкий налет некоторой внешней «красивости». Ее совсем нет в тех описаниях весны, которыми открывается «Судьба человека».

О взломавших лед и бешено взыгравших степных речках, о трудной езде на паре еле тащивших «тяжелую» бричку «сытых» лошадей, «на боках и стегнах» которых «под тонкими ремнями шлеек» уже через час «показались белые, пышные хлопья мыла», говорится очень простыми и точными словами, лишеными и тени какой-либо книжности, «литературности». Но это не только не снижает их острой художественной выразительности, а, наоборот, усиливает последнюю.

«Хутор раскинулся далеко в стороне, и возле причала стояла такая тишина, какая бывает в безлюдных местах только глухою осенью и в самом начале весны. От воды тянуло сыростью, терпкой горечью гниющей сльхи, а с дальних прихоперских степей, тонувших в сиреневой дымке тумана, легкий ветерок нес извечно юный, еле уловимый аромат недавно освободившейся из-под снега земли». Такой пейзаж не только видишь, но и воспринимаешь как бы всеми органами чувств: «слышишь» окружающую тишину; обоняешь, ощущаешь на вкус, чувствуешь легкими, кожей — и эту «терпкую горечь» гниющих кустарников, и «сырость» от воды, и «легкий ветерок», доносящий «сле уловимый аромат». В то же время этот остро выразительный пейзаж, как и весь весенний колорит авторского зачина, отнюдь не нейтрален по отношению к основной художественной «мысли» произведения.

С первых же слов рассказа читатель узнает, что описывается «первая послевоенная весна». Описание это, — сразу же подчеркиваю, — лишено какой-либо аллегоричности, не имеет никакого нарочитого авторского «второго плана»; оно предельно реально, изобилует всякого рода бытовыми деталями. Причем, однако, — в этом тоже сказывается зрелость авторского мастерства — ни одна из таких, даже самых мелких и, казалось бы, малозначащих, деталей не случайна, каждая из них, по известному требованию Чехова к писателю, в дальнейшем «стреляет», входит существенно необходимым элементом в общее целое произведения.

Так, довольно подробно сообщается, что сопровождавший автора и переправившийся с ним на этот берег шофер, прежде чем снова уехать в лодке за товарищем автора, пригнал из соседнего колхоза «старенький, выдавший виды «виллис»,

на котором они должны были продолжать дальнейший путь. Через некоторое время читатель узнает, что автор по неверной ранневесенней погоде «надел в дорогу солдатские штаны и стеганку». Это упомянуто как бы между прочим. Однако на самом деле читателю совершенно необходимо знать все это. Ведь именно потому, что автор был одет по-солдатски и сидел один около потрепанной военной машины, подошедший Андрей Соколов принял его за «своего брата шофера», прошедшего войну «за баранкой», что определило сразу же установившуюся между ними короткость и побудило Соколова так просто и непосредственно рассказать о себе. Но то, что описываемое в зачине происходит не вообще в одну из весен, а в дни «первой послевоенной весны», естественно, сообщает всему особый настрой, неизбежно вызывает в сознании определенные ассоциации.

О недобрых днях войны, отгремевшей всего год назад, напоминают и «недобрая пора бездорожья», и солдатская одежда автора, и «виллис», и тяготы только что проделанного пути. Но сквозь все это проникает, звенит жизнеутверждающая весенняя нота: она и в извечном юном аромате оттаивающей земли, и в разлившейся речке, и в лучах солнца, которое, несмотря на начало апреля, «светило горячо, как в мае» — как в победоносные майские дни минувшего года. И почти символическим становится жест автора, снимающего с головы «старую солдатскую ушанку», чтобы высушить в лучах этого майского солнца «мокрые после тяжелой гребли волосы».

Так уже в зачине намечаются те две темы — войны и весны, смерти и жизни, — сложное и глубокое сочетание которых и образует «музыку» произведения.

Еще отчетливее, рельефнее, олицетвореннее эти две темы выступают в образах подошедших к автору мужчины и мальчика. Наружность того и другого обрисована несколькими скупыми, хотя и выразительными штрихами. Мужчина — «высокий, сутуловатый», говорит «приглушенным баском». Мальчик — «маленький»: «судя по росту — лет пяти-шести, не больше». У мужчины «большая черствая рука»; мальчик, в ответ на призы мужчины поздороваться «с дядей» («он, видать, такой же шофер, как и твой папанька»), «чуть-чуть улыбаясь», «смело» протягивает «розовую холодную ручонку» («розовой ручонкой» машет он автору и при прощанье с ним). Мужчина плохо, небрежно одет; мальчик «одет просто и добротнo». Оба «бредут устало», но, как сразу же выясняется, это относится, собственно, к мужчине. Он «устало» присаживается; прежде чем начать свое повествование, он «положил на колени большие темные руки и сгорбился»; мальчик же сразу охотно бежит поиграть.

Как видим, это параллельное портретное описание дается последовательно контрастно; но оно, в сущности, мало что говорило бы, если бы не сопровождалось описанием глаз,

взгляда. Именно в этом описании, в котором контрастность достигает предельной остроты,—квинтэссенция, суть портретов обоих — «пейзаж» их душ, зеркало их судеб, их жизненных путей. В то же время именно в этом контрастном сопоставлении взгляда мужчины и взгляда ребенка наглядно, зримо, образно-художественно выступает «мысль», которой живет, дышит произведение М. Шолохова.

Во взгляде мужчины весь тот ужас, все то никогда и ничем не поправимое, что сделала война с жизнью этого человека. «Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе», — замечает автор о мужчине и, в первый и единственный раз на протяжении всего рассказа непосредственно обращаясь к читателям, продолжает: «Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника». Совсем иной взгляд у мальчика, который глядит на автора «светлыми, как небушко, глазами».

Лев Толстой, как известно, придавал особенное значение в деле искусства тончайшей филигранной отделке, тем почти незаметным «чуть-чуть», посредством которых данное произведение становится под руками настоящего мастера созданием подлинно и высоко художественным. Здесь перед нами — как раз одно из таких «чуть-чуть». Скажи автор о глазах мальчика: светлые, как небо,—и получился бы маловыразительный штамп. Но эта, народная, уменьшительная, ласкательная, почти колыбельная форма того же самого слова — небушко — сверкает в данном контексте, как драгоценный камень, как бриллиант чистой воды!¹

Мне довелось слышать от одного достаточно квалифицированного, но молодого литературоведа упрек по адресу «Судьбы человека» в сентиментальности. Не может быть ничего поверхностнее и несправедливее такого упрека. Да, в повествовании Андрея Соколова имеется немало уменьшительных и ласкательных слов (встречаются они и в авторской речи): смешинка, сынишка, личико, глазенки, звездочка, парнишка, ножонки, травинка, волосенки, воробушек и т. п. Но эти, относящиеся к ребенку или непосредственно к нему обращенные слова, конечно, абсолютно далеки от сентиментальных «лужочков» и «ручечков». А что произносит их тот, у которого не только руки «крепкие, как дерево», но и крепкая,

¹ Сопоставление глаз с «небушком» употреблено, кстати, М. Шолоховым не впервые. В «Поднятой целине» Разметнов «рассматривал Давыдова с наивной беззастенчивостью, часто мигая ясными, как летнее небушко, глазами». Здесь это сопоставление тоже по-своему весьма выразительно. Но полностью нашло свою адекватную текстовую «оправу», явилось необходимейшим элементом произведения это слово — считаю я — именно в «Судьбе человека».

героическая душа, тот, из которого, несмотря на все, что он претерпел, «ни оха», «ни вздоха» «не выжмешь», сообщает им лишь особую художественную выразительность. Они лучше всего показывают, какие неисчерпаемые россыпи нежности, ласки, теплоты сердечной таятся в этом человеке, который, ни минуты не колеблясь, своими руками задушил предателя, который, не дрогнув, столько раз глядел прямо в лицо смерти, в «дырку пистолета», — человеке, твердое и спокойное бесстрашие, «русское достоинство и гордость» которого внушили уважение к нему даже фашистам.

Да, в рассказе Шолохова много плачут. Безутешно плачет перед расставанием с мужем, уходящим на войну, в не обманувшем ее предчувствии, что они никогда больше не увидятся, стнюдь не страдавшая повышенной чувствительностью жена рассказчика: «...Ирина моя... такой я ее за все семнадцать лет нашей жизни ни разу не видал. Ночью у меня на плече и на груди рубаха от ее слез не просыхала, и утром такая же история». Сам рассказчик, который «днем себя крепко» держит (во все время его повествования автор «ни единой слезинки не увидел в его словно бы мертвых, потухших глазах»), плачет ночью, во сне: «Проснусь, и вся подушка мокрая от слез». Плачет, и уже не во сне, а наяву, глядя вслед удаляющимся мужчине и мальчику, сам автор рассказа. Едва ли могут удержаться от слез и сколько-нибудь чуткие и восприимчивые его читатели. Но такие слезы не имеют ничего общего с приторной сентиментальной слезливостью. И пока существует зло на земле, да будут благословенны такие слезы: они не дадут человеку превратиться в «умную» машину!

Самое же главное в том, что глубочайший трагизм рассказа и мужественное жизнеутверждающее, в самом лучшем и самом полном смысле этого слова, его разрешение ни в малейшей мере не разбавлены розовой водицей, не содержат в себе никакого сентиментально-дешевого «утешения».

Испепеленного, «покалеченного» войной, стоящего у порога смерти («сердце у меня раскачалось, поршня надо менять») Андрея Соколова ничто и никогда не в силах утешить, заставить забыть пережитое, возместить его страшные потери. Свидетельством тому — «смертная неизбывная тоска» его глаз.

Но если личная трагедия Соколова ни при каких условиях не может перестать быть трагичной, он — простой советский человек, пусть «исказненный», сгорбленный жизнью, не только не сломлен, но и становится носителем закона «утверждения в жизни живого» — закона «великих свершений» весны, закона майского солнца, закона того нового общества, один из самых страстных борцов за которое, гроза контрреволюции, глава ВЧК, Феликс Дзержинский возглавил помощь беспризорным детям.

В рассказе, заглавие которого недаром носит обобщенный характер, перед нами — судьба не только одного Андрея Соколова. В нем — речь идет о двух в основном идентичных судьбах.

Как и у Андрея Соколова, у случайно встреченного им в чужом городе беспризорного «парнишки» война все отняла — родной кров, мать, которую во время эвакуации убило бомбой в поезде, отца, который погиб на фронте. Это еще совсем ребенок: «Этакий маленький оборвыш: личико все в арбузном соку, покрытом пылью, грязный как прах, нечесаный, а глазенки как звездочки ночью после дождя». Но то, что с ним произошло, понятно, не могло пройти для него даром. «Этакая маленькая птаха, — вспоминает о встрече с ним Соколов, — а уже научился вздыхать. Его ли это дело?»

Соколов не в силах исправить свою личную «покалеченную» судьбу, не может оживить своих «мертвых, потухших» глаз, но он может выправить жизнь и судьбу ребенка, может не дать погаснуть за пеленой дождя звездочкам в его глазах, может сделать так, чтобы он перестал заниматься «не своим» недетским делом: «Закипела тут во мне горячая слеза, и сразу я решил: «Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать! Возьму его к себе в дети».

И Андрей Соколов делает еще большее. Для того чтобы «маленькая птаха» никогда больше не вздыхал, он объявляет мальчику, что он-то и есть его отец, которого считали погибшим.

И вот — два порознь пропадающих, «осиротевших», все потерявших человеческих существа обретают друг в друге свою новую слитную, общую судьбу, взаимно утверждают друг друга в жизни. Ибо не только мужчина дает возможность ребенку оставаться ребенком, но и ребенок открывает перед мужчиной возможность «выдюжить» — остаться до конца верным себе, остаться мужчиной. И как художественно выразительна эта переключка: мальчик, который нашел своего «папку» смотрит на мир *«светлыми»*, как небушко, глазами». У мужчины, после того, как он решает взять мальчика себе в «сынки», сразу «на душе стало легко и как-то *«светло»*».

Вместе с тем за этой двуединой общей судьбой — «судьбой человека» — русского советского человека, в порядке еще более широкого обобщения ощущаешь судьбу — во имя защиты своей социалистической Родины, во имя «утверждения в жизни живого» — мужественно и героически прошедшего через ужасы войны, через «нелюдские» муки и неслыханные испытания народа-победителя.

Бережное выхаживание молодых весенних ростков, стремление ничем не затемнить мира детской души, составляет один из характернейших ведущих мотивов, настойчиво повторяющихся на протяжении всего произведения Шолохова. В полную силу проявляется это в святой лжи Соколова, которая, в сущности, сразу же перестает быть ложью: не толь-

ко мальчик поверил в то, что Соколов взаправду его отец, но и сам он тут же и навсегда стал ощущать малыша своим доподлинным сыном.

Еще раньше этот же мотив начинает звучать в небольшом эпизоде, непосредственно предшествующем повествованию Соколова. Начав рассказывать о себе, он «вдруг спохватился: ласково подталкивая сынишку, сказал: — Пойди, милоч, поиграйся возле воды, у большой воды для ребятшек всегда какая-нибудь добыча найдется. Только гляди, ноги не промочи!» Здесь воочию, в живых пластических образах перед нами возникает столь знакомая жизнеутверждающая лужкинская тема. Причем эта тема получает дальнейшее и знаменательное развитие. Там поэт примирялся с неизбежной смертью и своей собственной, и всего своего поколения, мысленно воображая себе новую «младую жизнь», которая *будет* играть у его гробового входа. Здесь герой делает все для того, чтобы «младая жизнь» *могла* играть.

И совершенно так же поступает и сам автор «Судьбы человека». Не будучи в силах удержать при расставании «с чужим, но ставшим близким» человеком слез, он тут же поспешно отворачивается. Рассказ заканчивается словами: «Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное — уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное — не ранить сердца ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая, мужская слеза...»

Таким последним ударом кисти, таким заключительным, разрешающим аккордом выразительно завершается, гармонически перекликаясь с центральной драматической частью рассказа, его лирическая концовка, в которой композиционное мастерство и художественная мысль произведения, его высокая гуманистическая направленность опять-таки оказываются совершенно адекватными друг другу.

Все сказанное дает почувствовать и связь рассказа Шолохова с лучшими традициями нашей классической литературы и вместе с тем новое качество, присущее ему как одному из замечательных образцов литературы социалистического реализма.

Совсем небольшое по объему создание Шолохова исполнено такой проникающей в душу *нашей* социалистической человечности, такой *нашей* социалистической правды и, одновременно, такой мудрой сдержанности, скупости художнических средств, такой завещанной Пушкиным простоты, что оно вполне может служить еще одним красноречивейшим ответом тем, кто хотел бы «закрыть Америку», объявить не существующей нашу советскую литературу.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Закономерности становления новой русской литературы . . .	5
Гаврила Романович Державин	115
Пушкин и русская литература XVIII века	201
Трагедия и ее разрешение (Об одном цикле лирики Пушкина второй половины 20-х годов)	301
«Анчар, древо яда»	335
Пушкин — мастер психологического анализа («Скупой ры- царь», «Моцарт и Сальери»)	366
Гоголь — наследник Пушкина	401
Гениальный русский лирик (Ф. И. Тютчев)	423
Горький и Пушкин	457
Из наблюдений над романом Алексея Толстого «Петр Первый»	483
Идейность и мастерство. «Судьба человека» М. Шолохова . .	506

Дмитрий Дмитриевич Благой

ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Редактор *Г. Мельникова*

Художественный редактор *Г. Кудрявцев*

Технический редактор *Н. Соколова*

Корректор *Л. Борец*

•

Сдано в набор 25 IV 1959 г.

Подписано к печати 27 VIII 1959 г. А-04299

Бумага 60×92¹/₂—32,25 п.ч. л.

Уч.-изд. л. 32,94. Тираж 10 000 экз.

Заказ 405. Цена 14 р. 65 к.

Гослитиздат

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

•

Московская типография № 8

Управления полиграфической промышленности

Мос. горсовнархоза

Москва, Ново-Алексеевская, 52