

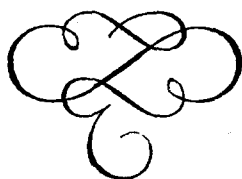
Е.А.
МАЙМИН



О РУССКОМ
РОМАНТИЗМЕ

Е. А. Маймин

О РУССКОМ
РОМАН-
ТИЗМЕ



Трoвeщeннe

МОСКВА 1975

8P1(07)

Маймин Е. А.

М14 О русском романтизме. Книга для учителя. М., «Просвещение», 1975.

240 с.

Автор книги — доктор филологических наук Е. А. Маймин подробно анализирует многие произведения русских романтиков первой половины XIX века.

Работу отличает убедительный и цельный взгляд на русский романтизм в его основных течениях, глубокое знание истории и теории вопроса.

М $\frac{60601-229}{103(03)-75}$ 95-75

8P1(07)

© Издательство «Просвещение», 1975 г.

ПОНЯТИЕ О РОМАНТИЗМЕ. РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

О романтизме много говорилось, о нем много спорили. При этом почти все говорившие и спорившие отмечали недостаточную проясненность, «размытость» самого понятия «романтизм». В 1843 году Белинский писал в статьях о Пушкине: «...вопрос не уяснился, и романтизм по-прежнему остался таинственным и загадочным предметом»¹.

Спустя полтора десятка лет после Белинского о том же пишет Аполлон Григорьев: «Да и что называть романтизмом, мы доселе еще едва ли можем дать себе ясный и окончательный отчет. Поэзия Жуковского — романтизм. Гюго — романтик. Полежаев и Марлинский — романтики. Гамлет Полевого и Мочалова — романтик. А Кольцов разве не романтик? А Лермонтов в «Арбенине» и «Мцыри» разве не романтик? Все это романтизм, и все это весьма различно...»².

Уже в нашу эпоху, в конце 20-х годов XX столетия, Горький жалуется: «Формул романтизма дано несколько, но точной, совершенно исчерпывающей формулы, с которой согласились бы все историки литературы, пока еще нет, она не выработана»³.

В 60-е годы на страницах журнала «Вопросы литературы» развертывается дискуссия о романтизме, и в статьях разных авторов мы слышим все те же знакомые нам жалобы. Так, А. Гуревич пишет: «Мы до сих пор не можем, в сущности, ответить на главные вопросы: что такое романтизм, каковы его важнейшие особенности и признаки, какой круг историко-литературных явлений следует охватить этим термином»⁴.

О романтизме спорили при его возникновении, спорили тогда, когда он достиг расцвета и когда клонился к упадку, спорят и по

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 144. В дальнейшем все ссылки на произведения Белинского даются в этом издании, кроме случаев, специально оговоренных в тексте.

² Григорьев Аполлон. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина.—В кн.: Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 206.

³ Горький А. М. О том, как я учился писать. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 471.

⁴ Гуревич А. Жажда совершенства.—«Вопросы литературы», 1964, № 9, с. 133.

сию пору. Удивительно не то, что спорят, а то, что стремятся в спорах отыскать исчерпывающую формулу романтизма. С точки зрения психологической, такое стремление в достаточной мере понятно и естественно. Но возникает вопрос: к чему реально может привести единогласие и единомыслие в определении формулы романтизма, что эта единая формула может дать науке?

Положим (предположение, впрочем, весьма фантастическое и допустимое лишь в нашем воображении), всем ныне пишущим о романтизме удалось бы договориться об однозначном толковании понятия «романтизм». В какой мере приблизило бы это нас к истине? Романтизм — явление сугубо историческое. Это явление поразному понимали и толковали сами романтики. Но толкования понятия «романтизм» — хотя бы и разноречивые, неясные, — которые давали писатели и поэты, принадлежавшие к этому направлению, для нас едва ли не важнее и существеннее наших собственных понятий. Как бы мы ни стремились окончательно решить вопрос о романтизме, мы не можем пренебречь тем обстоятельством, что вопрос этот оставался нерешенным во времена романтизма. И в этом мы ничего не можем изменить, с этим мы просто обязаны считаться, если хотим оставаться в пределах конкретно-исторического, научного рассмотрения проблемы.

Всякая наука имеет дело не только с безусловными, но и с условными понятиями. Литературоведение — одна из тех наук, которые чаще имеют дело как раз с условными, относительными наименованиями. Это совсем не недостаток науки. Это ее особенность, обусловленная характером материала, его тесной связью с живой, изменяющейся и противоречивой реальностью, его органическим тяготением к разнообразию, а не единообразию. Спорят в науке о литературе не об одном романтизме. Спорят и о сентиментализме, и о реализме. Спорят о понятиях «роман» и «новелла», «сюжет» и «фабула» и т. д., и т. п. Спор ведется, в частности, по поводу самих терминов, которые, в отличие от точных наук, в литературоведении допускают не одно, а множество толкований. В литературоведении не только иные специфически литературные понятия, но даже само понятие «термин» употребляется не в прямом, а в условном его значении.

И очень важно, что условность понятий и самих терминов в литературоведении отнюдь не всегда и не обязательно мешает глубокому исследованию литературных процессов, точности конкретных наблюдений и выводов. Белинский, провозгласивший романтизм «таинственным и загадочным предметом», немало сделал для разгадки тайн романтизма, разъяснил нам, в частности, смысл и значение романтической поэзии Жуковского, а также других поэтов, принадлежавших к романтическому направлению. Горький, сетовавший на отсутствие универсальной формулы романтизма, высказал много глубоких идей о романтизме и тем самым способствовал его лучшему пониманию. Дискуссия о романтизме, проводившаяся журналом «Вопросы литературы», не привела и не могла

привести к абсолютно единому мнению о романтизме, но она по-могла лучше увидеть и всю сложность романтического направления в искусстве, и его большое историческое значение, а заодно прояс-нила многие частные вопросы и проблемы, с романтизмом связан-ные.

В вопросе о романтизме мы не можем ничего решать оконча-тельно — ибо мы имеем дело с историческим явлением, заведомо не решенным, не сведенным к единым или даже к однозначным началам. Но мы можем и должны постараться максимально прояс-нить вопрос, прояснить сложность и диалектику вопроса. Единст-венно возможным путем к такому прояснению может быть лишь конкретно-историческое рассмотрение проблемы.

Конкретное изучение проблемы мы начнем с существенной оговорки. Нас будет интересовать в первую очередь романтизм как направление, как явление, строго определенное хронологически, социально и исторически. Такой подход к вопросу представляется закономерным, поскольку он позволяет оставаться максимально близким к литературному и жизненному материалу, позволяет быть, насколько это возможно, научно строгим и точным. Как от-метил в своей статье «К спорам о романтизме» А. Н. Соколов, «бес-спорной и относительно ясной научной задачей является историко-литературное изучение романтического направления, как оно сложилось в определенной национальной литературе в определен-ный исторический период»⁵.

Время возникновения и расцвета романтизма как литературно-го направления — конец XVIII и первая треть XIX века. Тогда же возник и термин «романтизм». Однако термин этот примени-тельно к направлению, которое он обозначил, следует признать от-части случайным и заведомо неточным. С самого своего возникно-вения он осмыслялся по-разному: ему придавались разные смыслы и значения. Само происхождение слова «романтизм» объяснялось далеко не единообразно; его вели то от слова «роман», то от рыцар-ской поэзии, созданной в странах, говорящих на романских язы-ках. Один из первых теоретиков романтизма Фридрих Шлегель так, например, объяснял термин и понятие «романтизм»: «Я ищу и нахожу романтический дух у самых старых из новых поэтов — у Шекспира, Сервантеса, в итальянской поэзии и в том веке ры-царства, любви и сказок, откуда происходит самое понятие роман-тизма и самый термин. До сих пор это единственное, что может быть противопоставлено классическим творениям древности»⁶. Но это было не единственное, а одно из многих объяснений.

Слова «романтизм», «романтический» появились и получили широкое распространение гораздо ранее того, как они стали ис-пользоваться в качестве специального историко-литературного тер-

⁵ «Вопросы литературы», 1963, № 7, с. 120.

⁶ Шлегель Ф. Письмо о романе.— В кн.: Литературная теория не-мецкого романтизма. Документы. Л., 1934, с. 207.

мина. В XVIII веке в Англии словом «романтический» обозначается литература Средневековья и Возрождения. Позднее, во второй половине XVIII века, в эпоху предромантизма, в той же Англии под словом «романтический» стали понимать нечто таинственное, необыкновенное, чудесное, что, по тогдашним эстетическим представлениям, должно было быть неотъемлемым элементом поэтического и поэзии. Видимо, оба этих понимания слова «романтический» были в большей или меньшей степени учтены теми, которые придали слову «романтизм» значение литературного термина.

Впервые слово «романтизм» как термин, как наименование целого литературного направления, стало употребляться в конце XVIII века в Германии. Там же школой «иенских романтиков» — братьями Шлегелями, Новалисом, Тиком, Вагкенродером и др. — была создана первая, достаточно обстоятельная (хотя и не единая и далеко не цельная) теория романтизма. Теория и практика немецкого романтизма оказали то или иное влияние и на французский романтизм, и на романтизм английский, и на русский романтизм — на все течения европейского романтизма, которые получили широкое распространение и развитие в начале XIX века.

Немецкий философ Шеллинг, во многом вдохновлявший романтических поэтов и внутренне им близкий, писал о времени своей молодости, о поре зарождения романтических идей в Германии: «Прекрасное было время... Человеческий дух был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставить свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно...»⁷

В этом воспоминании Шеллинга заключено одно из самых глубоких толкований романтической поэтики, романтического взгляда на мир. Противопоставление действительности и мечты, того, что есть, и того, что возможно, — это, быть может, самое существенное в романтизме, определяющее его глубинный пафос. Романтики недаром так часто бунтуют против рутинных форм жизни и против рутинных форм сознания. Реальной, отвергаемой им действительности романтизм всегда (разумеется, по-разному, в разных формах) противопоставляет другую, «высшую», поэтическую действительность.

Конечно, такое противопоставление идеала действительности не является признаком исключительно романтического сознания и романтического искусства. Но то, что может быть свойственно и художникам других направлений, в романтизме приобретает особенное и первостепенное значение. Антитеза «мечта — действительность» становится у романтиков конструктивной, она организует художественный мир романтика, становится для него одновременно и важнейшим идеологическим, и важнейшим эстетическим принципом.

⁷ Литературная теория немецкого романтизма, с. 12.

Антитеза «мечта — действительность» является не только характерной и определяющей для романтического искусства. Она вызвала романтическое искусство к жизни, она лежит в самых его истоках. Отрицание сущего, реально данного — и в мире материальном, и в мире духовном — является социально-мировоззренческой предпосылкой романтизма как особого литературного направления.

В «Письмах без адреса» Г. В. Плеханов большое место уделяет историческому и социологическому рассмотрению двух психологических, извечно присущих человечеству начал, которые в значительной степени определяют движение и развитие культуры. Это начала «подражания» и «антитезы». В истории человеческого общества, как убедительно доказывает Г. В. Плеханов, в одних случаях действует преимущественно закон подражания, в других — закон антитезы, отталкивания⁸.

Пользуясь этими терминами Г. В. Плеханова, можно сказать, что романтизм как культурно-историческое явление возник на основе психологического закона антитезы. Романтизм отталкивался от реально данной действительности, отталкивался от многих господствовавших в эпоху просвещения понятий и идей, отталкивался от господствовавших литературных (классицистических) теорий и традиций.

Но почему именно отталкивался? Какие реальные силы приводили в движение психологический закон антитезы? Каковы конкретные социальные и исторические предпосылки романтизма?

Психологические законы, подобные закону подражания и закону антитезы, определяют самую возможность того или иного движения культуры, искусства, литературы. Но направление этого движения, то, какой именно закон — подражания или отталкивания — будет действовать в данном исторически-конкретном случае, обуславливается причинами общественного, социального характера. Романтическое отрицание было порождено не психологией тех или иных писателей — хотя бы и больших, даже гениальных, — не их индивидуальной волей и тем более самоволием, но прежде всего социальными условиями, обстоятельствами исторической, общественной жизни. В условиях общественной жизни мы и должны искать глубинные истоки появления романтического направления в литературе и искусстве.

Романтизм как направление не случайно возник на грани XVIII и XIX веков. В «Исповеди сына века» — в исповеди романтика — Мюссе назвал две причины, породившие трагическое и вместе с тем романтическое двоемирие его современника: «Болезнь нашего века происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны...»⁹.

Потрясения революции и потрясения наполеоновских войн не

⁸ См.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 52—59.

⁹ Мюссе Альфред де. Исповедь сына века. Новеллы. Л., 1970, с. 30.

в одной Франции поставили перед каждым отдельным человеком и обществом в целом множество острейших и неразрешимых вопросов, заставили пересмотреть старые понятия и старые ценности. «Это было какое-то отрицание всего небесного и всего земного, — пишет Мюссе, — отрицание, которое можно назвать разочарованием или, если угодно, безнадежностью». Весь мир как будто раскололся надвое. С точки зрения романтика, мир раскололся на «душу» и «тело», резко противостоящие друг другу и враждебные. «С одной стороны, восторженные умы, люди с пылкой, страждущей душой, ощущавшие потребность в бесконечном, склонили голову, рыдая, и замкнулись в болезненных видениях — хрупкие стебли тростника на поверхности океана горечи. С другой стороны, люди плоти крепко стояли на ногах, не сгибаясь посреди реальных наслаждений, и знали одну заботу — считать свои деньги. Слышались только рыдания и взрывы смеха: рыдала душа, смеялось тело»¹⁰.

В социально-историческом смысле романтизм был сильной реакцией на буржуазную революцию и ее последствия, на просветительскую философию, тезисы которой были начертаны на знамени этой революции, реакцией на унижительную прозу буржуазности. Как писал Ф. Энгельс, «установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»¹¹.

Вопреки самым светлым надеждам и ожиданиям, революция не отменила векового угнетения человека человеком: она только заменила одних угнетателей другими. Эти другие, т. е. буржуа, внесли с собою в жизнь принципы наживы и материальной выгоды, принципы корыстно и узко понимаемой ими пользы. Великие ожидания, которыми жила лучшая часть общества, сменились не менее великим разочарованием, принявшим в иных случаях почти космические размеры. Пошлость буржуазной действительности стала восприниматься как пошлость жизни вообще, недовольство теми или иными конкретными формами социальной действительности превращалось в безусловное и абсолютное отрицание действительности. Тенденция романтического сознания к абсолютизации в отрицании сказалась и на философских представлениях романтиков. Ложь и лицемерие тех, которые прикрывались доводами разума и творили при этом зло, со временем начали восприниматься как бессилие самого разума, как безмерность и неоправданность его притязаний на истину. Мнимые и лживые проповедники разумного начала дискредитировали в глазах романтиков самый разум и сделали многих из них убежденными антирационалистами.

В отличие от просветителей, большинство романтиков не в доводах разума, а в поэтическом откровении видели ближайший путь

¹⁰ Мюссе Альфред де. Указ. соч., с. 26.

¹¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1, 1967, с. 387.

к истине. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого», — писал Новалис¹². «Благодаря художникам, — утверждал Фридрих Шлегель, — человечество возникает как цельная индивидуальность. Художники через современность объединяют мир прошедший с миром будущим. Они являются высочайшим духовным органом, в котором встречаются друг с другом жизненные силы всего внешнего человечества и где внутреннее человечество проявляется прежде всего»¹³.

Из романтического отрицания действительности и отрицания всемогущества разума естественно вытекают и многие частные (впрочем, очень существенные) особенности и приметы романтической поэтики. Прежде всего — особенный романтический герой. Отталкивание от мира, данного в реальности, порождает в произведениях романтиков качественно нового героя, подобного которому не знала прежняя литература. Это герой, находящийся во враждебных отношениях с окружающим обществом, противопоставленный прозе жизни, «толпе». Это человек внебытовой, необыкновенный, беспокойный, человек чаще всего одинокий и трагический. Романтический герой — воплощение романтического бунта против действительности; в нем, как правило, заключен протест и вызов, реализована поэтическая и романтическая мечта, не желающая смириться с бездуховною и бесчеловечною прозою жизни. В творчестве Байрона и Лермонтова, В. Гюго и Гофмана эти особенности романтического героя нашли, быть может, самое полное и самое наглядное выражение.

Из романтического отрицания «мира сего» вытекает и стремление поэтов-романтиков ко всему необычайному и экзотическому — ко всему тому, что выходит и выводит за пределы отвергаемой каждодневной реальности. Романтиков влечет к себе не близкое, а отдаленное. Все дальней — во времени и в пространстве — становится для них синонимом поэтического. Новалис писал: «Так все в отдалении становится поэзией: дальние горы, дальние люди, дальние события и т. д. (все становится романтическим). Отсюда происходит наша поэтическая природа. Поэзия ночи и сумерек»¹⁴.

Все романтики, по словам Г. Поспелова, «искали свой романтический идеал за пределами окружающей их реальной действительности, все они так или иначе противопоставляли «презираемому здесь» — «неопределенное и таинственное там». Жуковский искал свое «там» в потустороннем мире, Пушкин и Лермонтов — в вольной, воинственной или патриархальной жизни нецивилизованных народов, Рылеев и Кюхельбекер — в героических, тираноборческих подвигах древности»¹⁵.

¹² Новалис. Фрагменты. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 121.

¹³ Шлегель Ф. Фрагменты. Там же, с. 170.

¹⁴ Новалис. Фрагменты. Там же, с. 135.

¹⁵ Поспелов Г. Может ли быть романтизм без романтики. — «Вопросы литературы», 1964, № 9, с. 116.

Романтические поэты и писатели, в большинстве своем, тяготея к истории, охотно пользовались в своих произведениях историческим материалом. История была для них «там», а не «здесь». Обращение к истории выглядело у них как своеобразная форма отрицания, а в иных случаях — и прямого политического бунта.

Обращаясь к истории, романтики видели в ней основы национальной культуры, глубинные ее источники. Историческим прошлым они не только дорожили, но и основывали на нем свои универсальные социальные и эстетические концепции. Однако существенным и подлинным для них был не столько сам исторический факт, сколько поэтическое толкование факта, не историческая действительность, а историческое и поэтическое предание. По отношению к историческому материалу романтики чувствовали себя достаточно свободными и не боялись возможного произвола, который проистекал из такой свободы.

По существу, романтики испытывали интерес к истории как к сказке, но сказке, имеющей особое, субстанциональное значение и наделенной всеми видимыми приметами реального. К сказочному (т. е. к тому, что противоположно реально-действительному) романтики всегда испытывали любовь и влечение. В сказке, говоря словами Новалиса, они видели «как бы канон поэзии»¹⁶.

Романтики к истории относились свободно и поэтически, и они поклонялись в ней тому же, чему поклонялись в сказке. В истории они искали не быль, а мечту, не то, что было, а желаемое. В своих художественных произведениях они не столько изображали исторический факт, сколько конструировали его в соответствии со своими общественными и эстетическими идеалами.

Если романтическое «НЕТ» миру действительному, имевшее глубокие социальные корни, породило особенный интерес романтиков к истории и к сказке, ко всему необычному и экзотическому, породило самого романтического героя, противопоставленного прозе жизни и «толпе», то другое «НЕТ» романтиков, тоже имевшее социальное основание, — романтическое отрицание всеобщего разума — обусловило иные, не менее существенные черты романтизма. В первую очередь — романтический культ поэта и поэзии. Раз поэтическое чувство оказывается для романтиков в большей мере средством познания истины, нежели даже разум, то из этого естественно вытекают и признание исключительной роли поэзии и поэтического начала в жизни, и утверждение высокого — тоже исключительного — жизненного призвания поэта.

В глазах романтиков поэт был сродни жрецу и пророку, являясь в одном лице и философом, и ученым, и провидцем. Новалис утверждал: «Поэт и жрец были вначале одно, и лишь последующие времена разделили их. Однако истинный поэт всегда оставался жре-

¹⁶ Новалис. Фрагменты. — В кн.: Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века, ч. I. М., 1955, с. 34.

цом, так же как истинный жрец — поэтом...»¹⁷. «Чувство поэзии в близком родстве с чувством пророческим и с религиозным чувством провиденья вообще. Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе...»¹⁸

Сходные мысли на ту же тему высказывали и другие романтики. Фридрих Шлегель писал о художнике: «Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям...»¹⁹

Благочестивое, почти религиозное преклонение перед искусством, поэзией, личностью поэта и художника — одна из самых характерных черт романтического сознания. Поэты-романтики посвящали поэзии самые вдохновенные свои стихотворения, они писали на эту тему целые романы. Так воспевает поэзию в своем «Штерн-балде», многие страницы программного романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» посвящены вопросам поэзии и поэтического творчества.

Роман Новалиса открывается двумя сонетами, в одном из которых, ключевом ко всему повествованию, автор высказывает свой сугубо романтический взгляд на поэзию:

Взывает к нам, меняясь каждый час,
Поэзии таинственная сила.
Там вечным миром мир благословила,
Здесь юность вечную струит на нас.
Она, как свет для наших слабых глаз,
Любить прекрасное сердцам судила,
Ей упоен и бодрый и унылый
В молитвенный и опьяненный час...

Известного рода антирационализм, сомнение во всемогуществе разума приводили романтиков не только к утверждению приоритета поэтического чувства и знания и культу поэта и поэзии, но и к признанию в качестве высокой эстетической ценности бессознательного творческого начала в искусстве. Отсюда интерес романтиков к народной поэзии, к фольклору. Фридрих Шлегель писал: «...нужно вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая былую силу и былой возвышенный дух, который, не оцененный никем, дремлет в памятниках национальной древности, начиная с «Песни о Нибелунгах» и кончая Флемингом и Веckerлином...»²⁰

Романтики и в теории, и на практике проявляли горячий интерес к «родным истокам» поэзии. Недаром в своем творчестве они

¹⁷ Новалис. Фрагменты.— В кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 121.

¹⁸ Там же, с. 122.

¹⁹ Шлегель Ф. Фрагменты.— В кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 170.

²⁰ Шлегель Ф. Там же, с. 199.

охотно обращались к тем жанрам, которые ведут происхождение от народной поэзии или так или иначе близки ей: к сказкам, песням, балладам и т. д.

С антирационализмом романтиков внутренне связан и характерный для них пафос творческой свободы, утверждения права на свободную поэтику. Как уже отмечалось, романтики отталкивались от реально сущего не только в сфере социальной, но и в сфере специфически литературной. В плане литературном и эстетическом романтизм выступил против тех обязательных норм и правил, которые основаны были на законах рассужда, выступил как свободная антитеза стесненному всякого рода ограничениями классицистическому искусству.

Поэзия осознавалась романтиками как самый универсальный вид духовной деятельности; поэзия должна быть не подчиненной, а независимой. По словам Ф. Шлегеля, она «бесконечна и свободна и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону...»²¹

Вместо заранее предписанных правил художественной деятельности, которые в таком множестве существовали во времена классицизма — например, правило обязательного соблюдения трех единств в драме, правило четкого разделения героев на положительных и отрицательных и резкого размежевания понятий добра и зла, подчинение поэта жанровым и стилистическим регламентациям и т. д., и т. п., — романтики выдвигали принцип творчества, основанного на вдохновении, утверждали приоритет гения в искусстве. В романтическом искусстве больше всего ценились не поэтические законы, а свободная поэтическая индивидуальность. Не случайно, как справедливо заметил Н. Я. Берковский, «лирика и была тем жанром, который в практике романтиков подчинил себе все остальные жанры. Роман стал лирическим, драма стала лирической»²².

В связи с преобладанием свободного лирического начала в романтической поэзии находится и пристрастие многих романтиков к фрагментарным композициям. Фрагмент есть род лирики, и подлинная лирика всегда тяготеет к фрагменту. Вместе с тем фрагмент — это принципиально свободная поэтическая форма. Ф. Шлегель называл арабески, соединенные с исповедью (т. е. с лирическим признанием), «единственными романтическими порождениями нашей эпохи»²³. «Фрагмент, — утверждал он, — это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен»²⁴.

Фрагмент для романтиков — это свободная форма и свободная

²¹ Шлегель Ф. Фрагменты. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 173.

²² Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма. Там же, с. 112—113.

²³ Шлегель Ф. Письмо о романе. Там же, с. 209.

²⁴ Берковский Н. Я. Там же, с. 40.

мысль. Это форма, в которой поэтическая мысль, не обязательно связанная единством темы и единством событий, течет наиболее естественно, органично, подчиняясь своей внутренней музыке, а не логике внешних обстоятельств. «Настоящая отрывочная заметка, — утверждал Ф. Шлегель, — должна, подобно небольшому художественному произведению, совершенно отрешиться от окружающего мира и быть сама в себе цельной...»²⁵

Все сказанное выше представляет собой краткую типологическую, т. е. самую общую и приблизительную, характеристику романтизма как особого направления европейской литературы конца XVIII — начала XIX века. Без типологического подхода к такому сложному историко-литературному явлению, как романтизм, оно не может быть в достаточной мере уяснено нами в своих основных тенденциях. В то же время мы должны помнить, что типологическим принципом изучения романтизма нельзя ограничиваться, что он связан с неизбежным упрощением и выпрямлением, с неизбежными потерями.

Реальная сложность романтического искусства, существовавшего в разных странах и представленного разными творческими индивидуальностями, художниками разных политических мировоззрений, не может быть в сколько-нибудь полной мере отражена в общей, типологической характеристике. На деле, в живом историко-литературном процессе, существовал не единый романтизм, а множество течений в нем. Эти течения в чем-то были похожи, а в чем-то важным сильно отличались друг от друга. В каждом конкретном случае романтический культ поэта и поэзии мог быть большим или меньшим, он мог иметь различные оттенки и акценты, разные внутренние мотивировки и разное историческое звучание. Реакция на просвещение могла быть резкой, и ее (как в русском романтизме) могло и не быть: романтизм в отдельных случаях вполне уживался с просветительской философией и просветительскими тенденциями в практической деятельности. Отрицание всемогущества разума то приобретало самые крайние формы, то было умеренным, сочеталось с доверием к разуму в принципе: было отрицанием не веры в разум, а «суеверия» и т. д., и т. п.

Существовали не только различные течения романтизма, но и разные версии романтизма, что, впрочем, вытекает одно из другого: Жуковский понимал романтизм иначе, чем Рылеев; Фридрих Шлегель — не так, как его брат Август; Гюго — по-другому, нежели мадам де Сталь или Шатобриан. Все они были романтиками, но чувствовать себя романтиком и быть им в действительности еще не значило мыслить и понимать «как все романтики». Понимать вещи «как все романтики» было просто невозможно, потому что в романтизме индивидуально-неповторимое в каждом романтике значит никак не меньше, нежели сама причастность к романтическому направлению.

²⁵ Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891, с. 253.

1

При этом вот что необходимо отметить. Одни и те же видимые основания порождали в разных течениях романтизма далеко не одинаковые следствия. Отрицая жизнь в тех формах, в которых она существовала, романтики либо уходили в себя, творили в себе свой «антимир», мир мечты и поэзии — и тогда рождался романтизм, подобный романтизму Жуковского, или Ваккенродера, или Новалиса; или же, не отказываясь от надежд на переустройство несовершенной жизни, преисполненные пафоса борьбы за лучший мир, романтики бросали вызов современному обществу, бунтовали против него, утверждая одновременно высокие права человеческой личности на свободу и активное, героическое начало в человеке — тогда появлялся романтизм, подобный романтизму поэтов-декабристов или Лермонтова. Вопреки мнению некоторых ученых (Рейзова, например), романтизм несомненно существовал как единство. Но это было единство сложное и противоречивое, включавшее в себя и возможность согласия, и возможность внутреннего несогласия, борьбы. Иной, конкретный романтизм вполне мог быть по своей социальной и политической сущности ближе к реализму, чем к романтизму другого политического склада. Однако это не отменяло общности в других важных отношениях. Романтизм мог быть консервативным и революционным, бунтарским и созерцательным, оставаясь вместе с тем романтизмом по существенным признакам своей поэтики.

* * *

Конкретно-историческое рассмотрение русского романтического искусства лучше всего может проиллюстрировать мысль о своеобразии форм, которые принимал романтизм в разных странах, о сложности и разнородности романтизма даже в пределах одной страны.

Романтизм в России развивался отнюдь не автономно, не обособленно. Он находился в тесном взаимодействии с европейским романтизмом, хотя и не повторял его, и тем более не копировал. Хорошо известны слова Маркса о том, что романтизм явился «реакцией на французскую революцию и связанное с ней Просвещение»²⁶. Эти слова прямо относятся к западноевропейскому романтизму и косвенно, опосредованно — к романтизму русскому. Французская революция и ее последствия, путем литературных и различных иных влияний и воздействий, наложили печать на русское общественное сознание начала XIX века. В известной мере это и определило широкое распространение романтических идей в русском искусстве.

Как отмечает исследователь романтизма в славянских литературах И. Г. Неупокоева, «глубочайшее своеобразие места, занимаемого в европейском литературном процессе XIX столетия каждой

²⁶ Маркс К. и Энгельс Ф. Письмо К. Маркса к Ф. Энгельсу от 26 марта 1868 г. — Соч. Изд. 2-е, т. 32, с. 44.

славянской литературой, не противостоит тому, что литературы эти входят в европейскую и мировую художественную культуру и как определенная историко-культурная общность, как определенный историко-культурный «пласт»...»²⁷

Русский романтизм был частью романтизма общеевропейского и в качестве такового не мог не принять в себя некоторых его существенных родовых свойств и примет, порожденных трагическим восприятием последствий французской буржуазной революции: например, недоверия к рассудочным понятиям, сильного интереса к непосредственному чувству, отталкивания от всякого рода «систематизма» и т. д. Таким образом, в процессе становления русского романтического сознания и русского романтического искусства участвовал и общий опыт романтизма европейского. Именно поэтому и в этом смысле русский романтизм, как и западноевропейский, подпадает под классическую формулу Маркса.

Однако для появления романтизма в России, помимо общих причин, были и причины свои собственные, внутренние, в конечном счете и обусловившие специфические формы русского романтизма, его особенный и неповторимый облик. «Романтизм, — писал Аполлон Григорьев, — и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не простым литературным, а жизненным явлением, целой эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особенный цвет, проводившей в жизни особое воззрение... Пусть романтическое веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре почву, готовую к его восприятию, — и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных...»²⁸

Русский романтизм был связан с западными литературами и западной жизнью, но не определялся ими вполне и всецело. У него были и свои особенные истоки. Если европейский романтизм был социально обусловлен идеями и практикой буржуазных революций, то реальные источники романтической настроенности и романтического искусства в России следует искать прежде всего в войне 1812 года, в том, что было после войны, в ее последствиях для русской жизни и русского общественного самосознания.

Передовому, мыслящему русскому человеку война 1812 года со всею очевидностью показала величие и силу простого народа. Именно народу, «Карпам и Власам», Россия обязана была победой над Наполеоном, народ был истинным героем войны. Между тем как до войны, так и после нее основная масса народа, крестьянство, продолжала пребывать в состоянии крепостной зависимости, в состоянии рабства. Но то, что и прежде воспринималось лучшими

²⁷ Неупокоева И. Г. Романтизм в славянских литературах XIX столетия в общеевропейском контексте. — В кн. VII Международный съезд славистов. Славянские литературы. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 240—241.

²⁸ Григорьев Аполлон. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина, с. 233—234.

людьми России как несправедливость, теперь представляется вопиющей несправедливостью, противоречащей всякой логике и понятиям нравственности. Формы жизни, основанные на рабстве народа, признаются теперь передовой общественностью не только несовершенными, но и порочными, ложными. Так появляется почва равно и для декабристских, и для романтических настроений.

У Грибоедова была задумана трагедия о 1812 году, замысел которой хорошо проясняет нам ту трагическую коллизию, какую являла собою для заинтересованного и равнодушного человека русская действительность сразу же после победы над Наполеоном. Героем трагедии должен был стать крестьянин-ополченец. Во время войны он совершает подвиги, а после войны (в эпилоге трагедии) возвращается к прежнему состоянию, под палку господина. В плане к трагедии мы читаем: «Эпилог. Вильна. Отличия, искательства; вся поэзия великих подвигов исчезает. М. в пренебрежении у военачальников. Отпускается восвояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию. Село или развалины Москвы. Прежние мерзости. М. возвращается под палку господина, который хочет ему сбрить бороду. Отчаяние, ...самоубийство»²⁹.

То, о чем хотел рассказать Грибоедов в своей трагедии, относилось к самым «проклятым» вопросам русской жизни после 1812 года. Именно эти очень острые, реальные, очень современные вопросы придали актуальность романтическому мироощущению, подготовили почву для восприятия русской литературой романтического взгляда на вещи и романтической поэтики. При этом трагическое осознание несправедливости, социальной и нравственной ненормальности жизненного уклада не обязательно вело к прямому бунту против этого уклада, как это было с декабристами, но заставляло замыкаться в себе, уходить в мир таинственного, неопределенно-фантастического, идеального, как это случилось с Жуковским. Обстоятельства и противоречия русской действительности после победы в войне 1812 года непосредственным образом обусловили появление романтической поэзии декабристов. Те же обстоятельства — не столь непосредственно, а опосредованно — вызвали к жизни созерцательную романтическую поэзию Жуковского. При всем существенном отличии поэзии Жуковского от поэзии декабристов, их реальные источники были общими — как общим было, при всем отличии мотивировок и выводов, их отрицание «мира сего», романтическое противопоставление тому, что есть, того, что должно быть.

1 Русский романтизм знает, по крайней мере, два этапа в своем развитии, две волны своего происхождения. Первая волна, как уже говорилось, обусловлена была событиями 1812 года и последствиями этих событий. Она породила романтическую поэзию Жуковского

²⁹ Грибоедов А. С. Сочинения в стихах.— «Библиотека поэта». Л., 1967, с. 329.

и поэзию декабристов, она же породила и романтическое творчество Пушкина. Вторая романтическая волна в России наступает после катастрофы 1825 года, после поражения Декабрьского восстания. 2

От имени поколения, выступившего на арену жизни после трагических декабрьских событий, А. И. Герцен так описывает настроения и чувства людей этого времени: «Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости...»³⁰

Наступившая после событий 1825 года правительственная и общественная реакция вызвала, с одной стороны, «мысли, полные ярости», резкий скептицизм и отрицание старых ценностей, с другой — стремление уйти от вещественного и материального в мир философских и поэтических идей, уйти в глубину, недостаток социальных и политических идеалов в жизни хотя бы отчасти возместить упорной работой мысли, познанием и самопознанием. 2
Так из одних реальных источников, но во многом непохожие и разные появляются в русской поэзии бунтарский романтизм Лермонтова и философский романтизм Любоумудров и Тютчева.

Уже отмечалось, что русский романтизм в целом заметно отличается от романтизма европейского, хотя и связан с ним. Остановимся теперь на этом подробнее. Не будем касаться вопроса во всех его частностях, поговорим лишь о самых главных, типологических отличиях русского романтизма от романтизма европейского — и в первую очередь немецкого, которому в общеевропейском романтизме принадлежит особая, первостепенная роль. *Варшавский*

Эти главные, самые существенные отличия русского романтизма сводятся в основном к двум пунктам: отношению к мистике и мистическому в искусстве и роли в нем индивидуального, личного начала.

Элементы мистического занимают важное место в поэтике европейского, и особенно немецкого, романтизма. Первыми теоретиками романтизма в Германии романтическая поэзия трактовалась как универсальное средство познания жизни, постижение ее таинственных явлений и законов. Однако постижение для немецких романтиков — это больше всего интуитивная догадка, смутное предчувствие, неожиданное озарение. К ирреальному, к мистическим откровениям они испытывали доверие неизмеримо больше, чем к прямым открытиям ума. «Чувство поэзии, — писал Новалис, — имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должно

³⁰ Герцен А. И. О развитии революционных идей в России. — В кн.: А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 225.

раскрыться (в подлиннике: «являющегося в откровении». — Е. М.), необходимо-случайного. Поэт воистину творит в беспамятстве...»³¹

В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» говорится, что поэт с помощью слов озвучивает великолепный незнакомый мир, «подобно тому как из глубоких пропастей восходят к нам старые и будущие времена, бесчисленные люди, чудесные местности и редкостные происшествия и вырывают нас из знакомого настоящего...»³²

Приверженность немецких романтиков к мистическому неизбежно ведет их к увлечению всем необычайным, чудесным, непостижимым, ужасным — всем тем, что выходит за пределы обыденного и просто реального. У Тика в повести «Белокурый Экберт» голос жены Экберта «страшно раздается между диких скал», ее судьба сверхъестественным образом связана с судьбой Вальтера, в повести совершаются непонятные, таинственные дела и появляются и исчезают таинственные люди. Это очень характерный пример: он во многом показателен для творчества немецких романтиков.

Немецкий романтизм мог привлекать русских романтиков порывом к тайне, тягой в глубину, но не своей мистикой и пристрастием к необычайному. В русском романтизме, в отличие от немецкого, мистика, как правило, отсутствовала. Это верно не только в отношении романтической поэзии Пушкина и Лермонтова и творчества поэтов-декабристов, но и в отношении к Тютчеву, к В. Одоевскому. Русские романтики не просто избегали мистики, но относились к ней враждебно. В одной из своих рецензий, на страницах «Московского вестника», романтик-любомудр Шевырев писал: «Но у немцев же, которые превосходят всех европейцев страстью ко всему необыкновенному, есть пословица: Träume sind Schäume, сны — пена...» И далее до конца проясняет свою позицию и свое отношение к подобным увлечениям в искусстве: «Французы дожили до ужасов мелодрамы; немцы до повестей непостижимых. У нас, ни в чем еще, слава богу, не доживших до крайности, такое стремление может быть только прививным, а не естественным»³³.

Еще более показательный факт — критическое отношение Кюхельбекера к Новалису, и именно за его мистицизм. В «Отрывке из Путешествия...» Кюхельбекер так описывает свой разговор с Тиком: «У Тика я был сегодня поутру; он человек чрезвычайно занимательный и достойный примечания по своему образу мыслей. Сначала я упомянул о сочинениях покойного Новалиса, Тиком изданных, и жалел, что Новалис, при большом даровании, при необыкновенно пылком воображении, не старался быть ясным и

³¹ Новалис. Фрагменты. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 122.

³² Novalis, Schriften, hg. von J. Minor, Diederichs, 1907, Bd. IV, S. 73.

³³ Шевырев С. Двойник или мои вечера в Малороссии. Сочинения Антония Погорельского. — «Моск. вестник», ч. 10, 1828, № 14, с. 161—162.

совершенно утонул в мистических тонкостях. Тик спокойно и тихо объявил мне, что Новалис ясен, и не считал нужным подтвердить то доказательствами...»³⁴

Не сверхчувственное, а действительное, постижимое не одним инстинктом, но и рассудком — вот что привлекало русских романтиков в качестве поэтического материала. Нисколько не изменяя своей романтической вере, Иван Киреевский писал в программной статье «Деятнадцатый век»: «...многие думают, что время Поэзии прошло и что ее место заступила жизнь действительная. Но неужели в ином стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? — Именно из того, что Жизнь вытесняет Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и к Поэзии сошлись и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил»³⁵

Несомненно, что в своей поэзии и в своей эстетической теории русские романтики были больше «реалисты», нежели немецкие (и вообще европейские), и они были также большими рационалистами. Русский романтизм, в отличие от западного, никогда не противопоставлял себя пресвещению и просветительской философии, основанной на абсолютном доверии к разуму. В этом смысле романтизм в России был как бы не вполне, не до конца романтизмом. Этим объясняется и отталкивание русских романтиков от мистического, и непорвавшаяся связь многих из них с поэтикой классицизма.

Другое и, может быть, самое важное отличие русских романтиков от европейских заключается в заметно ослабленном в русской романтической поэзии индивидуальном, личностном начале. Исключение составляет здесь Лермонтов, но и лермонтовский индивидуализм носит специфически русские черты и уходит своими корнями в русскую почву.

Крайний индивидуализм и крайний субъективизм был характернейшей приметой многих европейских и, в частности, немецких романтиков. Их философскими учителями были не только Платон и Кант, не только Шеллинг, но и в некоторых отношениях Фихте, И Новалис, и Ф. Шлегель, и Тик, и сам Шеллинг и другие романтики — не только немецкие — не остались без влияния фихтевской философии «Я». Новалис недаром называл Фихте «Коперником и Ньютоном новейшей философии»³⁶.

Фихте говорил о людях, обращаясь к людям: «...но вы сами знаете или можете в том убедиться, если вы этого еще не знаете, что вы не являетесь даже собственностью бога, а что он вместе со свободой глубоко вложил в вашу грудь свою божественную волю не принадлежать никому, кроме как самим себе...»³⁷

³⁴ «Мнемозина», ч. 2. М., 1824, стр. 60—61.

³⁵ «Европеец», ч. 1, М., 1832, № 1, с. 15.

³⁶ Я-Барт Ф. де. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. М., 1914, с. 144.

³⁷ Фихте И. Требование к правителям Европы о возвращении свободы мысли... — В кн.: Манфред Бур. Фихте. М., 1965, с. 54.

Подобные идеи Фихте и были усвоены европейскими романтиками — усвоены в первую очередь применительно к своему делу, к своей, литературной области. Мысли Фихте о свободе человеческого разума и абсолютной независимости человеческой воли выглядели у романтиков больше всего как мысли о свободе человека в акте художественного творчества. В поэтической и эстетической системах европейского романтизма личность, свободное «Я» становится абсолютном не в меньшей мере, нежели оно было в философской системе Фихте. Сама поэтическая практика романтиков, особенно немецких, была во многом выражением «самоутверждающегося индивидуума».

Герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» проповедует очень романтическую идею, заявляя, что человек хотел бы «владеть всем миром и свободно проявлять себя в нем. И именно в этом желании проявить в мире то, что находится вне его, в этом стремлении, которое является основным влечением нашего бытия, и лежит основа поэзии»³⁸.

Романтические идеи о личности и неограниченной свободе творческой воли вызвали к жизни ту теорию «романтической иронии», которой русский романтизм, мало индивидуалистический, прошедший мимо Фихте, не только никогда не пользовался, но даже как будто вовсе не заметил. Ф. Шлегель писал об иронии: «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все просто-душно-откровенным и все глубоко-притворным». «В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой...»³⁹

Ирония для романтиков — это абсолютное господство поэта над художественным материалом, над жизнью и историей, торжество творческой личности над тем, что представляется неизбежным. Ирония — это как бы «перепрыгивание» через самого себя, утверждение художнической свободы и творящей силы. С помощью иронии поэт единственным в своем роде актом освобождения ниспровергает власть реального. Точнее: романтическому поэту кажется, что он ниспровергает власть реального и одерживает над ним духовную победу.

Наглядным примером воплощения романтической иронии в литературной практике романтиков являются некоторые драматические произведения Тика. В «Синей бороде» или в «Коте в сапогах» Тик не только пародирует модные драматические сюжеты, но и особым образом «разыгрывает» зрителя (читателя), который простодушно поверил в художественную иллюзию и принял всерьез

³⁸ Новалис. Генрих фон Офтердинген. Пг., 1922, с. 112.

³⁹ Шлегель Ф. Фрагменты. — В кн.: Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в., ч. 1. М., 1955, с. 22.

свободный вымысел автора. Тик одновременно творит иллюзию и произвольно разрушает ее, утверждая тем самым творческую волю, которая «все может».

С точки зрения Ф. Шлегеля, а отчасти и других западных романтиков, ирония была не просто поэтическим приемом, но настоящей философией романтической поэзии, общим ее законом. К. Маркс писал по этому поводу: «...у нас ирония, в качестве общей имманентной формы, преподносилась Фридрихом фон Шлегелем как некоторого рода философия...»⁴⁰

Русским романтикам оказались чуждыми и в целом крайний индивидуализм западных (прежде всего немецких) романтиков, и порожденная этим индивидуализмом «романтическая ирония». Чуждой была для них и другая особенность немецкого романтизма, связанная с резко выраженным в нем индивидуальным началом, — апология чувственности.

Апология чувственности и в искусстве, и в жизни — это тоже утверждение безусловной свободы «Я», только «Я» физического, недуховного, пороку потаенного. Крайний индивидуализм недаром так часто соседствует с эротизмом. В Германии в эпоху романтизма процветал одновременно и культ неограниченно свободной романтической личности, и культ эроса. Романтики не только не стыдились чувственности, но при всяком удобном случае демонстрировали ее, играли в нее. Это проникало даже в быт, где романтиками громко, намеренно «вслух» пропагандировалась свободная любовь, не стеснявшаяся самых необузданных проявлений. При этом безусловное право страсти для большинства романтиков (по крайней мере, теоретически) означало и полное высвобождение чувственности. «Романтики сделали чувственность основой своей мистики любви»⁴¹.

Эротомания торжествовала и в литературных произведениях немецких романтиков: и у Ф. Шлегеля, и у Тика, и у Новалиса. В литературных произведениях даже больше, нежели в быту. Интересно, что роман Ф. Шлегеля «Люцинда», в котором выставлялись как идеал гипертрофированная чувственность и абсолютная свобода склонностей, Кант называл «патологическим», а Шиллер сравнивал с порнографическим романом XVIII века⁴².

В трактовке любовной темы русские романтики были явно ближе к Канту и Шиллеру, нежели к романтику Ф. Шлегелю или Новалису. Для них эротомания была проявлением болезни, а не свободы. В своей любовной поэзии не только Жуковский и Веневитинов, но и Лермонтов и Тютчев, в сравнении с немецкими романтиками, кажутся предельно сдержанными и почти целомуд-

⁴⁰ Маркс К. Тетради по истории эпикурейской, стоической и скептической философии. — В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т., т. 1. М., 1957, с. 430.

⁴¹ Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914, с. 84.

⁴² Литературная теория немецкого романтизма, с. 52.

ренными. И дело тут не в одних личных свойствах Жуковского или Тютчева, даже не в свойствах русского романтизма, а в особенностях русской поэзии вообще. Мотивы общечеловеческие и социальные в русской поэзии всегда отодвигали на задний план мотивы чисто индивидуальные, и тем более — индивидуально-плотские, эротические.

* * *

Одна из существенных и весьма нелегких проблем в изучении русского (как, впрочем, и всякого другого) романтизма — проблема его типологии и классификации.

В науке давно уже велись и до сих пор ведутся споры по поводу типологической схемы русского романтизма. Так, широким распространением пользуется деление романтиков на два основных течения: романтиков активных, революционных, и романтиков пассивных. Верное в своей основе, такое деление принято и в школьном преподавании. Однако в настоящее время большинство ученых не удовлетворяется этой классификацией, поскольку она носит слишком общий характер и не может быть признана достаточной при сколько-нибудь глубоком изучении вопроса. Деление романтиков на пассивных и активных (революционных) столь многого не учитывает в русском романтизме, что его нельзя признать, несмотря на верные методологические основы, вполне удачным. Такое деление, например, оставляет в стороне философский романтизм в России, представленный именами Веневитинова, Баратынского, Тютчева, В. Одоевского. Неясно, куда при таком делении отнести романтическую поэзию Пушкина или Лермонтова, которая явно не укладывается в отведенные ей рамки. Деление это не совсем приемлемо даже в терминологическом смысле, ибо определение «пассивный» в отношении поэзии Жуковского носит отчасти двусмысленный характер и легко может вызвать (и практически вызывает) исторически не оправданное и опасное нигилистическое отношение к Жуковскому и его творчеству. Недаром, понимая это, некоторые ученые предлагают, вместо слова «пассивный», иные, лишенные отрицательной окраски, определения поэзии Жуковского: например, мечтательный романтизм⁴³. Пусть и это определение не вполне точно и не очень удачно, но оно свидетельствует о явной неудовлетворительности того определения, которому оно пришло на смену.

Со всем недавно У. Р. Фохт предложил новую, развернутую типологическую схему русского романтизма⁴⁴. Схема эта имеет очевидные достоинства, поскольку она учитывает многообразие течений русского романтизма, и тем не менее и она вызывает целый

⁴³ Термин этот предложил А. Н. Соколов. См.: «Вопросы литературы», 1963, № 7, с. 131.

⁴⁴ Фохт У. Р. Спорные вопросы развития романтизма в русской литературе XIX века. — В кн.: VII Международный съезд славистов, с. 261—262.

ряд сомнений и возражений. В своей классификации У. Р. Фохт выделяет в русском романтизме отвлеченно-психологическую разновидность и относит к ней поэзию Жуковского и Козлова, гедонистическую разновидность (Батюшков), гражданскую (с одной стороны Пушкин, а с другой — Рылев, Одоевский и Кюхельбекер), социальную (Н. Полевой), философскую (Веневитинов, Баратынский, Вл. Одоевский), славянофильскую разновидность гражданской (Аксаков, Хомяков), вершину русского романтизма — синтетический романтизм Лермонтова. В качестве особой разновидности русского романтизма У. Р. Фохт называет эпигонов психологического романтизма (Бенедиктова и др.), а также «лжеромантиков» (Кукольника, позднего Полевого, Загоскина).

В этой классификации кое-что названо точно, кое-что представляется весьма спорным. Не буду спорить по частностям — это далеко бы нас завело, — отмечу только принципиальный, с моей точки зрения, недостаток схемы: ее излишнюю дробность. Типология русского романтизма, предложенная У. Р. Фохтом, претендует на максимальный охват различных, больших и малых, романтических течений. Каждое из этих течений получает особое название, но именно это и делает в конечном счете схему практически не очень удобной и уязвимой по существу. Всего охватить и все назвать просто невозможно. Схема и не должна к этому стремиться. Она может лишь определить ведущие, главные тенденции явления.

Схема и типология романтизма, лежащие в основе этой книги, ни в коей мере не претендуют на абсолютную истину и бесспорность. В той степени, в какой это возможно, они учитывают имеющиеся классификации и не предназначены их собою заменять. Предлагаемая здесь схема носит прежде всего рабочий характер.

В настоящих очерках будут рассмотрены следующие основные разновидности русского романтизма, определившие его характерные черты и главные достижения:

1) Романтизм Жуковского, который характерен больше всего для раннего этапа русского романтизма и который условно определяется как созерцательный.

2) Гражданский, революционный романтизм декабристов и в первую очередь самого видного его представителя — Рылева.

3) Романтизм Пушкина, имеющий синтетический характер и объединяющий в себе достижения поэзии Жуковского и поэзии декабристов и включающий сверх того нечто свое, особенное, неповторимо-высокое.

4) Романтизм Лермонтова, тоже синтетический, но по-другому, чем пушкинский, развивающий традиции и декабристского, и пушкинского, и философского романтизма, и бунтарского романтизма байроновского типа, и имеющий, помимо этого, много своего, чисто лермонтовского.

5) Философский романтизм, который рассматривается здесь на материале поэзии Веневитинова и Тютчева, а также на примере прозаических философских произведений Вл. Одоевского.

Разумеется — я это еще раз подчеркиваю, — предложенная схема далеко не исчерпывающая, не очень точная, в достаточной мере условная. Как и любая другая возможная схема. Мы будем пользоваться ею, сознавая ее неполноту и несовершенство. Она будет для нас лишь более или менее удобной формой изучения исторически конкретных явлений русского романтизма. Что же касается содержания и цели изучения, то мы будем стремиться через рассмотрение отдельных романтических течений и поэтических индивидуальностей к воссозданию возможно более живой, неизбежно противоречивой и вместе единой картины того, что носит название **русский романтизм**.

СОЗЕРЦАТЕЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ ЖУКОВСКОГО

Дискуссии в науке ведутся не только о романтизме в целом, но и об отдельных романтиках. Так, во многих отношениях спорной и нерешенной остается до сих пор проблема романтизма Жуковского. Кто он? Романтик или представитель сентиментального направления? А может быть, судя по иным его произведениям, он продолжатель традиций классицизма?

Вопросы эти отнюдь не праздные, они имеют под собой серьезные основания. Они свидетельствуют о неоднородности поэтики Жуковского, о сложном генезисе его творчества. Всякий настоящий, большой поэт — а Жуковский был таковым — легко вызывает в науке споры, потому что творчество большого поэта никогда не укладывается в те строгие рамки литературоведческих понятий и делений, к которым естественно стремится наука.

И все-таки, при всей своей сложности, при заметном разнообразии своих литературных пристрастий, Жуковский по сути своей, по основным тенденциям своего творчества был поэтом именно романтического склада и направления. Во всяком случае, романтиком его считали и Кюхельбекер, и Пушкин, и Н. Полевой, и Любомудры, и Белинский. Белинский писал о Жуковском: «Жуковский по натуре своей — романтик...»¹ В нем видели романтика и те, кто учился у него, и те, которые его восхваляли, и те, кто порицал и полемизировал с ним. Он был поэтом-романтиком в общественном сознании своих современников, и с точки зрения историко-литературной это самое важное.

Жуковский воспринимался современниками не просто как романтик, но и как первооткрыватель романтизма в русской литературе. Так понимал значение Жуковского и Белинский: «...Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе»².

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. — Полн. собр. соч., т. VII, с. 186.

² Белинский В. Г. Там же, с. 167.

Все это не мешало Жуковскому быть не исключительно романтическим поэтом, но и отчасти поэтом-сентименталистом, отчасти — классиком. Поэта сентиментального направления И. И. Дмитриева он считает одним из своих учителей: «Вы мой учитель в поэзии», — признается Жуковский в письме к И. И. Дмитриеву от 11 февраля 1823 года³. И в ранних, и еще больше в поздних своих произведениях он проявляет явную склонность к некоторым классическим литературным канонам и к самому классическому искусству. В конце творческого пути он предпринимает огромный труд перевода на русский язык «Одиссея» Гомера и в связи с этим пишет П. А. Плетневу: «И будет великое дело, если мне моим переводом удастся пробудить на Руси любовь к древним, как некогда я подружил их с поэзией немцев»⁴.

В мире классического искусства поздний Жуковский находит успокоение и радость, в нем ничто его «не тревожит и не стремится в какую туманную даль»⁵. Классическое он сам противопоставляет романтическому, но при этом он отнюдь не отрывается от романтизма. Романтиком он остается и тогда, когда, по внутреннему влечению, обращается к классическим художественным образцам и классической поэтике: это придает только его романтизму особенную индивидуальную неповторимость и вместе с тем неповторимость и особенность национальную, русскую.

Первые стихи Жуковского — самые ранние, ученические — но видимой форме своей принадлежали русскому классицизму. Одический жанр, внебытовой, архаический язык, обусловленный жанром, высокая риторика и неприкрытый дидактизм — таковы характерные признаки многих ранних стихотворений Жуковского. «Умолкла брань, престали сечи; Росс на трофеях опочил...» — читаем мы в оде Жуковского 1797 года, посвященной Павлу I. Это совсем в стиле русских од XVIII века — притом скорее ломоносовского, нежели державинского типа. Но в этой же оде встречаются у Жуковского черты иной, совсем не классицистической, а сентиментальной поэтики. Вот какими словами характеризуется в оде Павел: «С улыбкой ангельской, прелестной, в венце, сплетенном из олив, нисшел от горних стран эфира...» Или: «О Павел! о монарх любезный! Под сильною твоей рукой мы не страшимся бурь, ненастья; спокойны и блаженны мы...»

Самое интересное здесь не простое смешение жанров и стилей, но выявление в этой ранней оде внутренних тенденций всего творчества Жуковского. Черты сентиментализма и классицизма мы встретим (хотя и в ином выражении, и на другом, более высоком художественном уровне) и в его произведениях зрелого периода.

³ Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.—Л., 1960, с. 576. В дальнейшем все ссылки на произведения Жуковского даются в этом издании.

⁴ Жуковский В. А. Письмо от 1 июля 1845 г.— Собр. соч., т. 4, с. 649.

⁵ Письмо к С. С. Уварову от 12 сентября 1847 г. Там же, с. 658.

Многие ранние стихи Жуковского дидактичны по своей форме и заданию. Таковы, например, два стихотворения под одним названием «Добродетель». Не слава, не материальные памятники, но только добрые дела живут вечно:

Тогда останутся нетленны
Одни лишь добрые дела.
Ничто не может их разрушить,
Ничто не может их затмить...

Дидактическая направленность подобных стихов заставляет вспомнить поэтику классицизма. Но у Жуковского она становится особенной, внутренней приметой также и романтизма. Более того: в русской литературе дидактическая направленность оказывается приметой не только того течения романтизма, к которому принадлежал Жуковский, но и романтизма вообще. Дидактизм был свойствен и поэтам-декабристам, и В. Одоевскому, и Хомякову, и Тютчеву. Дидактизм—это едва ли не родовая черта русского романтизма, который, в отличие от западного, в большей степени сохранял свои связи с классицизмом и всегда тяготел к задачам политического и нравственного просвещения.

У Жуковского дидактизм самым тесным образом уживался с романтизмом. Стихотворение 1797 года «Майское утро» носит характер поучения, но содержание этого поучения явно романтическое. Мысль стихотворения строится на характерной романтической антитезе: ж и з н ь есть страдание, слезы; с м е р т ь есть вечный сон, успокоение, счастье:

Жизнь, друг мой, бездна
Слез и страданий...
Счастлив стократ
Тот, кто, достигнув
Мирного берега,
Вечным спит сном.

Черты романтической поэтики есть и в упомянутых уже дидактических стихотворениях Жуковского под названием «Добродетель». Романтический характер носит здесь весь поэтический антураж — южный экзотический пейзаж, кипарисы, ночь, луна, кладбищенские мотивы:

Под звездным кровом тихой ночи,
При свете бледных луны,
В тени ветвистых кипарисов,
Брожу меж множества гробов...

Конечно, стилевой эклектизм ранних стихов Жуковского производит впечатление поэтической неловкости, художественного несовершенства. Но в основе его, как мы уже заметили, лежат существенные тенденции творчества поэта. Внимательно вчитываясь в эти ранние, еще очень незрелые стихи, мы можем увидеть

будущего Жуковского; знакомство с началом пути помогает лучше понять и глубже осмыслить весь путь, направление пути.

Одно из первых произведений Жуковского, которое сделало его имя широко известным и популярным, был осуществленный им в 1802 году стихотворный перевод элегии Грея «Сельское кладбище». Как большинство других переводов Жуковского, это одновременно переводное и еще больше оригинальное произведение.

Жуковский признавался Гоголю в письме от 6 февраля 1847 года: «Мой ум, как огниво, которым надобно ударить о камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества: у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое»⁶.

На переводе элегии Грея лежит печать поэтического гения Жуковского. Жуковского здесь ни с кем не спутаешь. Это его неповторимый поэтический мир, его поэтика — романтическая, с сильным оттенком сентиментального:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой...

«Сельское кладбище» представляет собой размышление о жизни, о судьбах человеческих перед лицом вечного. Предмет стихотворения не сама жизнь, не ее события и явления, а мысли о жизни. Мысли и чувства становятся прямым и главным объектом поэтического рассказа. Это подлинная лирика. И это романтическая лирика, с ее особенным интересом к миру человеческой души и с ее характерными мотивами таинственного, загадочного, мрачного, ночного.

Элегия Грея переложена Жуковским александрийским стихом — шестистопным ямбом с цезурой в середине стиха. Размер этот один из самых распространенных в эпоху классицизма: им писались трагедии, комедии, произведения высокой лирики. В эпоху классицизма размер этот помогал создавать поэтическую речь торжественную и ораторски-возвышенную. У Жуковского тот же размер, но по-иному разработанный, создает иную тональность речи — музыкальную. Музыкальность стихотворения не только внешняя его примета, но и признак структурообразующий, стилевой. Самым романтическим видом искусства Гегель считал музыку, и в музыкальном начале всякого искусства видел он примету романтического. Романтическое искусство, утверждал Гегель, «музыкально, потому что его основным принципом служит увеличивающаяся всеобщность и неутомимо деятельная глубина души»⁷.

Не удивительно, что романтическая по своей внутренней природе и пафосу поэзия Жуковского так тянется к музыке и так

⁶ Жуковский В. А. Собр. соч., т. 4, с. 544.

⁷ Гегель Георг. Эстетика. В 4-х т., т. 2. М., 1969, с. 242. В дальнейшем все ссылки на произведения Гегеля даются в этом издании, кроме случаев, специально оговоренных в тексте.

стремится к музыкальным формам выражения. Музыкальное начало в стихах Жуковского, в частности и в стихотворении «Сельское кладбище», помогает даже самые описательные места воспринимать как знаки душевного, внутреннего, заповедного:

...Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.
Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной...

Ощущение музыкальности создается здесь не в последнюю очередь через повторы, внутреннюю связь, движение слов и звуков (*лишь — лишь — лишь; жужжа — жук; из — жуз — жу — зво...*), через особый порядок слов и особую расстановку эпитетов. Однако еще важнее для нас то обстоятельство, что музыка стиха оказывается здесь глубоко содержательной: она заставляет читателя за вещами как будто бы заурядными увидеть их глубину, ощутить их скрытую связь с миром человеческих переживаний и настроений, с миром человеческой души.

Имея в виду глубокую музыкальность поэзии Жуковского, Пушкин писал о нем в стихотворении 1818 года «К портрету Жуковского»:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль...

В этих словах не только выразительная характеристика Жуковского-поэта, но и пророчество о нем. Его пленительно-музыкальный стих в самом деле «прошел века». В истории русской поэзии у этого стиха был свой особенный и большой путь: через поэтов середины XIX века, через Фета, к неоромантическим, тоже «пленительно-музыкальным», поэтическим композициям Блока.

Самое начало этого пути отмечено стихотворением Жуковского «Сельское кладбище». Может быть, в этом стихотворении впервые в поэзии Жуковского столь сильно выражено организующее его музыкальное начало. Оно было и первым вполне романтическим произведением Жуковского.

Становление романтического метода и романтического сознания в творчестве Жуковского происходило в разных направлениях: идейно-тематическом, жанровом, стилистическом. Первое особенно важно, ибо имеет самое непосредственное отношение к романтизму как особенному поэтическому мировоззрению.

Романтизм — это не только особый метод изображения, но и система художественных воззрений на жизнь, на общество, на человека. Для романтизма характерен устойчивый комплекс понятий и представлений, который формирует романтические сюжеты, своеобразные романтико-лирические композиции, определяет свойства романтического героя. Этот комплекс романтических понятий и представлений в творчестве Жуковского находит постепенно все более полное свое выражение.

Какие же это понятия и представления? Какие романтические

темы и идеи определяют глубинное содержание как отдельных произведений Жуковского, так и всей его поэзии в целом?

Одна из самых распространенных в поэзии Жуковского тем — тема трагедийности человеческого существования, одиночества человека, неизбежности для него страданий в несовершенном земном мире. Поэт восклицает: «Для одиноких мир сей скучен, а в нем один скитаюсь я...», «я бурный мир сей презираю...» («Стихи...», 1803 г.); «...ах, сколь жизнь тому ужасна, кто во глубь ее проник...» («Кассандра», 1809 г.); «...отымают наши радости без замены хладный свет; вдохновенье пылкой младыи гаснет с чувством жертвой лет...» («Песня», 1820 г.). Эти мотивы у Жуковского звучат постоянно: в стихотворениях разных жанров и разных лет. У романтика Жуковского — как и у большинства других романтиков — не случайные, а сквозные и устойчивые поэтические идеи и мотивы. Таким сквозным, постоянным и устойчивым мотивом и был для Жуковского мотив трагедийности жизни. В. Г. Белинский писал: «...не Пушкин, а Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь... скорбь и страдания составляют душу поэзии Жуковского»⁸.

С темой трагедийности человеческого существования тесно связаны характерные для поэзии Жуковского мотивы тоски и томления, вечной неудовлетворенности и вечного стремления к недостижимому. Задавая себе вопрос, что такое романтизм Жуковского, Белинский отвечал на него: «Это — желание, стремление, порыв, чувство, вздох, стои, жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое бог знает в чем состояло...»⁹.

О том, что отмеченные Белинским мотивы были существенно важными для Жуковского, говорят названия многих его стихотворений. В этих названиях дается с самого начала как бы заявка на романтизм: «Желание» (1810 г.), «Мечты» (1810 г.), «Мечта» (1818 г.), «Тоска» (1827 г.), «Стремление» (1827 г.)

В той же связи интересен и показателен и такой факт. В 1818 году Жуковский пишет стихотворение «Мина» — подражание гётевской песне Миньоны. Это очень своеобразное, свободное подражание. Во всяком случае, внутренний пафос его отнюдь не гётевский. Основная мысль стихотворения Жуковского «Мина» — недостижимость счастья. Эта собственная мысль Жуковского: у Гёте ее нет. Гётевское стихотворение Жуковский переделывает кардинально, на свой лад, подчиняя поэтический замысел собственному, сугубо романтическому взгляду на вещи.

Стихотворение Жуковского «Мина» состоит из трех строф — шестистиший. Первые два шестистишия заканчиваются словами:

Там счастье, друг! туда, туда
Мечта зовет; там сердцем я всегда!

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 190.

⁹ Там же, с. 178—179.

В заключительном шестистии завершающие слова звучат так:

О друг, пойдем! туда, туда
Мечта зовет... но быть ли там когда?

В этих последних словах стихотворения Жуковского — сомнение и тоска. Финал стихотворения вполне романтический, как и стихотворение в целом. У Гёте в последних словах «Миньоны» нет и следа романтизма: в них сильное желание, но не романтическое сомнение:

«Dahin! Dahin geht unser Weg;
O, Vater, laß uns ziehn!»
«Туда! Туда ведет наш путь;
О, отец, отправимся туда!»

Мотивы томления и тоски у Жуковского типично романтические, трагедийные, но отнюдь не пессимистические. Для романтика в тоске заключены свое очарование и свое положительное содержание. Тоска сродни мечте; она, согласно романтическим представлениям, является основой поэтического, средством внутреннего постижения тайного. Тоска — это порыв в глубину и особый, иррациональный путь познания. И это счастье несчастных. В стихотворении «Утешение в слезах» Жуковский восклицает: «Как вам счастливым то понять, что понял я тоской?»

Мотивы тоски и стремления в самой безрадостности заключали высокую поэтическую радость. Как заметил еще Гегель, романтическому искусству были присущи блаженство в скорби и наслаждение в страдании. Говоря о музыке как о сугубо романтическом виде искусства, Гегель писал, что скорбь, находящая в ней выражение, «всегда разрешается, ясная равномерность не переходит в крайности, все прочно заключено в умиротворенной форме, ликование никогда не переходит в неистовство, и даже жалоба приносит блаженное успокоение»¹⁰.

Поэзии Жуковского ведомы радости и в более прямом, непосредственном смысле. Рядом с мотивами грусти и страдания у Жуковского — мотивы светлые, положительные, примиряющие. Трагизму внешнего бытия поэт противопоставляет неограниченные богатства и свет человеческой души, безрадостному в жизни — возможность счастья внутри себя. «В душе моей цветет мой рай», — читаем мы в одном из ранних произведений Жуковского «Стихи», в произведении, исполненном жалоб на одиночество и увядающую юность. В стихотворении «Светлане» на ту же тему говорится:

Лишь тому, в ком чувства нет,
Путь земной ужасен,
Счастье в нас, и Божий свет
Нами лишь прекрасен...

¹⁰ Гегель Георг. Эстетика, т. 3, с. 323.

Об этом он заявлял не только в стихах, но и в письмах. Он писал к А. И. Тургеневу: «Наше счастье в нас самих!»¹¹.

«Счастье в нас самих» — это любимая положительная идея Жуковского, и в значительной мере именно на ней строится одно из известнейших произведений его — стихотворение «Теон и Эсхин». Белинский относил эту пьесу, наряду с «Узником», к наиболее романтическим созданиям Жуковского. «На это стихотворение, — писал он, — можно смотреть, как на программу всей поэзии Жуковского»¹².

За счастьем не нужно ходить далеко, оно в самом человеке — такова основная мысль стихотворения «Теон и Эсхин». И это программная и романтическая мысль (вспомним «голубой цветок» Новалиса, «синюю птицу» Метерлинка), в ней выражена самая заповедная вера романтического поэта Жуковского.

Как многие другие стихотворения Жуковского, «Теон и Эсхин» не только романтическое, но и дидактическое произведение. Свои любимые положительные идеи Жуковский настойчиво внушает читателю. Именно для выражения положительного ему так необходима форма поэтического урока и соответствующий стиль, хорошо отвечающий дидактическим целям — афористический: «...боги для счастья послали нам жизнь — но с нею печаль неразлучна»; «...что может разрушить в минуту судьба, Эсхин, то на свете не наше, но сердца нетленные блага: любовь и сладость возвышенных мыслей...», «...для сердца прошедшее вечно, страданье в разлуке есть та же любовь, над сердцем утрата бессильна...»

Дидактична по своему характеру и заданию композиция «Теона и Эскина». Самое главное говорится в конце, «под занавес» — это как заключающая мораль в басне:

О друг мой, искав изменяющих благ,
Искав наслаждений минутных,
Ты верные блага утратил свои —
Ты жизнь презирать научился.

Все небо нам дало, мой друг, с бытием:
Все в жизни к великому средство...

В заключительном «уроке» стихотворения видна прозрачная ясность мысли и выражения — классическая ясность. Но по содержанию мысль характерно романтическая. В своих стихах Жуковский может походить отчасти и на классика, и на элегика сентиментального толка, но при этом он всегда остается романтиком, ибо его мысль, его уроки всегда отвечают романтическому строю идей.

Положительные начала в поэзии Жуковского в значительной мере связаны и с такими характерными вообще для романтиков те-

¹¹ Жуковский В. А. Письмо от августа 1805 г.— Собр. соч., т. 4, с. 451—452.

¹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 194.

мами, как темы дружбы и поэзии. Темы эти в их романтическом преломлении близки друг другу, внутренне соотнесены между собой.

Дружба, которую воспевают романтические поэты, в том числе и Жуковский, — это дружба людей, одинаково мыслящих и одинаково чувствующих, равно присягнувших единой поэтической вере:

О братья, о друзья, где наш священный круг?
Где песни пламенны и музам и свободе?
Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюг?
Где клятвы, данные природе,
Хранить с огнем души нетленность братских уз...

Так говорит Жуковский в элегии 1806 года «Вечер». С иным поворотом, хотя и в том же общем направлении, пишет Жуковский о дружбе в послании 1812 года «К Батюшкову»:

А ты, мой друг-поэт,
Храни твой дар бесценный;
То Весты огонь священный;
Пока он не угас —
Мы живы, невредимы,
И рок неумолимый
Свой гром неотразимый
Бросает мимо нас...

В этом последнем примере особенно заметна внутренняя нераздельность темы дружбы и темы поэзии у Жуковского. Послание «К Батюшкову» посвящено другу-поэту. Оно о дружбе и еще больше — о поэзии.

Тема поэта и поэзии в мировоззренческом плане особенно дорога Жуковскому. Это идейно ключевая для него тема — как ключевой она была в поэзии Веневитинова и многих других романтиков. Жуковский недаром к этой теме постоянно возвращается: и в своих посланиях, и в элегиях, и в балладах, и в поэмах. Тема поэзии занимает видное место и в его дружеской переписке. «Что такое истинная поэзия, — пишет Жуковский И. И. Козлову. — Откровение в теснейшем смысле... Откровение поэзии происходит в самом человеке и облагораживает здешнюю жизнь в здешних ее пределах»¹³. Он делится своими мыслями о поэзии с Вяземским: «Поэзия есть добродетель, следовательно счастье! Наслаждение, какое чувствует прекрасная душа, производя прекрасное в поэзии, можно только сравнить с чувством доброго дела»¹⁴.

Поэты, певцы становятся героями многих произведений Жуковского. Истинным героем, а не просто главным персонажем баллады предстает перед читателем Ивик в «Ивиковых журавлях»:

¹³ Жуковский В. А. Письмо от 27 января 1833 г. — Собр. соч., т. 4, с. 600.

¹⁴ Жуковский В. А. Письмо от 19 сентября 1815 г. — Собр. соч., т. 4, с. 562.

На Посидонов пир веселый,
Куда стекались чада Гелы
Зреть бег коней и бой певцов,
Шел Ивик, скромный друг богов.
Ему с крылатою мечтою
Послал дар песней Аполлон:
И с лирой, с легкою клюкою,
Шел, вдохновенный, к Истму он...

Певец является героем баллады «Граф Габсбургский». Теме поэта и поэзии посвящается одно из самых задушевных произведений Жуковского — драматическая поэма 1839 года «Камоэнс».

В поэме все пронизано пафосом высокого. В ней трагедия искусства и его апофеоз, в ней несчастья и счастье поэта предстают в своей романтической нераздельности. Поэма носит заметно программный и авторизованный характер. Речи и признания положительных героев звучат в ней как исповедание авторской веры. Это одновременно и поэма, и драма, и исповедь.

Вот та романтическая концепция искусства, которая положена в основу «Камоэнса». Поэзия принадлежит к миру возвышенного и всегда тянется ввысь, к небу: «...другие все искусства нам возможно приобрести наукою; poeta же творит — святейшее оставив про себя — природа; гении рождаются сами; нисходит прямо с неба то, что к небу возносит нас».

Поэзия неразделима с тайной сущего, она есть высшая правда и единственно возможный путь познания. Молодой Васко Квеведо, один из героев поэмы, обращаясь к Камоэнсу, восклицает:

...быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца
На высоту; зарей, победу дня
Предвозвещающей; великих дум
Воспламенителем, глаголом правды,
Лекарством душ, безверием крушимых,
И сторожем нетленной той завесы,
Которою пред нами горный мир
Задержнут, чтоб норой для смертных глаз
Ее приподымать...

Так Васко — а вместе с ним и автор поэмы — понимает долг и назначение поэта. Слова героя здесь авторизованы. Это верно и в отношении к приведенным словам, и ко многим другим признаниям Васко Квеведо, и особенно верно в отношении к тем мыслям, которые высказывает в поэме главный ее герой — великий поэт Камоэнс. Вот его вдохновенное и вдохновляющее слово о поэзии:

Страданием душа поэта зреет,
Страдание — святая благодать...
И здесь любил я истину святую,

И голос мой был голосом ее;
И не развеется, как прах ничтожный,
Жизнь вдохновенная моя; бессмертны
Мои мечты; их семена живые
Не пропадут на жатве поколений.

Монолог Камозьса весь заполнен любимыми мыслями Жуковского и его любимыми словами. Поэзия неотделима от истины и от страданий, в которых для романтического поэта всегда заключено благо, «святая благодать». Это ключевая идея для Жуковского, и она у него неоднократно повторяется. В самом конце поэмы, умирая, Камозьс восклицает: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли». Это не только предельно заостренное и сгущенное определение поэзии, но и как бы откровение о поэзии. Для романтического поэта поэзия есть некий универсум, она имеет ценность в самой себе, она сама по себе есть особенный и цельный мир — и именно потому она свята, божественна, она — Бог.

По своим преобладающим мотивам романтический характер носит и описательная, пейзажная лирика Жуковского. Как и у других романтиков, пейзаж у Жуковского связан всегда с миром высокого, необыденного, часто возвышенного. Поэт любит в природе стихийное и таинственное — ночь, море, грозу:

И всё взревело... дождь рекой;
Гром страшный, треск за треском;
И шум воды, и вихря вой,
И поминутным блеском
Воспламеняющийся лес...

В море его привлекают чарующее безмолвие и чарующие бездны:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо, ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожную думой наполнено ты...

Близок Жуковскому пейзаж тихого вечера или ночи, наводящий на раздумье, на высокие мысли о вечном. Ночь Жуковского — таинственная и вместе с тем умиротворяющая, исполненная абсолютной гармонии:

Сойди, о небесная, к нам
С волшебным твоим покрывалом,
С целебным забвенья фиалом,
Дай мира усталым сердцам.
Своим миротворным явленьем,
Своим усыпительным пеньем,
Томимую душу тоской,
Как матеря дитя, успокой.

Один из любимых пейзажных мотивов Жуковского связан с «туманом» и «туманным». Его туман сродни сумраку, сродни всему зыбкому, неопределенному, загадочному в природе. В поэзии Жуковского слово «туманный» становится приметой стиля и стилеобразующим: «Я восходил; вдруг тихо закурился туманный дым в долине над рекой...»; «...отуманенным потоком жизнь унылая плыла...», «...отуманилася Ида, омрачился Илион...»; «...он умолк... В тумане Ида, отуманен Илион...» и т. д.

Пейзаж Жуковского характеризуется (как и вся его поэзия) внутренней музыкальностью и сильной внутренней динамикой. Жизнь природы — интенсивность жизни — раскрывается в стихах Жуковского через движение и музыку стихий — движение и музыку слов. Этому будет учиться у Жуковского Тютчев. Очень «тютчевски», например, звучат строчки Жуковского из стихотворения «Море» (ср. пьесу Тютчева «Весенние воды»):

Ты бьешься, ты воешь, ты волны подьемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...

Пейзаж в поэзии, в литературе вообще, всегда особенно тесно связан с внутренним миром и неповторимым обликом поэта. Толстой неотделим в нашем представлении от пейзажа Ясной Поляны, Достоевский — Петербурга (и не просто Петербурга, а туманного, мрачного), Пушкин — от пейзажа Михайловского и Тригорского. Для Жуковского внутренне близким и родственным был пейзаж Павловска. Недаром в шуточном стихотворении 1819 года «Платок гр. Самойловой» он прямо называет себя «павловским поэтом». Стихотворение шуточное, но признание вполне серьезно:

Графиня, признаюсь, большой беды в том нет,
Что я, ваш Павловский поэт,
На взморье с вами не катался,
А скромно в Колпине спасался...

Первое стихотворение, посвященное Павловску и реке Славянке, было написано Жуковским еще в 1815 году:

Славянка тихая, сколь ток приятен твой,
Когда в осенний день в твои глядятся воды
Холмы, одетые последнею красой
Полуотцветшия природы... («Славянка»)

В этом стихотворении элементы элегические, ведущие к сентиментальной поэтике, перемешиваются с элементами романтическими. Поэзия павловского пейзажа близка Жуковскому именно потому, что это поэзия полутонов, тихой, неброской красоты, внутренней сосредоточенности и некрикливого величия. Это поэзия душевного.

Едва ли не больше всего привлекает Жуковского в Павловске его говорящее молчание, его очарованная тишина. Павловская при-

рода открывает поэту красоту, лежащую за пределами понятий и слов:

Я на берегу один... окрестность вся молчит...
Как привидение, в тумане предо мною
Семья молодых берез недвижимо стоит
Над усыпленную водою.
Вхожу с волнением под их священный кров;
Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;
Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит;
Как бы сокрытая под юных древ корой,
С сей очарованной мешаясь тишиною,
Душа незримая подьмлет голос свой
С моей беседовать душою...

Историк русского искусства М. В. Алпатов пишет о Павловске: «...в Павловске все приведено в соответствие с раздумьями человека, с его мечтой...»; «...в замыслы Ч. Камерона входило превращение павловского дворца и парка в такое место, где человек способен найти радость и гармонию в общении с природой»; «Павловск может считаться одним из самых замечательных примеров лиризма в архитектуре...» И далее в прямой связи с Жуковским: «Павловск стал «духовной отчизной» поколения поэтов-карамзинистов. Вот почему проникновенные слова В. Белинского об историческом значении поэзии В. Жуковского, «как о столь же необходимом, сколь и великом моменте в развитии духа целого народа», помогают найти место и Павловску в истории русской художественной культуры»¹⁵.

Родственная близость поэзии Жуковского и поэзии павловского паркового ансамбля говорит нам об общности художественных поисков в русской поэзии и русском искусстве. Романтическое направление характерно было не только для русской литературы, но в большой степени для русской архитектуры, живописи, паркового искусства. Романтизм ознаменовал собой открытие целого неизведанного мира в искусстве и человеке — естественно, что он не мог замкнуться в узких рамках одной словесности.

Как уже отмечалось, романтическая поэтика Жуковского выявляется не только в особенных темах и мотивах его произведений, но и в его жанровых пристрастиях. В жанровом отношении Жуковский-романтик связывается в нашем представлении прежде всего с балладами. Жуковский был автором и переводчиком многих баллад. Но баллада принадлежит к числу жанров характерно романтических. «Баллада и романс, — писал В. Г. Белинский, — народная песня средних веков, прямое и наивное выражение романтизма

¹⁵ Алпатов М. В. Художественное значение Павловска. — В кн.: Этюды по истории русского искусства, т. 2. М., 1967, с. 19, 20, 21, 29.

феодалных времен, произведения по преимуществу романтические»¹⁶.

По своему происхождению баллада восходит к средневековой песне-сказу. В балладе есть нечто от песни и от сказки одновременно. Свою первую балладу «Людмила», созданную в подражание Бюргеровой «Леноре», Жуковский написал четырехстопным хореем, который в русской литературной традиции имел преимущественное употребление в жанрах песни и сказки (четырёхстопным хореем написана большая часть песен Сумарокова и Державина, сказок Пушкина и сказка Ершова и т. д.). Жуковский этим размером воспользовался, создавая не только «Людмилу», но и баллады «Торжество победителей», «Жалоба Цереры», «Алонзо», «Кассандра» и самую задушевную свою балладу — «Светлана».

И «Людмилу», и многие другие баллады Жуковский одевает в песенные, народные одежды. В его сознании — и это сознание истинно романтического поэта — баллада не только генетически восходит к фольклору, к народной поэзии, но и неотделима от нее даже в своих современных, сугубо литературных формах.

По поводу баллады Жуковского «Людмила» и переложения того же стихотворения Бюргера, выполненного Катениным, сразу же по выходе этих произведений в свет, разгорелась острая дискуссия, в которой приняли участие Гнедич и Грибоедов. Гнедич выступил в защиту «Людмилы» Жуковского, Грибоедов — на стороне Катенина. Спор шел главным образом вокруг проблемы народности. И Катенину, и его стороннику Грибоедову казалось, что Жуковский, вопреки оригиналу, заметно «олитературил», сделал мало народной свою балладу. В этом была известная доля правды. «Ольга» Катенина, в сравнении с «Людмилой» Жуковского, выглядит грубее, проще, менее литературной и, соответственно, более близкой балладе Бюргера. Но и Жуковский не вовсе пренебрег народным характером бюргеровой «Леноры». Народностью и он дорожил. Он дал только свою особенную версию народности, которая вполне согласовалась с элегическим настроем его поэзии. Он старался уловить и передать народные ритмы, народную песенность слога и интонаций — и он сознательно уклонялся от тех народных представлений и выражений, которые казались ему слишком грубыми и материальными. Жуковскому и его поэзии несомненно была свойственна тяга к народности, но на его народности всегда лежала печать мечтательности и идеальности.

В 1810 году Жуковский пишет «старинную повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев». Обе баллады строятся на сюжетах, почерпнутых из средневековой истории, точнее — из средневекового предания. В данном случае это — русское средневековье: русское по самым внешним приметам и именам. Особенно это относится ко второй балладе, которая называется «Вадим». В ней изображен Новгород, река Волхов, передаются отдельные внешние

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 167.

черты русской средневековой жизни. Но черты эти не только самые внешние, но и в значительной мере условные, как условной представляется и в целом изображенная в балладе русская жизнь.

Подобно другим писателям-романтикам, Жуковский тянется к историческому и национальному материалу. Как художника история его очень привлекает, но привлекает не своей реальностью, а больше всего как поэтический миф. Именно поэтому история выглядит у Жуковского идеальной, а исторические герои — весьма современными и вполне романтическими. Герой баллады «Вадим» испытывает «стремление вдаль, любви тоску, томление разлуки». Вадим кажется нам хорошо знакомым: знакомым по своим многочисленным литературным романтическим «двойникам». При этом, однако, в нем нет ничего от исторического «двойника», от человека древней Руси.

Одна из самых известных баллад Жуковского — баллада 1811 года «Светлана». После ее появления Жуковский для многих читателей стал «певцом Светланы». Баллада сделалась особо значимым фактом и его собственной жизни. Он не только помнит о Светлане, но и воспринимает ее словно бы реально, посвящает ей стихи, ведет с ней дружеские, задушевные беседы:

Милый друг, спокойна будь,
Безопасен здесь твой путь:
Сердце твой хранитель!
Всё судьбою в нем дано:
Будет здесь тебе оно
К счастью предводитель.
(«Светлане»)

Баллада «Светлана» Жуковского, по сравнению с его же «Людмилой», в большей степени народна. Народные элементы в ней и более заметны, и более органичны. Они отнюдь не сводятся только к ритмическому строю баллады, к ее хорейскому народно-песенному стиху. В «Светлане» чувствуется общая атмосфера народности; в ней черты народного быта, народные обряды; чуть стилизованные, но народные в своей основе склад речи и форма выражения чувств. Ощущение атмосферы народности возникает уже с самых первых стихов баллады:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;

Расстилали белый плат,
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны...

Баллада «Светлана» романтическая не только благодаря приметам народности, но и по другим признакам. В ней характерный романтический пейзаж — вечерний, ночной, кладбищенский — сюжет, основанный на таинственном и страшном (такие сюжеты любили немецкие романтики), романтические мотивы могил, оживающих мертвецов и т. д. Все это выглядит отчасти условным и книжным, но совсем не как книжное воспринималось читателем. Условно-книжный, в известном смысле сказочный мир согрет авторской верой в истинность изображаемого и любовью к героине. Очень привлекательна в балладе эта авторская любовь к героине, неизменное и сердечное авторское сочувствие к ней. Они-то и сообщают и самой героине, и всему, что с нею связано, все черты живой жизни. Сказка, сказочная история, рассказанная автором, силою его любви делается как бы подлинной, делается реальнее самой каждодневной реальности. Высокая внутренняя правда и теплый лиризм доброй сказки — вот главные ощущения, которые вызывает в читателе баллада «Светлана».

Для героини баллады все дурное оказывается сном, дурное кончается с пробуждением. Сказка — тот род сказки, которую представляет собой «Светлана», — является у Жуковского формой выражения веры в доброе. «Где не было чуда, вотще там искать и счастливец», — пишет Жуковский в стихотворении 1809 года «Счастье».

В «Светлане» и в некоторых других балладах вера в доброе выступает у Жуковского не только в сказочной, но и отчасти в религиозной форме, однако существо этой веры не в одной религиозности, а еще больше в глубокой человечности Жуковского. В конце баллады «Светлана» звучат слова с несомненной религиозно-дидактической окраской:

Вот баллады толк моей:
«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье».

В этих словах отражено и религиозное сознание Жуковского, и его глубокий оптимизм, в основе которого — сильное желание добра и радости для человека. У Жуковского — религиозный оптимизм и не менее того — добрый, человеческий оптимизм. Последний и делает Жуковского близким и дорогим нашему современному читателю.

Если в «Светлане», при общем поэтически-светлом ее колорите, почти не ощущалось страшное в сюжете — страшное смягчалось складом легкого повествования и легкого стиха, — то в таких бал-

ладах Жуковского, как «Варвик», «Адельстан», «Замок Смальгольм», поэтика ужасного является во многом определяющей и стилиобразующей.

Поэтика ужасного — это тоже примета романтизма, хотя и совсем не обязательная для всех его течений и разновидностей. Немецкий романтизм явно тяготел к изображению ужасного и утверждал право на такое изображение в своей эстетике. В этом отношении Жуковский, в отличие от большинства других русских романтиков, находился под несомненным воздействием немецкой романтической школы.

В балладе «Адельстан» — средневековый сюжет и много таинственного, загадочного, ужасного: жертва сына, две руки из бездны, цепенеющая мать. Все это тоже из мира сказки, но страшной сказки.

В балладе «Варвик» герой, чтобы достигнуть власти, убивает младенца, своего племянника. С тех пор его преследуют тени мертвецов и голоса из могилы. Тема возмездия звучит в балладе и как назидательная, и как страшная тема:

И мнит он зреть пришельца из могилы,
Тень брата пред собой;
В чертах болезнь, лик бледный, взор унылый,
И голос гробовой.
Таков он был, когда встречал кончину;
И тот же слышен глас,
Каким молил он быть отцом Эдвину
Варвика в смертный час.
«Варвик, Варвик, свершил ли данно слово?
Исполнен ли обет?
Варвик, Варвик, возмездие готово;
Готов ли твой ответ?»

Непохожа по сюжету, но близка по своей поэтике баллада «Замок Смальгольм», написанная по мотивам Вальтера Скотта. В примечании к балладе Жуковский сам говорит об «ужасном, сверхъестественном происшествии», на котором основана фабула баллады. В ней есть любовь и любовное свидание при шуме дождя и зловещего ночного ветра, есть муж, изменою убивающий соперника, и мертвый рыцарь, навещающий любимую, есть в ней и знакомая уже нам тема возмездия:

Есть монахиня в древних Драйбургских стенах;
И грустна, и на свет не глядит;
Есть в Мерлозской обители мрачный монах;
И дичится людей и молчит.
Сей монах молчаливый и мрачный — кто он?
Та монахиня — кто же она?
То убийца, суровый Смальгольмский барон;
То его молодая жена.

Самые известные его сказки написаны в 1830—1831 годах. Приблизительно в то же время пишет свои сказки и Пушкин. В 1830-е годы П. Киреевский начинает собирать народные песни. Все это свидетельствует о сильном общественном внимании к народному творчеству. Жуковский создает основные свои сказки в ту пору, когда к сказочному и близким ему жанрам существовал повышенный интерес; сказки Жуковского в этом смысле соответствуют веяниям времени.

Вместе с тем поэтика сказочного, как мы знаем, привлекала Жуковского задолго до 30-х годов. Он и прежде писал сказки, а также и баллады, в некоторых отношениях похожие на сказки содержанием и формой. Сказка Жуковского обязана своим появлением и потребностям литературно-общественной жизни, и в равной мере — индивидуальным влечениям самого Жуковского как романтического поэта.

В 1831 году Жуковский создает сказку о царе Берендее. Герои сказки хорошо знакомы читателю по фольклорным первоисточникам. Царь Берендей, его сын Иван-царевич, Кащей бессмертный, Кашеева дочь — премудрая Марья-царевна — все эти герои как будто пришли из народной сказки. Но по внутреннему складу своему, по взгляду на вещи сказка Жуковского о царе Берендее совсем не похожа на народную. Мягкая ирония, постоянное обнажение сказочного приема придают ей литературный характер, делают ее родом книжного искусства.

Автор постоянно помнит, что он рассказывает не быль, а сказку, и напоминает об этом читателю. Сказка не лишена наивности в деталях рассказа, но она начисто отсутствует в авторском сознании. Автор и не старается казаться наивным: он сам смеется — откровенно и очень по-доброму смеется — и приглашает посмеяться читателя над несуразностями традиционно-сказочных формул и представлений:

Жадно прильнул он губами к воде, и струю
ключевую
Начал тянуть, не заботясь о том, что в воде
утонула
Вся его борода...

Или:

Честную выручив бороду, царь отряхнулся, как
гогодь,
Всех придворных обрызгал, и все царю поклонились...

За сказкой Жуковского ясно виден индивидуальный творец, его ум, его знание и книжная культура, его жизненный опыт и его чуть ироническая улыбка; и в сказке совсем нет того, что есть в народной — истинно наивного, глубоко и до конца наивного родового сознания.

Все эти характерные особенности сказки Жуковского еще более заметны в «Спящей царевне», написанной в том же году, что и сказ-

ка о Берендее. Сюжет «Спящей царевны» отдельными мотивами близок пушкинской «Сказке о мертвой царевне», но характер сказки и ее поэтика у Жуковского иные, причем принципиально иные.

Пушкин в своей сказке абсолютно серьезен, старается быть абсолютно серьезным. Жуковский смотрит на все им показанное отнюдь не серьезно и сплошь и рядом вслух иронизирует. В его сказке не старушка, а старушочка: «Старушочка сидит...», «старушочка прядет...» Сон, в который по волшебству погружается героиня, сопровождается забавным погружением в сон всего окружающего — как живого, так и вещественного: «Неподвижно по стенам мухи сонные сидят...» А рядом с сонными мухами — «сонное пламя», «сонный дым».

В «Спящей царевне» сон — главный мотив сказочного сюжета, основная пружина сказочного действия. Но у Жуковского самое главное — то, что должно всерьез заинтересовать и увлечь внимание читателя, — как раз и дается в своей обнаженной неправдоподобности, в своей подчеркнутой забавности:

В ворота въезжает он;
На дворе встречает он
Тьму людей, и каждый спит:
Тот, как вкопанный сидит;
Тот, не двигаясь, идет;
Тот стоит, раскрывши рот,
Сном пресекая разговор,
И в устах молчит с тех пор
Недоконченная речь;
Тот, вздремав, когда-то лечь
Собрался, но не успел:
Сон волшебный овладел
Прежде сна простого им...

То же обнажение неправдоподобия и наивности привычных сказочных ходов встречается у Жуковского и в другого рода эпизодах и описаниях. Например:

Но уж рак уполз в ручей,
Не слыхав ее речей.
Он конечно был пророк:
Что сказал, сбылось в срок...

Сказки Жуковского увлекательны, но по-особенному, как бы «не всерьез» увлекательны. Они более всего кажутся умными, или, точнее, остроумными. Прелесть ума и остроумия — вот главные достоинства сказок Жуковского.

Сравнивая его сказки со сказками Пушкина, некоторые литературоведы говорят о неудаче, постигшей Жуковского, и о торжестве Пушкина. Это не совсем верный вывод. Справедливо, что только Пушкину в его сказках удалось художественно воссоздать внутренний строй и самый дух народной сказки. Жуковский был далек

от этого. Но он к этому и не стремился. У Пушкина и Жуковского не хороший и плохой путь, а разные пути. Пушкин сумел создать на литературной почве поразительную иллюзию непосредственного, как бы стихийного творчества, свойственного сказке народной. Жуковский создал иной, чисто литературный тип сказки, с обнажением приема, с прямо выраженной авторской иронией — тип сугубо романтической сказки. Оба пути — и Пушкина, и Жуковского — оказались плодотворными для русской литературы, оба положили начало сильной традиции. Показательно, что сам Жуковский и после 30-х годов, в пору своих увлечений классической древностью, в 1845 году, пишет «Сказку о Иване царевиче и сером волке» и пишет ее в том же духе и том же ключе. И в этой поздней сказке Жуковский остается верен своей поэтике — смещению литературного и фольклорного, столкновению разностильного, ироническому авторскому комментарию по ходу рассказа, в результате которых создается ощущение не просто сказки, а увлекательной игры в сказку:

Сын полетел, а серый волк, отца
Порядком скомкав, с ним весьма учтиво
Стал разговаривать...

Или:

...широким полем
Иван-царевич ехал и прекрасным
Закатом солнца любовался... и т. н., и т. д.

Говоря о своеобразии жанрового репертуара романтической поэзии Жуковского, нельзя не остановиться и на таком распространенном в лирике Жуковского жанре, как песня. Песня одинаково близка своим внутренним строем и поэтике сентименталистов, и поэтике романтиков. Может быть, в песнях Жуковского особенно заметна близость его не к одному романтизму, но отчасти и к сентиментализму.

Песни Жуковского далеко не однородны по своей стилистике: одни напоминают народные, другие несут в себе приметы книжной поэзии, приближаются к жанру романа. Фольклорный характер имеет песня, написанная в 1816 году, — «Кольцо души девицы»:

Кольцо души девицы
Я в море уронил;
С моим кольцом и счастье
Земное погубил.
Мне, дав его, сказала:
«Носи; не забывай;
Пока твое колечко,
Меня своей считай!»
Не в добрый час я невод
Стал в море полоскать;
Кольцо юркнуло в воду;
Искал... но где сыскать!..

Песня отличается ясной простотой, народностью языка, близостью к ритмам плясовых народных песен. Совершенно иная поэтическая основа и стилистика в «Песне» 1820 года:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет;
Вдохновенье пылкой младости
Гаснет с чувством жертвой лет;
Не одно лавит пылание
Тратим с юностью живой —
Видим сердца увядание
Прежде юности самой...

Песня эта вся строится на книжных, элегических словах и сочетаниях: «радости», «хладный свет», «пылка младость», «сердца увядание», «счастье разбитое», «игрушка волн» и т. д. Это не песня в собственном, фольклорном смысле. Это книжная, сентиментально-романтическая стилизация под песню.

Далеко не все песни Жуковского представляют собой художественные удачи и достижения. Некоторые явно не удалось поэту. Это, однако, нимало не умаляет той важной роли, которую играет песня в поэтической системе Жуковского. Как тонко заметила И. Семенко, поэтика песни, песенная выразительность оказывают сильное воздействие на внутренний строй поэзии Жуковского. «Песенная выразительность определяет и роль в поэтической системе Жуковского звукописи, и композицию многих его стихотворений (куплетное построение, рефрены и т. д.), и, наконец, самый характер поэтического словоупотребления. «Суммарность» словоупотребления в лирике Жуковского близка «суммарной» передаче чувств, характерной для лирической песни»¹⁷.

Романтический характер поэзии Жуковского в большой степени проявляется в особенностях его стилистики, в своеобразии его языка. В этом, как и во всем другом, индивидуально-неповторимое у Жуковского перемеживается с родовым, типологическим, создавая в итоге особую языковую разновидность романтизма, особую языковую романтическую традицию, к которой принадлежали разными сторонами своей поэтики и стилистики и Тютчев, и Фет, и Блок.

Язык поэзии Жуковского характеризуется значительной долей условности в лексике и фразеологии. В языке Жуковского много того, что очень скоро стало восприниматься как стилистические штампы. В стихах Жуковского это были еще не штампы в прямом и точном значении этого слова, но это были выражения, которые часто повторялись, которые в неизменном или почти неизменном виде переходили из одного поэтического текста в другой. Вот примеры таких выражений: «младость с мечтами», «любви сла-

¹⁷ Семенко И. М. Жуковский. — В кн.: И. М. Семенко. Поэты пушкинской поры. М., 1970, с. 63.

дость», «пленительные кудри», «туманная даль», «туманный поток», «суета света», мечта и ночь и луна в различных вариациях и т. д., и т. п. Некоторые из этих слов и выражений романтическая поэзия Жуковского, да и романтическая поэзия вообще, унаследовала от языка сентименталистов. Однако в принципе это ничего не меняет. В языке романтиков унаследованное оказалось органически усвоенным, вполне своим. Более того: повторяемость известного рода сочетаний и выражений в романтической поэзии приводит к тому, что эти сочетания и выражения становятся чем-то вроде постоянных выражений и постоянных признаков романтизма, наподобие постоянных эпитетов в фольклоре. Романтизм, таким образом, создает свой собственный относительно неподвижный ряд языковых значений, в которых (как и в постоянных эпитетах народной поэзии) отражается глубинное сознание поэзии этого типа.

Язык романтиков — это язык необычный, внебытовой, как и мир их поэзии. В языке поэзии Жуковского заметно особенное пристрастие к неожиданным звучаниям и сочетаниям слов, к столкновению антонимических понятий, интерес к языковой экзотике в названиях, в именах, в определениях и пр.

На столкновении противоположных понятий и противоположных по своему эмоциональному ореолу слов строится композиция стихотворения Жуковского «Плач Людмилы»:

Непостижное слиянье
Восхищенья и тоски...
Сердца сладостные муки...
Смерть, души последний свет...

В стихотворении 1818 года «Мечта» противоположные по своему словарному значению понятия «уныние» и «сладость» не только сосуществуют в поэтическом контексте, но и кажутся предельно близкими.

Основанная на резких смысловых и звуковых антитезах — звучит чарующая и беспокойная музыка стихотворения Жуковского «Море»:

Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него...

В «Доловой арфе», одной из самых поэтических баллад Жуковского, все ключевые в смысловом и эмоциональном отношении слова — слова экзотические, странно, необычно и привлекательно звучащие:

Владыко Морвены,
Жил в дедовском замке могучий Ордал;
Над озером стены
Зубчатые замок с холма возвышал;
Прибрежны дубравы
Склонялись к водам,

И стлался кудрявый
Кустарник по злачным окрестным холмам...

В этой балладе господствуют не просто экзотические, а экзотически-певучие слова и имена: Ордал, Морвена, Минвана, Арминий. Имена создают созвучия, они точно тянутся друг к другу, они определяют неповторимо особенную музыкальную атмосферу стихотворения.

То же самое происходит и в стихотворении 1821 года «Пери и ангел». На экзотически-необычных словах и именах строится вся его стиховая композиция — музыкальная композиция:

Я знаю тайны Шильминара:
Столны там гордые стоят;
Под ними скрытые, горят
В сосудах гениев рубины.
Я знаю дно морской пучины:
Близ Аравийской стороны
Во глубине погребены
Там острова благоуханий.
Знаком мне край очарований:
Воды исполненный живой,
Сосуд Ямшидов золотой
Таится там, храним духами...

Слова в этой пьесе переливаются красками и звучат как музыка, музыкальное и живописное начало в языке оказывается предельно выявленным. Для поэзии Жуковского это вовсе не единичные и тем более не случайные признаки — это соответствует внутреннему закону его поэзии, ее тенденциям. Эти тенденции впоследствии нашли свое преемственное выражение и в лирике Тютчева, и у Багрицкого, и у Тихонова. Показательно, что все названные поэты в большей или меньшей степени были романтиками в своей поэзии.

Присущее романтикам поэтам стремление создать истинную поэзию сердца, проникнуть в непоказанные глубины человеческой души, поэтически раскрыть ее тайны порождало особое отношение романтиков к слову.

В поисках глубин выражения Жуковский неоднократно провозглашал в своих стихах невозможность словом передать всю полноту мысли и чувства. В таких поэтических декларациях заключалось своеобразное указание на внетекстовую значимость слова, на его «бездны пространства». Отрицание способности языка служить вполне средством общения было отчасти стилистическим приемом, особым средством языковой выразительности. Вот почему и Жуковский, и другие романтики так часто говорили о «невыразимом»:

Мы верим сладостным словам,
Невыражаемым, но внятным...

Для Жуковского проблема языковой «невыразимости» имела такое важное значение, что он посвятил ей особое стихотворение — лирическую пьесу «Невыразимое»:

Но лзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства, лишь сердце знает вас.

Хотим прекрасное в полете удержать,
Неназаченному хотим название дать —
И обессиленно безмолвствует искусство...

Стихотворение «Невыразимое» заканчивается выразительными, афористически острыми и едкими словами: «И лишь молчание понятно говорит». Спустя немного времени другой романтический поэт, во многом близкий Жуковскому, Тютчев, прямо откликнется на эти слова и в своем стихотворении «Silentium» скажет о том же, что и Жуковский, но с новой силой и новой глубиной.

В своей поэзии романтики не только указывали на недостаточную выразительность слова, тем самым отчасти преодолевая ее, но и стремились иными путями обогатить слово, выйти за его видимые пределы. Они широко пользовались в языке средствами музыкальными и живописными, большое значение у них приобретает, наряду с полновесным словом, слово неточное и неопределенное. У Жуковского неточность и неопределенность слова всегда компенсируются сильной музыкальной его выразительностью. В то же время сама музыкальная неопределенность поэтического слова Жуковского давала представление о непоказанной глубине и вела в глубину.

Когда мы говорим о романтическом характере поэзии Жуковского, мы должны иметь в виду термин «романтизм» не только в основном его понимании (романтизм как поэзия внутреннего, души человеческой), но и романтизм как право на поэтическую свободу, как реакцию на нормативность классицизма. Поэзия Жуковского отличалась в лучших своих образцах не одной сердечной глубиной, но и поэтической смелостью. Эта смелость Жуковского-поэта, может быть, особенно заметна в его версификаторских новшествах и нововведениях, в его опытах обновления традиционных стиховых форм.

В 1804 году Жуковский переводит отрывок из «Дон Кихота» Флориана, используя при этом безрифменный хорейский стих с дактилическими окончаниями:

Кто счастливее в подсолнечной
Дон-Кихота и коня его?
Позавидуйте мне, рыцари!
Здесь прелестным я красавицам
Отдаю свои оружия;

Здесь прелестные красавицы
О коне моем заботятся!

Размер этот отечественного изобретения, но отнюдь не традиционный. Таким размером впервые написал Карамзин свою поэму-сказку об Илье Муромце (1794 г.). Сказка Карамзина не была закончена, а размер, который он в ней использовал и которому он дал наименование «совершенно русского», размера «старинных песен», широкого распространения в русской поэзии не получил¹⁸. То, что этим размером воспользовался Жуковский, да еще в переводном опыте, говорит о его поэтической смелости и несомненной склонности к экспериментированию в области стиха.

Большой заслугой Жуковского перед русским стихом явилось то, что он одним из первых в русской поэзии испытал и утвердил гекзаметр. Гекзаметром он написал «Ундину», «Войну мышей и лягушек», сказку о царе Берендее, стихотворение на смерть Пушкина, не говоря уже о переводе «Одиссеи» Гомера. К гекзаметру он прибегнул еще в 1814 году, переводя из Клопштока, создавая свою «Аббадону». Хронология обращения Жуковского к гекзаметру для нас очень существенна. Гекзаметр Жуковского появился до выхода в свет «Илиады» Гнедича, до произведений Дельвига и воспринимался читателем как несомненное новшество — хотя и не абсолютное. Славу первооткрывателя Жуковский разделяет не только с Гнедичем, но и с Радищевым, и с Тредиаковским. В письме к Н. И. Гнедичу в конце 1814 — начале 1815 года Жуковский писал: «Вы выбрали себе славную работу: Россия будет вам благодарна за старика Гомера, которого вы ей усыновляете; я радуюсь, между прочим, и старому гекзаметру, который вотще нашим почетным любимцам Феба, ближе к гармонии вдохновенных лир, чем сухой и прозаический ямб, освященный привычкою. Я сам осмелился сделать опыт перевода гекзаметром «Аббадоны» — известный вам эпизод из Клопштоковой «Мессиады»¹⁹.

Жуковский обращался к гекзаметру вразрез с господствующей поэтической традицией — «вотще нашим почетным любимцам Феба». В этом заключались его смелость и новаторство. Новаторство Жуковского проявилось еще в большей степени в том, что он с самого начала пользовался гекзаметром широко, в произведениях разного жанра и стиля, придавая гекзаметру соответственно разное звучание. Так, в сказке «Война мышей и лягушек» он использован Жуковским в тексте пародийно-комическом и хорошо передает авторскую иронию. Вот в каком тоне и какими стихами выражает в сказке свою благодарность мышь:

«Здравствуй, почтенный
Воин, сказал он ему; прошу не взыскать, что без
спросу

¹⁸ Об особенностях размера сказки Карамзина см.: Томашевский Б. В. *Стилистика и стихосложение*. Л., 1959, с. 373—374.

¹⁹ Жуковский В. А. *Собр. соч.*, т. 4, с. 561.

Вашей воды напился я; мы все от охоты устали;
 В это же время здесь никого не нашлось;
 благодарны
 Очень мы вам за прекрасный напиток; и сами
 готовы
 Равным добром за ваше добро заплатить:
 благодарностью
 Есть добродетель возвышенных душ...»

Совсем иначе, возвышенно-строго и вместе с тем не книжно, передавая непосредственное авторское чувство, живую боль от тяжелой утраты, звучит тот же размер в стихотворении, посвященном памяти Пушкина, — «Покойнику»:

Он лежал без движенья, как будто по тяжкой
 работе
 Руки свои опустив; голову тихо склоня,
 Долго стоял я над ним, один, смотря со
 вниманьем
 Мертвому прямо в глаза; были закрыты глаза...

В том же году, в каком было написано стихотворение памяти Пушкина, Жуковский писал о гекзаметре в письме к И. И. Дмитриеву: «Наперед знаю, что вы будете меня бранить за мои гекзаметры. Что же мне делать? Я их люблю; я уверен, что никакой метр не имеет столько разнообразия, не может быть столько удобен как для высокого, так и для самого простого слога»²⁰.

Жуковский не только вводил в поэтический обиход новые (или почти новые) размеры, но и много содействовал ритмическому обогащению старых, традиционных для русской поэзии размеров. Приведу один пример. Стихотворение Жуковского «Жалоба пастуха», созданное им в 1818 году, написано амфибрахийем. Но амфибрахий звучит в нем весьма необычно, очень своеобразно — близко тому, как звучат некоторые современные нам стихи в размере дольника:

На ту знакомую гору
 Сто раз я в день прихожу,
 Стою, склоняся на посох,
 И в дол с вершины гляжу,
 Вздохнув, медлительным шагом
 Иду вослед я овцам,
 И часто, часто в долину
 Схожу, не чувствуя сам...

Легко заметить, что в каждом стихе здесь в схеме амфибрахий как бы недостает одного слога. На его месте как своеобразная ритмическая компенсация возникает пауза. Это не только разно-

²⁰ Жуковский В. А. Письмо от 12 марта 1837 г. — Собр. соч., т. 4, с. 631.

образит ритм, но и содействует интонационному выделению опорных, ключевых слов в стихе. Нарушение схемы размера в данном случае, не разрушая ритмической цельности стихотворения, делает его более выразительным и в ритмическом, и в смысловом отношении. В науке это явление носит название «стяжения». Интересно, что стяжения в стихах трехсложных размеров — явления редкие и исключительные в поэзии XIX века (что лишний раз подчеркивает поэтическую смелость и новаторство Жуковского), и они получили широкое распространение и развитие в поэзии XX века, породив в конечном результате то, что носит название долownika и паузника.

В 1819—1821 годах Жуковский переводит так называемым «белым стихом», пятистопным нерифмованным ямбом, трагедию Шекспира «Орлеанская дева». Этот перевод также явился для русской поэзии важным нововведением. 4 сентября 1822 года Пушкин написал своему брату Льву: «С нетерпением ожидаю успеха «Орлеанской Ц...» Но актеры, актеры! — 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммоторжественный рев Глухо-рева. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы. Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь, защити и помилуй — но боюсь...»²¹

Для Пушкина — и это очень важно — пятистопный белый ямб Жуковского явился событием не в одной поэзии, но и в театре. Во времена классицизма трагедию писали александрийским стихом (шестистопным ямбом), которому на театральной сцене соответствовала торжественная, условно-возвышенная, искусственная декламация. Вводя в трагедию пятистопный ямб, Жуковский, с точки зрения Пушкина, обновляет ее не только формально, но и по существу: он открывает для трагедии возможности иного существования, максимально приближает ее к жизни. Через несколько лет, создавая свою драму «Борис Годунов», Пушкин сам обратится к тому же стихотворному размеру, что и Жуковский, и тем окончательно утвердит конец старой классицистической традиции в русской драме и начало новой.

В творчестве Жуковского романтическая поэтика нашла свое самое полное выражение — разумеется, в тех пределах, в каких это вообще возможно. Для Жуковского романтизм был не этапом в его творчестве, а внутренним пафосом всей его поэзии. Романтиком он оставался до конца своих дней. При этом романтиком он был и по характерной тематике большинства своих произведений, и по излюбленным поэтическим мотивам, и по своеобразию жанрового материала, и по особенностям своей стилистики, и по своему стремлению к максимально свободным и новым формам поэтического выражения.

²¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М.—Л., 1951, с. 43. В дальнейшем все ссылки на произведения Пушкина даются в этом издании, кроме случаев, специально оговоренных в самом тексте.

ПОЭТЫ-ДЕКАБРИСТЫ. ГРАЖДАНСКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ РОМАНТИЗМ ПОЭЗИИ РЫЛЕЕВА

Поэт Андреевич Вяземский писал о разных возможностях романтического осмысления действительности: «У Жуковского все душа и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые грозят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальностях Аркадии...»¹

Последние слова Вяземского служат для оправдания поэзии Байрона. Но они могли быть сказаны о литературной деятельности декабристов, быть может, с еще большим основанием.

Поэты-декабристы были романтиками так же, как и Жуковский. Но романтизм их был иного склада и направления. Романтическое неприятие мира сею в поэзии декабристов выглядело как отрицание конкретной социальной действительности, конкретного общественного порядка. Отрицание декабристов, в отличие от Жуковского, было революционным отрицанием.

Декабристы являлись романтиками и в своем искусстве, и в жизни, и в политике. Сама деятельность их, одушевленная высокими идеалами и оторванная от народной почвы, носила на себе все приметы романтизма. Их трагическое одиночество, их заведомая обреченность, их подвижничество и посмертная слава — все это делало их подлинно романтическими героями. Есть что-то закономерное в том, что многие из них были и романтическими поэтами. У декабристов-поэтов жизнь и поэзия были неразделимы. Неразделимы, прежде всего, в своем революционном пафосе.

Среди поэтов-декабристов особенно известны имена В. Кюхельбекера, А. Одоевского, К. Рыльева. Их многое связывало в жизни, и их поэзия, при всем резком индивидуальном отличии, имеет в себе черты сходства в главном. Это была поэзия возвышенных мыслей и чувствований, поэзия гражданского служения. Поэт, писал Кюхельбекер, «когда он учит времена и народы и разгадывает тайны Провидения, он точно есть полубог без слабостей, без пороков, без всего земного...»²

¹ Вяземский П. А. Письмо от 25 февраля 1821 г. Остафьевский архив, г. 2. СПб., 1899, с. 170—171.

² Кюхельбекер В. Отрывок из путешествия по полуденной Франции. — «Мнемозина», ч. 4. М., 1825, с. 68.

Учить времена и народы — такова задача, которую ставили перед своей поэзией и Кюхельбекер, и другие поэты-декабристы. Романтическая поэзия декабристов носила отчетливо выраженный просветительский характер. Она представляла собой качественно иное явление, нежели романтическая поэзия в Европе. «Декабристский романтизм 1820-х годов — это совершенно своеобразная национальная форма романтизма», — писала Л. Я. Гинзбург³.

Национально-своеобразную форму, как мы знаем, имел и романтизм Жуковского, в котором тоже заметны просветительские тенденции. Разница здесь и количественная и качественная. У поэтов-декабристов просветительские тенденции проявляются неизмеримо сильнее, чем у Жуковского, и им свойствен не отвлеченно-правственный, а социально-нравственный и политический характер.

Наиболее явственно все родовые свойства поэзии декабристов выражены в творчестве самого видного ее представителя — К. Ф. Рыльева. Имя Рыльева записано в истории русского освободительного движения несмыслаемыми буквами. В стихотворении «Памяти Рыльева» Огарев писал:

Рылеев был мне первым светом...
Отец по духу мне родной!
Твое название в мире этом
Мне стало доблестным заветом
И путеводною звездой.

Это сказал революционер о революционере, поэт — о поэте. Понятия «революционер» и «поэт» так тесно связаны в Рылееве, что применительно к нему они становятся едва ли не синонимическими понятиями.

Зрелость к Рылееву-поэту приходит именно тогда, когда он становится поэтом революционной мысли. Первым стихотворением Рыльева, которое принесло ему широкую известность и славу, была его сатира «К временщику». Она появилась в 1820 году. Н. А. Бестужев писал о ней: «Это был первый удар, нанесенный Рылеевым самовластью»⁴.

Сатира Рыльева, в которой современные читатели сразу узнали главного ее адресата — Аракчеева⁵, звучит как исполненная гневного нафоса речь-обращение:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Внесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь!

³ Гинзбург Л. Я. А. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. М.—Л., 1969, с. 19.

⁴ Бестужев Н. Воспоминание о Рылееве. — В кн.: «Воспоминания Бестужевых». М.—Л., 1951, с. 12.

⁵ «Записки П. И. Лорера». М., 1931, с. 73.

Твоим вниманием не дорожу, подлец;
Из уст твоих хула — достойный хвал венец!
Смеюсь мне сделанным тобой уничиженьем!
Могу ль унизиться твоим пренебреженьем,
Коль сам с презрением я на тебя гляжу
И горд, что чувств твоих в себе не нахожу?

«К временщику» — произведение высокого ораторского жанра, традиции которого восходят отчасти к древнерусской литературе, к широко бытовавшему в древней Руси жанру «Слова». Архаические тенденции сказываются не только в жанровом своеобразии сатиры Рылеева, но и в ее языке: «взирать», «дерзаешь», «взор», «ярый», «кимвальный звук» и т. п. Архаические языковые тенденции вообще характерны для декабристов, которые очень дорожили внебытовым, высоким звучанием архаического слова. Показательно, что пренебрежение старинными элементами в языке поэт-декабрист Кюхельбекер воспринимал как серьезный недостаток современной литературы: «Из слова же русского, богатого и мощного, сияется извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык... Без пощадки изгоняют из него все речения и обороты славянские и обогащают его архитравами, колоннами, баронами, траурами, германизмами, галлицизмами и варваризмами...»⁶

Сатира «К временщику» представляет собой произведение «открытого» типа — разговор прямой, не столько в образе, сколько помимо образа. Известная «оголенность» стихотворения при этом компенсируется сильным пафосом — гражданским пафосом. В значительной мере это и приближает стихотворение к произведениям ораторского жанра.

В сущности «К временщику» Рылеева по своей поэтике в большей степени классицистическое, нежели романтическое произведение. Романтизм декабристов, как уже отмечалось, вообще был просветительского и классицистического толка. Недаром одним из литературных учителей декабристов, и Рылеева в частности, был Державин.

Очень по-державински звучит ода Рылеева 1821 года «А. П. Ермолову»:

Наперсник Марса и Паллады!
Надежда согражданин, России верный сын,
Ермолов! Поспеши спасти сынов Эллады,
Ты, гений северных дружин!

И финал оды:

Проснулись вздремавшие перуны,
Отвсюда храбрые текут!

⁶ Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — «Мимозина», ч. 2. М., 1824, с. 38.

Теки ж, теки и ты, о витязь юный,
Тебя все ратники, тебя победы ждут...

Последние слова стихотворения для читателя декабристского монастроения имели особый смысл. Они воспринимались в контексте не только самой оды, но и в современном, очень злободневном контексте. Известно, какие надежды и упования возлагались декабристами на Ермолова. В соответствии с этими упованиями и прочитывались финальные (и все другие) слова оды Рылеева.

Сходство с Державинным у Рылеева не было абсолютным. Державинский характер имела стилистика его оды, но не ее направленность и ее звучание. Рылеев многому учился у Державина, но путь, которым он шел в поэзии, даже в ранний период творчества, был особенным, его собственным путем.

В 1823 году Рылеев пишет оду «Видение». Хотя в ней иные мотивы и иной адресат, нежели в оде, посвященной Ермолову, оба произведения похожи своим направлением, внутренним пафосом. «Видение» написано ко дню рождения великого князя Александра Николаевича, но в отношении к содержанию стихотворения это чисто внешний, несущественный факт. Истинный смысл стихотворения — поучение, урок царям. Это урок царям, преподанный человеком внутренне свободным, независимым, — урок, преподанный поэтом-гражданином:

Военных подвигов година
Грозою шумной протекла;
Твой век иная ждет судьбина,
Иные ждут тебя дела.
Затмится свод небес лазурных
Непроницаемую мглой;
Настанет век борений бурных
Неправды с правдою святой.
Уже воспрянул дух свободы
Против насильственных властей;
Смотри — в волнении народы,
Смотри — в движеньи сонм царей.
Быть может, отрок мой, короля
Тебе назначена творцом;
Люби народ, чти власть закона,
Учись заране быть царем.
Твой долг благотворить народу,
Его любви в делах искать;
Не блеск пустой и не породу,
А дарованья возвышать...

В оде «Видение» заключена цельная политическая программа: в ней наставление властителям, как управлять страной, на каких принципах основывать власть. В соответствии с общими воззрениями декабристов важное место занимает в программе тема про-

свещения: «будь просвещенья покровитель; оно надежный друг властей».

«Видение» написано в развитие ломоносовских и державинских одических традиций, но с усилением социального и политического элемента в оде, с появлением в ней отчетливо и резко выраженных демократических и свободолюбивых идей.

В творчестве Рылеева происходит заметное обновление одического жанра. При этом жанр обновляется не только за счет специфического содержания, но и внешним образом. В том же году, что и «Видение», Рылеев создает свою оду «Гражданское мужество». В оде «Гражданское мужество» он отказывается от привычного для этого жанра обращения (хотя бы и чисто условного) к высоким лицам. Слава в стихотворении звучит не тому или иному историческому лицу, а гражданским добродетелям:

...Но подвиг воина гигантский
И стыд сраженных им врагов
В суде ума, в суде веков —
Ничто пред доблестью гражданской.
Где славных не было вождей,
К вреду законов и свободы?
От древних лет до наших дней
Гордились ими все народы;
Под их убийственным мечом
Везде лилася кровь ручьем.
Увы, Аттил, Наполеонов
Зрел каждый век своей чредой:
Они являлись толпой...
Но много ль было Цицеронов?..

Ода «Гражданское мужество» тоже носит программный характер, как и ода «Видение». У Рылеева, подобно другим поэтам-декабристам, подобно тому, что позднее наблюдалось у поэтов-любомудров, многие произведения являются программными по своему содержанию.

В большой степени это относится и к стихотворению «На смерть Байрона», написанному Рылеевым в 1824 году. Байрон — поэт, близкий Рылееву по многим основаниям. Он близок ему, прежде всего, своим вольнолюбием, темпераментом и мужеством борца. Но стихотворение Рылеева, посвященное Байрону, — это хвала и слава не одному Байрону, а вообще гражданским доблестям, свободе, борьбе за свободу. Сквозная, ведущая, «программная» тема всей поэзии Рылеева — тема свободы и славы гражданской — оказывается ведущей и главной в этом стихотворении:

Царица гордая морей!
Гордись не силою гигантской,
Но прочной славою гражданской
И доблестью своих детей.

Парящий ум, светило века,
Твой сын, твой друг и твой поэт,
Увянул Байрон в цвете лет
В святой борьбе за вольность грека...

В стихотворении «На смерть Байрона» Рылеев не просто высказывает свои любимые мысли, но по своему обыкновению, по обыкновению всех поэтов-декабристов «учит времена и народы». Стихотворение производит впечатление своеобразного жанрового гибрида: оно одновременно и элегия, соответствующая случаю (на смерть Байрона), и ода в ее характерной для Рылеева разновидности, заключающая в себе идеи и уроки общего значения. Это стихотворение на границе оды и элегии.

Рылеев писал и просто элегии. В жанре «чистой» элегии созданы им стихотворения «Воспоминание» (1823 г.), «Стансы» (1824 г.), «Элегии» (1824 и 1825 г.) и т. д. В этих произведениях — сентиментально-романтическая образность и стилистика, романтические мотивы: «сладостные мечты», «безумство юных дней»; «тоска и суеты», «пылкая юность», несбывшиеся «пророчества», «горький жребий одиночества» в кругу людей, «мир печальный», как «угрюмая могила».

В подобных стихотворениях Рылеев близок не Державину, а Жуковскому. Он одновременно ученик и того и другого. В 1821 году в «Послании к Н. И. Гнедичу» Рылеев называл Жуковского «любимым Феба сыном» и «сокровищ языка счастливым властелином».

Наличие у Рылеева произведений «чистых» жанров лишь оттеняет заметное его пристрастие к жанрам смешанным. В творчестве Рылеева оказываются органически связанными гражданственно-одическое и элегическое направления. Применительно к эпохе, в которую жил и творил Рылеев, это закономерно. В иные времена элегическая грусть бывает очень близкой социальному и гражданскому пафосу. Элегическая меланхолия, говоря словами П. Н. Сакулина, может быть «психологическим эквивалентом безотчетной социальной грусти»⁷.

Сделаем оговорку: безотчетный характер социальная грусть имела у Жуковского, но не у Рылеева. У последнего элегическая тоска сознательно соизмерялась и переплеталась с социальной, литературно-романтический пафос — с пафосом общественно-гражданским. Так это было в пьесе «На смерть Байрона». Так это и в стихотворениях «Я ль буду в роковое время...», «Ты посетить, мой друг, желала...» и т. д.

Классик и романтик почти в равной мере чувствуются в стихотворении «Я ль буду в роковое время...» — как в равной же мере звучат в нем мотивы гражданской оды и романтической элегии:

⁷ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. I. М., 1913, с. 100.

Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся славян?
Нет, неспособен я в объятьях сладострастья,
В постыдной праздности влачить свой век младой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким игом самовластья...

Стихотворение это — глубоко лирическая, личная исповедь-раздумье, построенная на сугубо романтической антитезе высокого героя, поэтического Я, и «изнеженного племени переродившихся славян»; вместе с тем это — и призыв, и воззвание, и ораторское слово, обращенное к современникам. У Рыльева не просто сочетаются в его произведениях классицистические и романтические начала — он создает, благодаря такому сочетанию, новый, оригинальный жанр в русской поэзии. Традиции этого жанра можно встретить и у Веневитинова, и у Лермонтова, и у Некрасова, и у многих других больших русских поэтов.

Несколько иной характер, нежели в пьесе «Я ль буду в роковое время...», носит смешение различных жанровых начал в стихотворении Рыльева «К N. N.» («Ты посетить, мой друг, желала...»):

Ты, посетить, мой друг, желала
Уединенный угол мой,
Когда душа изнемогала
В борьбе с болезнью роковой.
Твой милый взор, твой взор волшебный
Хотел страдальца оживить,
Хотела ты покой целебный
В взволнованную душу влить.
Твое отрадное участие,
Твое вниманье, милый друг,
Мне снова возвращают счастье
И исцеляют мой недуг...

Начало стихотворения традиционно элегическое и романтическое. Перед нами любовное признание с обязательными мотивами одиночества, «роковыми болезнями», «исцеленными недугами» и пр. В таком роде почти все стихотворение. Кроме конца. Конеч неожиданый с точки зрения привычного представления о жанре романтической элегии, но вполне в духе Рыльева:

Мне не любовь твоя нужна,
Заняття нужны мне иные:
Отрадна мне одна война,
Одни тревоги боевые.
Любовь никак нейдет на ум:
Увы! моя отчизна страждет,—
Душа в волненьи тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет.

В финале стихотворения любовные чувства уступают чувствам гражданина. Кажется, впрочем, что поэт для того только и говорил о любви, чтобы затем, отвергнув ее, сказать о самом для себя главном: о чувствах человека, неравнодушного к страданиям родины. Романтическая элегия кончается как гражданская ода. В этом видны характерные черты и поэзии Рылеева, и его личности: темперамент борца за общественные блага всегда побеждает в нем сугубо интимные поэтические порывы.

Темперамент бойца и гражданина с большой силой проявился в знаменитых думах Рылеева. Он писал их в течение 1821—1823 годов. В 1825 году вышел отдельный сборник, включающий 21 думу. В предисловии к сборнику Рылеев указывал на источник избранного им жанра: «Дума, старинное наследие от южных братьев наших, наше русское, родное изобретение. Поляки завняли ее от нас. Еще до сих пор украинцы поют думы о героях своих: Дорошенко, Нечае, Сагайдашном, Палее, и самому Мазепе приписывается сочинение одной из них. Сарницкий свидетельствует, что на Руси пелись элегии в память двух храбрых братьев Струсов, павших в 1506 году в битве с валахами. Элегии сии, говорит он, у русских думами называются. Соглашая заунывный голос и телодвижения со словами, народ русский иногда сопровождает пение оных печальными звуками свирели»⁸.

В сознании Рылеева думы как жанр были сродни народным песням-сказам, притом отечественного происхождения. Как поэт-романтик Рылеева это не могло не привлечь: ведь романтикам свойственно было тяготение к народной поэзии и к «родным истокам». Романтический характер носило и обращение Рылеева в думам к историческому материалу.

В своей совокупности думы Рылеева должны были дать представление о ходе русской истории и ее славных героях. В действительности — и это тоже соответствовало авторскому замыслу — они дают представление больше всего о революционных убеждениях и вере Рылеева. Думы Рылеева содержат в себе декабристские понятия об общественной нравственности и декабристскую программу просвещения: всем своим пафосом они направлены против невежества и порождаемого невежеством деспотизма. В первой редакции предисловия к сборнику дум Рылеев писал: «Невежество народов — мать и дочь деспотизма — есть истинная и главная причина всех неистовств и злодеяний, которые когда-либо совершены в мире... один деспотизм боится просвещения, ибо знает, что лучшая подпора его — невежество...»⁹

Одна из первых дум Рылеева — и по времени написания, и по исторической хронологии — «Олег Вещий». Дума строится на летописном материале. События, связанные с жизнью Олега, излагаются в ней в том же порядке и те же самые, что и в летописи. Но

⁸ Рылеев К. Ф. Поли. собр. стихотв. «Библиотека поэта», Л., 1971, с. 105—106.

⁹ «Литературное наследство», 1954, т. 59, с. 15.

тон и глубинное содержание рассказа далеко не летописные. В думе «Олег Вещий» и стих звучит очень современно, отнюдь не архаически, и еще более современно звучат некоторые слова и мотивы. Отдельные мотивы думы кажутся совсем чужеродными в историческом рассказе, зато они интересны для характеристики автора рассказа и они хорошо служат целям политической пропаганды. Голос гражданина, непосредственный авторский голос, то и дело прорывается сквозь ткань исторического повествования — и это не случайная, а типологическая черта рылеевской думы:

Горят деревни, селы пышут,
Прах вьется среди долин;
В сердцах убийством хладным дышат
Варяг и славянин.
Потомки Брута и Камилла
Сокрылись в стенах;
Уже их нега развратила,
Нет мужества в сердцах...

«Потомки Брута и Камилла» плохо увязываются со стилем думы об Олеге, но эти имена близки автору думы, и они звучат в ней не повествовательно, а лирически. Авторское, лирическое начало в рылеевских думах оказывается неизмеримо сильнее начала эпического.

История и исторические герои в думах Рылеева носят подчиненный характер. Подчиненный прямой авторской воле и революционно-просветительским задачам. Именно поэтому герои дум так часто говорят и действуют «вне образа» и служат рупором авторских идей.

В думе «Ольга при могиле Игоря» героиня дает наставление своему сыну Святославу — и делает это не только в духе идеалов Рылеева, но и словами, которые характеризуют не ее, а создателя думы:

Вот, Святослав, к чему ведет
Несправедливость власти;
И князь несчастлив, и народ,
Где на престоле страсти...

В думе «Рогнеда» то же самое — Рогнеда рассказывает сыну Изяславу о деде, внушая читателю высокие гражданские и патриотические чувства:

Но так и быть; исполню я,
Мой сын, души твоей желанье:
Пусть Рогволодов дух в тебя
Вдохнет мое повествованье;
Пускай оно в груди младой
Зажжет к делам великим рвенье,
Любовь к стране твоей родной
И к притеснителям презренье...

Димитрий Самозванец в одноименной думе говорит совсем в стиле рылеевских гражданских уроков:

«Не укроюсь я от мщенья!—
Он невинтно прошептал.—
Для тирана нет спасенья:
Друг ему — один кинжал!

Герой думы «Димитрий Донской» перед битвой обращается с призывом к войску — и кажется, что это не он, а сам Рылеев обращается с призывом к своим соратникам по борьбе:

Летим — и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран;
Святую праотцев свободу
И древние права граждан.

Речи исторических героев в думах Рылеева носят заметно авторизованный и вместе с тем дидактический характер. Они сплошь и рядом заключают в себе авторские уроки. Уроки и наставления читателям заключены и в авторской речи, и в сюжетах рылеевских дум. Думы Рылеева часто являются родом притчи с подразумеваемой или прямо выраженной «моралью».

Поэтический рассказ типа притчи — один из любимых жанров русских романтиков дидактического толка. Охотно пользовались этим жанром Хомяков и Шевырев, Веневитинов и В. Одоевский, отчасти Тютчев. У Рылеева форму притчи имеют многие его думы — в частности, дума «Святополк». Рассказ-притча о Святополке завершается прямой сентенцией и поучением:

И в страшной повести об нем
Его ужасные злодейства
Пересказав в кругу родном,
Твердил детям отец семейства:
«Ужасно быть рабом страстей!
Кто раз их предался стремленью,
Тот с каждым днем летит быстрее
От преступленья к преступленью».

В том же роде и финал откровенно дидактической, назидательной думы «Глинский»:

Так Глинский — муж Думы и пламенный воин —
Погиб на чужбине, как гнусный злодей;
Хвалы бы он вечной был в мире достоин,
Когда бы не буря страстей.

В уроках Рылеева с одинаковой силой проявляется и их нравственный, и политический пафос. В своей совокупности поэтические уроки Рылеева представляют собой своеобразный нравственный кодекс декабриста. Вот некоторые существенные его положо-

ния, как они выражены в одной из наиболее «учительских» и программных дум Рылеева — думе «Волынский»:

Не тот отчизны верный сын,
Не тот в стране самодержавья
Царю полезный гражданин,
Кто раб презренного тщеславья...

Для Рылеева истинно полезный гражданин — тот,

...кто с гордыми в борьбе,
Наград не ждет и их не просит,
И, забывая о себе,
Все в жертву родине приносит.
Против тиранов лютых тверд,
Он будет и в цепях свободен,
В час казни правотою горд
И вечно в чувствах благоден...

Истинный гражданин, по понятиям Рылеева и понятиям декабристов, — это человек, готовый ради народа и дела народного идти на подвиг, на смерть:

Славна кончина за парод!
Певцы, герою в воздаянье,
Из века в век, из рода в род
Передадут его деянье...

У Рылеева не плоские нравоучения и не холодные уроки. У него они не только продуманы, но и глубоко прочувствованы. В них много личного, много неподдельной страсти. П. А. Вяземский писал 3 июля 1822 года А. И. Тургеневу: «У этого Рылеева есть кровь в жилах, и думы его мне нравятся»¹⁰.

По своей поэтике думы Рылеева принадлежат одновременно и классицизму, и романтизму. От классицизма — их осознанный дидактизм, просветительская направленность; от романтизма — особый интерес к истории, склонность к остросюжетному построению и не в последнюю очередь — принципы построения характеров.

Подобно другим романтикам, Рылеев стремится изображать не однолинейные, а сложные и противоречивые характеры. Ему это удается далеко не всегда — мешает, видимо, живущий в нем классик, — но в некоторых думах выведенные в них характеры отвечают нормам романтического, а не классицистического искусства.

Героem рылеевской думы «Борис Годунов» является человек сильных страстей, человек добра и зла одновременно. Борис Годунов у Рылеева не просто добрый и злой — он велик в добре и зле. Это подлинно трагический характер. Чем-то он напоминает Бориса Годунова Пушкина — и не исключено, что Пушкин не без влияния Рылеева создавал своего Годунова. Интересно, что в думе Рылеева,

¹⁰ Остафьевский архив князей Вяземских, т. 2. СПб., 1899, с. 270.

так же как и в трагедии Пушкина, один из ключевых мотивов, на котором строится основной сюжетный конфликт произведения, связан с мученьями «нечистой совести»:

...Добро творю,— но ропота души
Оно остановить не может:
Глас совести в чертогах и в глуши
Везде равно меня тревожит...

Романтический характер в думах Рыльева имеет и тема рока, рокового. Эта тема определяет общую тональность, поэтическую атмосферу многих дум. Роком у Рыльева осужден Курбский «искать в чужой стране покрова». «Тоской и мученьем» «исполнен рок» Глинского. Тема рокового играет важную роль в думе «Смерть Ермака»:

Но роковой его удел
Уже сидел с героем рядом
И с сожалением глядел
На жертву любопытным взглядом.
Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали,
Бесперерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали.

Здесь романтическая тема рока эмоционально поддерживается грозным — тоже характерно романтическим — пейзажем. Интересно, что в романтической драме Хомякова «Ермак» очень похожая эмоциональная атмосфера, похожий на Рыльева сильный лиризм и та же, что и в думе Рыльева «Смерть Ермака», тема рокового как ведущая тема. Несомненно, что думы Рыльева — по крайней мере лучшие из них — положили начало сильной традиции в русской поэзии.

В предисловии к лондонскому изданию дум 1860 года Огарев писал: «Влияние «Дум» на современников было именно то, какого Рылеев хотел — чисто гражданское»¹¹.

Эти слова Огарева справедливы в том смысле, что для самого Рыльева думы были прежде всего средством политической агитации и проповедью высокого гражданского служения. Рылеев выступал в думах как оратор, как проповедник, как учитель политической нравственности. Это определило особенный характер дум: особенный отбор исторического материала, направленность авторского внимания и особенный язык — язык с явными тенденциями к афористичности. Многие выражения в думах звучат как прямые афоризмы: «Кто русский по сердцу, тот бодро и смело, и радостно гибнет за правое дело»; «...нет выше ничего предназначения поэта: святая правда — долг его, предмет — полезным быть для света»; «...того не потемнится честь, кому, почтив дела благие, народ не пощадил принести в дар камни предков гробовые...».

¹¹ Огарев Н. П. Избранные произведения, т. 2. М., 1956, с. 448.

Тенденция к предельной остроте выражения, к афористичности в языке — характерная черта проповеднического и ораторского искусства. Уроки гражданской нравственности, составляющие главное содержание дум, должны были быть не просто высказаны, но накрепко запечатлены в слове. Только так они могли дойти до читателя — и не пропасть, запомниться. В афористическом стиле Рылеевских дум выражается их глубинный пафос: установка на внушение, на длительное и сильное воздействие.

В 1823—1824 годах Рылеев пишет свою поэму «Войнаровский». Это его самое крупное произведение и, быть может, самое романтическое. Жанр поэмы был очень популярен у романтиков. Показательно, что и Пушкин-романтик известен был прежде всего своими поэмами: «Кавказским пленником», «Бахчисарайским фонтаном», «Цыганами». Поэма Рылеева создавалась в то же приблизительно время, что и названные поэмы Пушкина. Еще существеннее тот факт, что поэма Рылеева в литературном отношении, несомненно, зависела от пушкинских поэм.

Тема поэмы и ее герои — Мазепа и Войнаровский — давно занимали воображение Рылеева. Герой думы «Петр Великий в Острогжске» не только Петр, но еще больше Мазепа.

Мазепа привлек Рылеева своей таинственностью, своей неразгаданной (т. е. романтической) сложностью. В думе «Петр Великий в Острогжске» Мазепа вполне и до конца романтический герой:

...В пышном гетманском уборе,
Кто сей муж, суров лицом,
С ярким пламенем во взоре,
Ниц упал перед Петром?
Сей пришлец в стране пустынной
Был Мазепа, вождь седой;
Может быть, еще невинный,
Может быть, еще герой...

Интерес к Мазепе связан у Рылеева и с его постоянным интересом к Украине. Последний обусловлен был как литературными, так и биографическими мотивами. Тема Украины для Рылеева (и для русского читателя тоже) носила отчасти экзотический характер, а пристрастие к экзотическому, как мы знаем, — одна из родовых черт романтического сознания. Вместе с тем Украина и ее история были лично близки Рылееву. Он писал об этом Н. А. Маркевичу: «Я русский, но три года жил на Украине; мало для себя, но довольно для того, чтобы полюбить эту страну и добрых ее жителей. Сверх того, Украина наделила меня редкою, несравненною женою. Уже шесть лет моя добрая украинка счастливит меня»¹².

Не в последнюю очередь тема Мазепы и Украины привлекала Рылеева и своими возможными ассоциациями. Мазепа выступал

¹² Письмо от 18 октября 1825 г.—«Лит. наследство», т. 59, с. 153.

в своей борьбе с Петром под флагом свободы и независимости Украины. Каков бы ни был истинный, объективно-исторический смысл лозунгов Мазепы, как бы ни был лицемерен его призыв к свободе, поэту-романтику, дорожившему не историческими фактами, а историческим преданием, эта тема позволяла высказать некоторые важные политические идеи — идеи, относящиеся не столько к избранной теме, сколько к современной действительности.

Поэма «Войнаровский» открывается посвящением Бестужеву. Оно представляет собой относительно самостоятельное стихотворение, характерно романтическое по содержанию и стилистике. В стихотворении звучит тема романтической дружбы и одиночества и романтического разочарования жизнью, которое преодолевается с помощью дружбы:

Как странник грустный, одинокой,
В степях Аравии пустой,
Из края в край с тоской глубокой
Бродил я в мире сиротой.
Уж к людям холод ненавистный
Приметно в душу проникал,
И я в безумии дерзал
Не верить дружбе бескорыстной.
Незапно ты явился мне:
Повязка с глаз моих упала;
Я разуверился вполне,
И вновь в небесной вышине
Звезда надежды засияла.

Первая половина посвящения имеет лишь косвенное отношение к поэме. Вторая, заключительная часть — о поэме и ее авторе, в ней записка поэмы и ее программа. Больше всего автор дорожит в своем произведении и в своей поэзии вообще гражданскими чувствами:

Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства,—
Я не Поэт, а Гражданин.

Подобные мотивы нам хорошо знакомы по думам Рыльева. Здесь они выражены в предельно емкой и законченной форме. Параллель, а отчасти и антитеза «поэт — гражданин», сформулированная с предельной четкостью Рылеевым, отныне будет вновь и вновь возникать в сознании русских поэтов в самые переломные, в самые революционные эпохи русской истории. Она станет, в частности, основой программного стихотворения Некрасова «Поэт и гражданин».

Текст поэмы «Войнаровский» открывается пространным описанием северной природы:

В стране метелей и снегов,
На берегу широкой Лены,
Чернеет длинный ряд домов
И юрт бревенчатые стены.
Кругом сосновый частокол
Поднялся из снегов глубоких,
И с гордостью на дикий дол
Глядят верхи церквей высоких;
Вдали шумит дремучий бор,
Белеют снежные равнины,
И тянутся кремнистых гор
Разнообразные вершины...
Всегда сурова и дика
Сих стран угрюмая природа;
Ревет сердитая река,
Бушует часто непогода,
И часто мрачны облака...

Пейзажные описания занимают важное место в романтических поэмах. Они играют, например, первостепенную роль в «Кавказском пленнике» Пушкина; недаром Пушкин ими особенно дорожил. В поэме «Войнаровский» пейзаж также является не вспомогательным, а одним из существеннейших элементов композиции. Пейзажные описания у Рыльева определяют общую тональность повествования. Они проходят через всю поэму, придают ей подчеркнута лирический настрой, они звучат как музыка — необычная, экзотическая, тревожная и величественная.

Уже название поэмы Рыльева дает указание на то, кто главный герой ее. Это Войнаровский, а не Мазепа, хотя последнему в повествовании отводится тоже немаловажная роль. Как ни интересовал Рыльева Мазепа, он был для него все-таки человеком сомнительных нравственных качеств, а между тем система романтической поэмы требовала такого героя, которому автор мог бы сочувствовать и мог бы доверить свои собственные идеи. Войнаровский, племянник и сподвижник Мазепы, для героя подходил больше. Его имя для читателя не было одиозным, как имя Мазепы, и сам он вполне мог быть принят в качестве положительного и романтического героя — даже если это и не совсем соответствовало исторической правде.

Впрочем, для Рыльева и для его друзей-декабристов и реальный, исторический Войнаровский был романтическим героем. А. Бестужев так характеризовал Войнаровского в предпосланном поэме Рыльева «Жизнеописании Войнаровского»: «Он был отважен, ибо Мазепа не вверил бы ему многочисленного отряда людей независимых, у коих одни личные достоинства могли скреплять власть; красноречив, что доказывают поручения от Карла XII и Мазепы; решителен и неуклончив, как это видно из размовки его с Меншиковым; наконец ловок и обходителен, ибо тщеславие не нарекло бы его в Вене графом, если бы любезный дикарь сей не

имел тонкости светской; одним словом, Войнаровский принадлежал к числу тех немногих людей, которых Великий Петр почтил именем опасных врагов. Без сомнения, Войнаровский, одаренный сильным характером, которому случай дал развернуться в такую славную эпоху, принадлежит к числу любопытнейших лиц прошлого века — лиц, равно присвоенных истории и поэзии, ибо превратность судьбы его предупредила все вымыслы романтика»¹³.

В поэме Рылеева Войнаровский с самого начала изображается как личность загадочная и незаурядная. Черты таинственного и высокого подчеркиваются во внешнем, портретном облике Войнаровского: «взор беспокойный и угрюмый», «в чертах суровость и тоска», «вид его суровой вдвое, чем дикий вид чела с клеймом; покоен он, но так в покое Байкал пред бурей мрачным днем...»

Речи Войнаровского полны патетики, в них близкие и дорогие автору высокие гражданские чувства: тоска по родине и любовь к ней, пылкое желание возвысить ее, послужить ее чести и славе:

Мне надо жить; еще во мне
Горит любовь к родной стране,—
Еще, быть может, друг народа
Спасет несчастных земляков,
И, достояние отцов,
Воскреснет прежняя свобода!

Вся жизнь Войнаровского и все его помыслы связаны с жаждой свободы для себя и для своего народа — это и делает его положительным героем. В поэме Войнаровский постоянно говорит о потерянной свободе и оплакивает ее. Слова и мысли Войнаровского о свободе — любимые слова и мысли самого Рылеева. Свободолюбивые речи Войнаровского воспринимаются читателем в двух планах: в литературно-сюжетном и не менее того — в лирическом.

Поэма Рылеева носит ярко выраженный лирический характер. Ее лиризм — в пейзажных картинах, которые звучат, как музыка, в напряженной патетике рассказа, в признаниях главного героя, которые так часто выглядят как авторские самопризнания. Лирическое начало по-особенному выявляется в поэме и через ее сюжет: сюжетные ситуации и повороты.

Войнаровский рассказывает о своей встрече с юной казачкой — любовный эпизод, имеющий для сюжета поэмы важное значение:

Вдруг слышу шорох за курганом
И зрю: покрытая серпаном,
Козачка юная стоит,
Склоняясь робко надо мною,
И на меня с немой тоскою
И нежной жалостью глядит...

¹³ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотв. Л., 1971, с. 191.

Продолжение рассказа исполнено такой живой страсти и волнения, что в нем нельзя не увидеть сильного порыва собственного авторского чувства:

О незабвенное мгновенье!
Воспоминанье о тебе,
Назло враждующей судьбе,
И здесь страдальцу упоенье!

Напряженно-лирическое звучание отрывка имеет под собой сугубо личную, биографическую мотивировку. Говоря о казачке, которую встретил Войнаровский, автор вспоминает и свою казачку, свою украинку. Этим живым воспоминанием эмоционально окрашивается рассказ героя. Такой род лиризма особенно характерен для романтической поэмы. В романтических произведениях очень часто органически входят в ткань сюжетного повествования прямые авторские мысли, авторские чувства, живые авторские воспоминания и факты биографии.

Эпизод с неожиданным появлением казачки интересен и в другом отношении. Юная казачка, впервые увидев героя, незнакомого ей человека, испытывает к нему самые нежные чувства. Реально и психологически это никак и ничем не оправдано. Но это вовсе не означает, что чувства героини и эпизод в целом лишены вообще мотивировки. Романтическая поэзия тоже требует внутренней обусловленности поведения, но обусловленность эта может быть иного характера, нежели в реалистической поэзии. Мотивировка в романтическом произведении чаще всего связана с привычным для читателя и ожидаемым сюжетным ходом. Настроенный романтически, читатель именно нежные чувства ожидает увидеть в героине, к этому он подготовлен устойчивой романтической традицией и потому воспринимает это как нечто абсолютно закономерное, в литературном смысле не только возможное, но и единственно возможное. Сюжетные ситуации, ходы и повороты в романтической поэме — это справедливо не только в отношении поэмы Рылеева — определяются не одними законами жизни, но не менее того приятными условными законами искусства — законами романтического искусства.

Войнаровский в поэме Рылеева — главный, но не единственный герой. Мы уже говорили о героине. Героиня, подобно герою, типична для романтической поэмы. Более того, она типична именно для рылеевской поэмы — для ее особенной поэтики, для ее особенного романтизма.

Героиня у Рылеева не только верная, преданная подруга героя, но и женщина-гражданка:

С какую страстию она,
Высоких помыслов полна,
Свое отечество любила!

С какую живостью об нем
 В своем изгнании роковом
 Она со мною говорила!
 Неутомимая печаль
 Ее, тягча, снедала тайно;
 Ее тоски не зрел москаль —
 Она ни разу и случайно
 Врага страны своей родной
 Порадовать не захотела
 Ни тихим вздохом, ни слезой.
 Она могла, она умела
 Гражданкой и супругой быть
 И жар и добру души прекрасной,
 В укор судьбине самовластной,
 В самом страданьи сохранить...

Характеристика героини получилась у Рыльева «вне эпохи» и отчасти «вне образа», но зато очень современная и политически злободневная. Позднее именно так, вне эпохи и современно, изобразит своих женщин-декабристок Некрасов. И сделает он так в традициях рылеевской поэзии.

Особенное место занимает в поэме образ Мазепы. Как уже отмечалось, Мазепа не мог стать ни главным героем в поэме Рыльева, ни тем более положительным героем. Но он не стал и прямо отрицательным персонажем. В том, как он изображен в поэме, видно стремление автора к созданию сложного и противоречивого характера — как сказал бы Пушкин, «шекспировского» характера.

У Рыльева Мазепа и искренний, и неискренний одновременно, он честолюбив и хитер, мудр и лукав, он способен вызвать к себе равно и сильное недоверие, и сильную любовь. Так же как и в думе «Петр Великий в Острогожске», Мазепа в поэме «Войнаровский» — личность незаурядная и загадочная. В известном смысле он тоже романтический герой, но, в отличие от Войнаровского, он отчужден от автора, он находится в сфере романтического, но не в сфере лирического.

Романтические в поэме «Войнаровский» не одни герои, не только сюжет и сюжетные перипетии, но и язык, каким поэма написана. Он отличается внебытовым характером, большой долей книжности. Предсмертные страдания Мазепы описываются, например, такими словами:

В страданиях сих изнемогая,
 Молитву громко он читал,
 То горько плакал и рыдал,
 То, дикий взгляд на все бросая,
 Он, как безумный, хохотал.
 То, в память приходя порою,
 Он очи, полные тоскою,
 На нас уныло устремлял...

Слова здесь не точные, а условные, традиционно-литературные, традиционно-романтические. Слова эти по-своему характерны, но раскрывают они не столько характер героя, сколько характерные особенности стиля рылеевской поэмы.

Интересно, что по языку «Войнаровский» напоминает местами пушкинские романтические поэмы, при этом в отдельных случаях создается впечатление, что Рылеев прямо цитирует Пушкина. Вот одно из его описаний:

Погасло дневное светило,
Настала ночь... Вот месяц всплыл,
И одинокий и унылый,
Дремучий лес осеребрил
И юрту путникам открыл...

Первый стих приведенного отрывка дословно повторяет начало известного романтического стихотворения Пушкина. Однако это совсем не обязательно цитата. Совпадение вполне может быть и случайным, неосозанным. В романтической стилистике такого рода фразеологические и образные «дублиеты» — явление отнюдь не редкое. Традиционно-книжный язык, характерный для романтиков, в отличие от языка предметно-точного и реалистического, ограничен в своих средствах. Ему присущи некоторое однообразие и повторяемость. Повторяемость из одного романтического произведения в другое.

Принцип повторяемости присущ не только языку романтика Рылеева, но и тематике его произведений. Его последняя неоконченная поэма «Наливайко», как и поэма «Войнаровский», вся пронизана пафосом свободы. Тема свободы у Рылеева — сквозная, самая главная, проходящая через все его творчество.

В поэме «Наливайко» свободолюбивые мотивы звучат еще резче, чем в поэме «Войнаровский». Поэт обращает свой гнев не только против тиранов, но и против рабов. Он восклицает:

Что за веселье без свободы,
Что за весна — весна рабов;
Им чужды все красы природы,
В душах их вечный мрак гробов...

И в другом месте:

Могу ли равнодушно видеть
Порабощенных земляков?..
Нет, нет! Мой жребий: ненавидеть
Равно тиранов и рабов...

Свободолюбие Рылеева носит глубокий и максималистский характер. Как позднее у Чернышевского, у Добролюбова, у Щедрина. Требовательное и бескомпромиссное свободолюбие — это черта, присущая всем большим русским писателям революционного толка.

Как и в «Войнаровском», в «Наливайко» большинство признаний героев воспринимается в двойном плане: в прямом, так сказать, сюжетном и во внесюжетном, ассоциативном. Наливайко говорит, в точном соответствии с сюжетом поэмы, об Украине, а поэт и вместе с ним читатель больше всего думают о России.

По существу, географическая и этнографическая прикрепленность событий в «Наливайко» носит весьма условный характер. В произведении Рылеева речь может идти об Украине или о Польше, но осознается и то и другое в обязательной внутренней связи с Россией, с русской современностью. По логике романтической поэтики самое экзотическое и самое удаленное по времени и в пространстве место действия не столько удаляет нас, сколько приближает: приближает к современным проблемам и вопросам. В русской романтической поэме может быть украинский, польский или кавказский материал, но не украинская, польская или кавказская тема. Тема русского романтического произведения всегда по глубокому своему смыслу и значению русская.

Центральное место в поэме «Наливайко» занимает глава, которая называется «Исповедь Наливайко». В исповеди герой поэмы говорит о попранной свободе украинцев, о дремлющем законе в Варшаве, и это звучит как тоска по русской свободе, как жажда законности для России:

Давно закон в Варшаве дремлет,
Вотще пародный слышен глас:
Ему никто, никто не внемлет...

Тоска по свободе, сильно и страстно выраженная в исповеди Наливайки, не только русская тоска, но и собственная рылеевская тоска. В исповеди вообще много непосредственно авторского. Кажется, что исповедует перед читателем свою веру не столько герой поэмы, сколько ее автор:

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа,—
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?
Погибну я за край родной,—
Я это чувствую, я знаю...
И радостно, отец святой,
Свой жребий я благословляю!

Читая это место поэмы, мы слышим не голос героя, а голос поэта. Герой на время как бы вовсе уходит из поэмы. Лиро-эпическое повествование превращается в чистую лирику. Последние слова исповеди Наливайко — как самостоятельное лирическое стихотворение, как вдохновенное и пророческое слово поэта о самом себе,

Михаил Бестужев сказал Рылееву об «Исповеди Наливайко»: «Предсказание написал ты самому себе и нам с тобой»¹⁴.

Поэтическое предсказание Рылеева окрашено в сильные романтические тона, оно в духе романтической поэтики. Но оно не было оторванным от жизни и нашло реальное воплощение в действительной, жизненной судьбе Рылеева и многих его товарищей-декабристов. Романтическая поэзия поэтов-декабристов и Рылеева оказалась не только поэзией мечты, но и в известном смысле поэзией действительности. Она была порождена одной из самых романтических и героических эпох в истории русского освободительного движения, и она по-своему правдиво, художественно и поэтически, выразила эту эпоху.

¹⁴ «Воспоминания Бестужевых». М.—Л., 1951, с. 7.

Поэзия Пушкина, в отличие от поэзии Жуковского и Рыльева, была не в целом романтической, но лишь на одном своем этапе. Этапе, однако, очень важном и существенном и для Пушкина, и для истории русской литературы.

Романтический период в творчестве Пушкина относится в основном к первой половине 20-х годов. Это была пора расцвета русского романтизма, причем расцвет этот в значительной мере и связывался с именем Пушкина. Наряду с Жуковским, хотя и по-иному, нежели Жуковский, Пушкин в 20-е годы не только воспринимался как романтический поэт, но и служил своеобразным эталоном романтизма: ему подражали, за ним следовали, у него учились. Мы уже знаем, что среди его учеников в искусстве романтической поэзии был и автор поэмы «Войнаровский».

Первое романтическое произведение Пушкина в эпическом роде — его поэма «Кавказский пленник». Она писалась в 1820—1821 годах. С этой поэмы начинается в русской литературе полоса «новейшего романтизма». Как отметил Д. Д. Благой, в «Кавказском пленнике» Пушкин «создал первое русское романтическое произведение лирико-повествовательного типа, исполненное неудовлетворенности существующим строем жизни, проникнутое страстным вольнолюбием, и тем открыл целый новый период в духовной жизни русского общества...»¹

На «Кавказском пленнике» — на всем строе его идей и на его стилистике — лежат явные приметы байронической поэзии. Сильные свободолюбивые мотивы и рядом с ними не менее сильные мотивы разочарованности, резкое противопоставление героя обществу, из которого он вышел, своеобразный «руссоизм» поэмы (человек культурного склада, человек цивилизации попадает в среду с «первобытным», естественным общественным укладом) — все это не могло не напомнить современникам Пушкина о Байроне. Более того, поэма, сразу приобретшая широкую популярность у читателя (из всех южных поэм Пушкина «Кавказский пленник» пользовался наибольшей популярностью),

¹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, с. 269.

оказалась проводником байронического влияния в русской литературе. Как писал Б. В. Томашевский, «под влиянием южных поэм Пушкина в русской литературе создан жанр байронических поэм, причем зависимость этих поэм от Байрона в большинстве случаев определяется той долей заимствования, какая присутствует в поэмах Пушкина. Долгое время русский байронизм питался исключительно элементами романтической поэтики, усвоенными Пушкиным, не восходя к английскому оригиналу»².

Под воздействием «Кавказского пленника», а также «Бахчисарайского фонтана», несомненно, находился Баратынский, автор поэмы «Эда», отличавшейся руссоистским и байроническим характером. Позднее под воздействием южных поэм Пушкина, и в первую очередь «Кавказского пленника», создавались многие поэмы Лермонтова — и не только юношеские.

И у Баратынского, и еще больше у Лермонтова байронизм их поэзии в значительной мере был вторичным, опосредованным. Байронические черты в их произведениях очень часто являлись следами влияния не столько Байрона, сколько романтических произведений Пушкина. Пушкин, «настроенный на Байрона», и Баратынскому, и Лермонтову, и другим русским романтикам оказался ближе и нужнее, нежели сам Байрон. И это не удивительно.

Даже в пору своих самых сильных увлечений Байроном Пушкин оставался вполне оригинальным и, главное, национальным поэтом. Он не подражал Байрону, а органически усваивал байроническую поэтику и иные байронические мотивы, подчиняя их художественным целям и задачам, имеющим прямое отношение к современной ему русской жизни. Байронизм Пушкина был для него не школой, не ученичеством, а проявлением его способности откликаться на все живое. В 20-е годы байронизм был одним из самых живых не только литературных, но и общественных, духовных явлений. По справедливому замечанию Вяземского, Байрон «положил на музыку песню поколения». «Кажется, в нашем веке,— писал Вяземский,— невозможно поэту не отозваться Байроном, как романисту не отозваться В. Скоттом, как ни будь велико и даже оригинально дарование и как ни различествуй поприще и средства, предоставленные или избранные каждым из них...»³

Эти слова Вяземского хорошо объясняют пушкинский байронизм, они помогают, в частности, лучше понять и уяснить наличие байронических черт и мотивов в поэме Пушкина «Кавказский пленник».

Поэма «Кавказский пленник» открывается стихотворным посвящением Н. Н. Раевскому. В посвящении, как это часто бывало у романтиков (так это будет в поэме Рыльева «Войнаровский»), и авторские признания, и выражение авторской поэтической веры. Оно начинается словами: «Прими с улыбкою, мой друг, свободной

² Томашевский Б. В. Пушкин. Книга 2-я. М.—Л., 1961, с. 368.

³ Вяземский П. А. Сопеты Адама Мицкевича.—«Московский телеграф», ч. 13. М., 1827, № 7, с. 195, 197.

музы приношение». Для Пушкина романтическая поэтика — прежде всего свободная поэтика. Во всяком случае, в романтическом искусстве ему ближе и дороже всего установка на свободное творчество.

В признаниях, которые делает поэт в посвящении, много личного и одновременно характерно романтического. Личное у Пушкина-романтика всегда соизмеряется с общим и ограничивается общим: индивидуальные черты в авторских признаниях проявляются лишь в той мере, в какой они не противоречат романтическим представлениям. Не случайно признания эти делаются языком, который передает не конкретность и неповторимость факта, а, так сказать, типовые, привычные для романтического сознания мысли и чувствования:

Когда я погибал, безвинный, безотрадный,
И шопот клеветы внимал со всех сторон,
Когда кинжал измены хладный,
Когда любви тяжелый сон
Меня терзали и мертвили,
Я близ тебя еще спокойство находил;
Я сердцем отдыхал — друг друга мы любили:
И бури надо мной свирепость утомили,
Я в мирной пристани богов благословил...

«Кинжал измены хладный», «любви тяжелый сон», бури, утомленная их свирепость, «мирная пристань», где поэт «благословляет богов», — все это элементы романтической стилистики. Такие слова и выражения и в посвящении к поэме, и в самой поэме, где они также встречаются в большом количестве, воспринимаются современным сознанием почти как штампы. В то время, когда писалась поэма «Кавказский пленник», эти же слова и выражения воспринимались явно по-другому. В них видели не недостатки стиля, а знаки романтического, своеобразные речевые показатели причастности к особому, романтическому миру.

Романтическая стилистика не мешала правдивости признаний. Только правдивости не конкретной, не детализированной, а в самом общем плане. Романтизм — это относится не к одному Пушкину, — как всякое настоящее искусство, тяготеет к правде жизни, но его правда вне сугубо индивидуального и частного.

Поэма «Кавказский пленник» по своему жанру произведение лиро-эпическое. Поэма не может быть не эпической. Но романтическая поэма не может не включать в себя сильного, структурообразующего лирического начала. Эпическое и лирическое начала оказываются равно существенными для поэмы Пушкина.

Эпическое, повествовательное начало поэмы реализуется прежде всего в сюжете. «Кавказский пленник» построен на сюжете, занимательном внешне и исполненном внутренней остроты. Для пушкинского романтизма это характерно. Вот к чему сводится событийная основа сюжета поэмы «Кавказский пленник». Моло-

дой русский попадает в плен к чеченцам. Там, в неволе, он встречает девушку, дочь свободного племени, которая не остается равнодушной ни к его положению, ни к нему самому. Девушка помогает пленнику бежать, а сама в отчаянии бросается в реку.

Эта внешняя фабула поэмы осложняется внутрисюжетными противоречиями и столкновениями. Героиня полюбила героя, но тот не только не любит, но и не может любить. У него есть прошлое, женщина в прошлом и какие-то тайны, с нею связанные. К этому еще добавляются в герое мотивы «погубленных надежд», «увядшего сердца», не способного к новым чувствам. Очарованность героини противостоит в поэме разочарованности героя, ее любовь — его неспособности любить, ее цельность — его постоянной раздвоенности. Внешняя сюжетная канва «Кавказского пленника» сравнительно проста, но внутренне сюжет строится на сложных перипетиях, на переплетении сталкивающихся мотивов, на борьбе противоположных начал. У Пушкина-романтика тяга к внутренней остроте сюжетного построения, к принципу сюжетности, проявляющемуся во всех больших и малых элементах художественной композиции: от сюжетности в характере повествования до сюжетности в характере соединения слов между собой (например, в соединениях слов на антонимической, контрастной основе).

В центре сюжетного повествования, как и в центре всей поэмы, находится ее герой, пленник, именем которого не случайно названо произведение. Пленник и задуман Пушкиным как герой центральный, главный. В письме к В. П. Горчакову Пушкин писал о своем герое: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века...»⁴

Герои романтических поэм Пушкина и похожи и непохожи на героев романтических произведений Рыльева. У Рыльева его герой — рупоры авторских идей, средство революционной пропаганды. У Пушкина романтические герои тоже близки автору, но близость эта иного рода, нежели у Рыльева. Романтические произведения Пушкина лишены дидактического элемента. Они в меньшей степени, чем у Рыльева, носят и политический характер. Вместе с тем пушкинские романтические поэмы имеют глубокую социальную основу и социальную значимость. Это относится и к романтическим поэмам Пушкина, и к их героям.

«Кавказский пленник» Пушкина, несмотря на его экзотический сюжет, несмотря на не совсем обычные обстоятельства, в которых оказывается герой, является своего рода поэтическим зеркалом современной русской жизни и современного состояния русского общества. Романтическая поэма Пушкина по главной идее, по глубинному содержанию оказывается как бы предвестницей реалистического романа «Евгений Онегин».

⁴ Пушкин А. С. Письмо к В. П. Горчакову от октября — ноября 1822 г. — Полн. собр. соч., т. 10, с. 49.

Герой времени, который в точном соответствии с авторским замыслом предстает в «Кавказском пленнике» со своим загадочным «равнодушием к жизни», загадочной «старостью души», в «Евгении Онегине» предстанет перед читателем с теми же свойствами характера, но уже не только как загадка, но и как разгадка определенного, исторически значимого социального типа. В «Евгении Онегине» знакомый по романтическим поэмам Пушкина герой будет показан в конкретно-исторической обусловленности, в «типических обстоятельствах» — он станет предметом художественного исследования и именно поэтому теряет значительную долю своей загадочности. Изменится не столько герой, сколько способ его изображения и художественного изучения.

Что общего в изображении Пушкиным Пленника и Онегина и чем оно отличается? Сопоставление «Кавказского пленника» с «Евгением Онегиным» — даже самое беглое — может быть плодотворным, потому что оно поможет яснее увидеть и почувствовать своеобразие романтической поэтики Пушкина. Такое сопоставление возможно, потому что в обоих произведениях есть немало сходного; оно полезно, потому что на фоне сходного, благодаря иному типу художественных мотивировок, иным сюжетным поворотам и значимым частностям, наглядно выступает перед нами принципиальное отличие художественного метода Пушкина в «Кавказском пленнике» и в «Евгении Онегине».

Герой «Кавказского пленника», подобно Онегину, — человек не только разочарованный, но и эгоистичный. Однако в романтической поэме и герой, и его эгоизм предстают в ореоле таинственного и недосказанного. Герою приданы черты «отступника света и друга природы». Это выглядит несколько неопределенно, но привлекательно и заставляет почти забыть об отрицательных свойствах и не всегда достойном поведении героя. Пленник к тому же показан в самых крайних обстоятельствах — в неволе, и это тоже заставляет читателя испытывать к нему симпатию и сочувствие и не замечать того, что так заметно в Онегине.

Любовная ситуация, в какой оказываются оба героя, имеет в себе немало сходного. Подобно тому как Татьяна первая признается в любви к Онегину и выслушивает от него длинное поучение-отповедь, так и Пленник, выслушав признание в любви черкешенки, отвечает ей не то исповедью, не то уроком:

Забудь меня; твоей любви,
Твоих восторгов я не стою.
Бесценных дней не трать со мною;
Другого юношу зови.
Его любовь тебе заменит
Моей души печальный клад;
Он будет верен, он оценит
Твою красу, твой милый взгляд,
И жар младенческих лобзаний,

И нежность пламенных речей;
Без упоения, без желаний
Я вяну жертвою страстей.
Ты видишь след любви несчастной,
Душевной бури след ужасный;
Оставь меня; но пожалей
О скорбной участи моей...

В поэме Пушкина и в его романе сходны не только первоначальные любовные ситуации, но и отдельные детали в них, в частности языковые. Вот как описывается черкешенка, после того как выслушала безрадостные для нее признания героя:

Бледна, как тень, она дрожала:
В руках любовника лежала
Ее холодная рука...

Это очень похоже на то, что говорится о Татьяне, ожидающей ответа Онегина:

Но день протек, и нет ответа.
Другой настал: все нет, как нет,
Бледна как тень, с утра одета,
Татьяна ждет: когда ж ответ?

Пленник говорит черкешенке в ответ на ее слова о любви: «Забудь меня; твоей любви, твоих восторгов я не стою...» Онегин отвечает Татьяне в сходных обстоятельствах: «Напрасны ваши совершенства: их вовсе недостойн я...»

Пленник успокаивает черкешенку: «Недолго женскую любовь печалит хладная разлука; пройдет любовь, настанет скука, красавица полюбит вновь». Онегин — Татьяне: «Сменит не раз младая дева мечтами легкие мечты; так деревцо свои листы меняет с каждою весною. Так видно небом суждено. Полюбите вы снова...»

Дело тут, разумеется, не в словесных совпадениях. Пленник психологически близок Онегину, как в известной ограниченной мере и черкешенка — Татьяне. В Пленнике легко увидеть тот же в основе своей социальный, психологический, человеческий тип, что и в Онегине.

Но если о Пленнике многое нам остается неизвестным, то мы хорошо знаем, что именно сделало Онегина охлажденным, разочарованным, холодным и эгоистичным. Мы знаем, как воспитывался Онегин, в какой среде вращался, какие жизненные впечатления питали его ум и воображение. В «Евгении Онегине» герой оказался спущенным на землю, оказался не в экзотическом, а в бытовом, очень реальном окружении и соответственно в реальном освещении. Благодаря этому вполне проявилась социальная природа того человеческого типа, который в одинаковой почти мере представлен и Пленником, и Онегиным.

Реализм отличается от романтизма не самой по себе установкой на правдивость в изображении жизни и человека. Правда жиз-

ни, как уже отмечалось, по-своему привлекает и романтика. Одно из основных отличий реализма от романтизма заключается в социальной и индивидуально-психологической глубине постижения характера; не просто в изображении человека и окружающих его жизненных обстоятельств, но в художественном исследовании и изучении человека в его неразрывной связи с обстоятельствами.

Характер главного героя поэмы «Кавказский пленник», а также и героини представляется нам романтическим в силу своей недосказанности, нерешенности, отсутствия в его изображении глубоких и точных социальных мотивировок. Для Пушкина периода его самых сильных романтических увлечений было вполне довольно того, чтобы характер был намечен: последовательное его развитие и уяснение не входило в задачу романтического поэта. В 1823 году Пушкин писал П. А. Вяземскому по поводу своей поэмы «Кавказский пленник»: «...не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности»⁵.

По существу, Пушкин дал в «Кавказском пленнике» не цельные, строго выдержанные и верные себе в различных обстоятельствах характеры, а смелые эскизы характеров. В них есть присущая романтизму правда общего и часто недостает конкретных мотивировок. Правда изображения в «Кавказском пленнике» лишена порой бытового и психологического правдоподобия. Приведу пример. Обессиленный, измученный жаждой Пленник, увидев черкешенку, мгновенно забывает о голоде и жажде:

...Но он забыл сосуд целебный;
Он ловит жадною душой
Приятной речи звук волшебный
И взоры девы молодой...

Такое поведение героя не мотивировано даже его влюбленностью или другого рода сильным чувством: к черкешенке он остается холоден. Ситуация остается психологически не вполне проясненной. Как и многие другие ситуации в поэме. Конкретная мотивировка поведения персонажей и их чувств, столь существенно важная в реалистическом повествовании, в повествовании романтическом не является строго обязательной.

Романтическая поэтика предпочитает правде фактологической и точной правду самую общую, правду м у з ы к а л ь н у ю. Увлеченный поэтическим порывом, музыкой слова, читатель просто не замечает иных противоречий и даже несообразностей в развитии сюжета или в поступках героев. Придавая большое значение музыкальному началу в словесном искусстве, романтический поэт чувствует себя достаточно свободным в отношении конкретных и частных мотивировок. Признанный романтиками за своего учителя, Гёте писал о противоречиях другого великого учителя романтиков — Шекспира: «Вообще не следует понимать в слишком уж точ-

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10, с. 56.

ном и мелочном смысле слова поэта или мазок живописца; скорее художественное произведение, созданное смелым и свободным духом, насколько возможно, следует созерцать и наслаждаться им при помощи такого же духа»⁶.

Эта гётевская апология поэтической свободы имеет отнюдь не абсолютное значение. Она вполне убедительна лишь с точки зрения романтической, а не реалистической поэтики.

«Кавказский пленник» — романтическая поэма не только по свойству сюжета и принципам изображения характеров, но и по важности и первостепенности лирического начала в поэме. Лирическое начало в «Кавказском пленнике» выступает прежде всего в своеобразной «автопортретности» героев, в резко выраженной авторизации их чувств и самопризнаний. Как писал Б. В. Томашевский, по существу речи героев поэмы — «это элегии, которые легко выделить из поэмы и превратить в самостоятельные стихотворения»⁷.

Эти речи-элегии очень похожи на подлинные пушкинские элегии той же поры начала 20-х годов: похожи мотивами, пафосом, словами. Речи героев в романтической поэме в основе своей лиричны. Как это часто случается в романтической поэзии, в них не меньше чем собственный голос героя слышится голос автора.

Лирический пафос поэмы «Кавказский пленник» по-другому, нежели в речах героев, но с не меньшей силой проявился и в описаниях кавказской природы, быта, которыми так богата поэма Пушкина. Интересно, что именно описательным стихам (наряду со стихами элегическими) Пушкин приписывал большой успех своей поэмы. По его словам, «Кавказский пленник» «был принят лучше всего», что было им написано, «благодаря некоторым элегическим и описательным стихам»⁸.

Описания в «Кавказском пленнике» занимают и большое, и важное место, и это соответствует законам и тенденциям романтической поэмы как жанра. Пространным описанием открывается произведение:

В ауле, на своих порогах,
Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят
О бранных, гибельных тревогах.
О красоте своих коней,
О наслажденьях дикой неги;
Вспоминают прежних дней
Неотразимые набеги,
Обманы хитрых узденей,
Удары пашек их жестоких,

⁶ Разговоры Гёте, собранные Эккерманом, ч. 1. СПб., 1891, с. 340.

⁷ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга 1-я, с. 398.

⁸ Пушкин А. С. Опровержение на критики.— Полн. собр. соч., т. 7, с. 170.

И меткость неизбежных стрел,
И пепел разоренных сел,
И ласки пленниц чернооких.
Текут беседы в тишине;
Луна плывет в ночном тумане...

Эта вводная картина дает не только самое первое представление о быте и нравах кавказских горцев, но не менее того дает почувствовать эмоциональный настрой поэмы, особенный авторский пафос: увлеченность романтического поэта экзотически-высоким, суровым, непривычным и пленительным (в эпилоге поэмы Пушкин говорит о своей музе: «...ее пленял наряд суровый племен, возросших на войне»). Картина, с которой начинается поэма, в точном смысле вводная: ею автор вводит читателя в таинственный и возвышенный романтический мир. Вводная картина дает лирический и музыкальный ключ к повествованию. Все, о чем говорится в поэме, так или иначе соизмеряется с этим музыкальным введением, настраивается на него. В высоком романтическом ключе, притом с самого начала, воспринимаются и события, и герои поэмы: они принадлежат необычному миру и не допускают в отношении себя обычных, бытовых измерений и оценок.

Описанием начинается поэма «Кавказский пленник», описаниями же в поэме сопровождается рассказ до самого его завершения. Музыкально-лирическая тема не замолкает, она возникает все снова и снова. Имя и прямое содержание этой темы — Кавказ. Но Кавказ в его поэтически эмоциональном и самом общем восприятии. Кавказ не обыденный, а сугубо романтический.

С этим связана и характерная стилистика описаний. Описание в поэме строится, как правило, на словах и выражениях, передающих общие приметы и признаки, создающих скорее эмоциональный, нежели предметный, образ:

И видит: неприступных гор
Над ним воздвигнулась громада,
Гнездо разбойничьих племен,
Черкесской вольности ограда...

Или:

Светила ночи затмевались;
В дали прозрачной означались
Громады светлоснежных гор...

Романтическая стилистика «Кавказского пленника» характеризуется прилагательными в большей мере, нежели существительными, характеризуется больше всего словом оценочным и определяющим. В поэме язык — и это тоже характерно для романтической стилистики, — свойственный не столько эпосу, сколько лирике.

К 1821—1822 годам относится замысел поэмы Пушкина, посвященной разбойникам. Из этого замысла до нас дошел лишь небольшой фрагмент, названный «Братья разбойники». Большая

часть поэмы по неизвестным причинам Пушкиным была уничтожена.

Отрывок «Братья разбойники» интересен больше всего своими тенденциями. Он свидетельствует об обращении Пушкина к новым для него формам поэмы, в которых широко используются как фольклорные мотивы, так и элементы живой народной речи. В «Братьях разбойниках» Пушкин явно стремился к народным формам эпической и романтической поэмы. Он дорожил больше всего народным ликом своих стихов, их «отечественными звуками». Пушкин писал А. Бестужеву 13 июня 1823 года: «Разбойников я сюжет — и поделом. Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского; если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц Полярной Звезды, то напечатай его. Впрочем, чего бояться читательниц?...»⁹

Стремление Пушкина к народным формам, к народности и фольклорности проявляется в «Братьях разбойниках» с самого начала. Повествование открывается своеобразной «запевкой», которая представляет собой отрицательное сравнение, характерное для народно-песенного стиля:

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей,
За Волгой, ночью, вокруг огней
Удалых шайка собиралась...

Элементы фольклорного стиля, и прежде всего свойственные народно-поэтическому мышлению постоянные эпитеты, встречаются и далее, на протяжении всего текста отрывка: «булатный нож да темна ночь», «чистое поле», «месяц ясный», «сырая земля» и т. д.

И все-таки песенный и фольклорный склад речи отнюдь не выдержан сколько-нибудь последовательно в «Братьях разбойниках». Многие места в отрывке звучат совсем не по-фольклорному. Вот как, например, говорится о мучениях одного из братьев-разбойников во время болезни:

Я слушал, ужас одолев;
Хотел унять больного слезы
И удалить пустые грезы.
Он видел пляски мертвецов,
В тюрьму пришедших из лесов,
То слышал их ужасный шопот,
То вдруг погони близкий топот,
И дико взгляд его сверкал,
Стояли волосы горою...

Подобный, условно-книжный, сутубо романтический язык встречается и во многих других местах пушкинского отрывка. Этот язык характеризует стилистику «Братьев разбойников» не менее чем

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10, с. 62.

язык песенный и фольклорный. Тенденция к народности оказалась у Пушкина в данном случае не вполне, не до конца реализованной. В «Братьях разбойниках» наблюдается причудливое смешение разных и в чем-то противоположных стилей, эмоционально и стилистически разных планов повествования. Но это как раз и свойственно поэтике романтизма. Для романтика характерно в одинаковой мере и стремление к народным формам выражения, и заметная непоследовательность в этом стремлении, своеобразный стилистический «эклектизм».

По существу, «Братья разбойники», как бы они ни отличались от других южных поэм Пушкина, представляют собой вполне романтическое произведение. Романтический характер носят его герои — два брата-разбойника, неразлучные и любящие друг друга, поставившие себя вне привычных норм и привычной морали. Черты романтизма видны и в сюжете: поэзия вольницы и мятежного духа, плен-тюрьма, побег из тюрьмы на волю, страшные муки и видения героя, его смерть, описанная характерно романтическими словами («Позвал меня, пожал мне руку, потухший взор избралил одолевающую муку; рука задрогла, он вздохнул и на груди моей уснул»). От романтической поэтики в «Братьях разбойниках» идет и почти полное отсутствие социальной характерности в поведении и в мыслях героев, и особенно в их речи.

Все это не исключает яркого своеобразия «Братьев разбойников». Это произведение романтическое, но по-особенному. Для Пушкина оно знаменовало собой поиски новых путей в романтическом искусстве, и оно было для него хотя и не вполне удавшимся, но в перспективе развития пушкинского гения очень полезным опытом обращения к народности.

Одна из известнейших романтических поэм Пушкина — «Бахчисарайский фонтан». Она писалась Пушкиным в 1821—1823 годах и вышла в свет в 1824 году. Изданию предпослана была вводная статья П. А. Вяземского, представлявшая собой полемику с противниками романтизма. Несомненно, что Вяземским поэма «Бахчисарайский фонтан» воспринималась не просто как романтическое произведение, но и как своеобразный образец романтической поэтики. У Вяземского для такого восприятия поэмы были все основания.

Сюжет, на котором строится «Бахчисарайский фонтан», еще более романтический, нежели сюжет «Кавказского пленника». Он не только отрешен от бытового и каждодневного, но и находится вне современных социальных проблем. В основу сюжета положены необыкновенные происшествия: сильная любовь-страсть, сильная ревность, убийство соперницы из ревности. В поэме изображены экзотическая природа, экзотический быт, необычные отношения между людьми, необычные чувства. И все это прямо не соизмеряется с русской жизнью 20-х годов XIX века.

В поэме «Кавказский пленник» герой ее — русский, типичский характер. В его отношениях с черкешенкой можно увидеть

черты психологии русских людей определенного социального положения и определенного времени. Герои «Бахчисарайского фонтана» никак не связаны с Россией и с современностью. Они воплощают собой сильные общечеловеческие страсти и общечеловеческие характеры. В поэме не просто необыкновенный экзотический сюжет и герои, но и за ними — определенная авторская установка на всечеловеческое содержание и своеобразный, характерный для романтиков универсальный психологизм.

Мария в поэме — воплощение внутренней силы, тихой поэзии, красоты; Зарема — страсти, буйного порыва, сильного темперамента; Гирей — гордости, царственной воли. Характеры героев в поэме Пушкина сугубо романтичны в своей предельности, избыточности, крайности своих черт. Они и тянутся друг к другу, и одновременно отталкиваются. Мария противоположна Зареме; Зарема, прежде чем убить Марию, с мольбой закликает ее о помощи и исповедуется перед ней; Гирей — человек другого мира и других понятий, нежели Мария, страстно любит ее; Зарема любит Гирея, а Гирей ее отталкивает. Сюжет весь построен на контрастах, на столкновении противоположного — как это и бывает в романтическом сюжете.

При некотором отличии «Бахчисарайского фонтана» от «Кавказского пленника» сходство этих поэм в принципиальных основах поэтики и стилистики несомненно. Как и «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» отличается своей романтической недоговоренностью, известной загадочностью сюжета и характеров. Б. В. Томашевский заметил по этому поводу: «Моральная победа Марии над Заремой не приводит к дальнейшим выводам и размышлениям. Образы Заремы и Марии проходят как тени, оставляя по себе лишь мечтательное воспоминание...»¹⁰

В «Бахчисарайском фонтане» много характерных романтических мотивов и романтическая образность. В композиции поэмы значительное, ключевое место занимают описания. Разнообразные и живописные картины гаремного быта, крымской природы густо насыщают собой повествование, определяя скрытый авторский голос, лирическое начало поэмы:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит...

Эта пейзажная зарисовка следует за описанием страданий Марии и предшествует рассказу о страданиях Заремы. Пейзаж в поэме

¹⁰ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга 1-я, с. 511.

не только носит ярко выраженный музыкально-эмоциональный, лирический характер, но и тесно связан с сюжетным повествованием. Он эмоционально поддерживает и подчеркивает напряжение в повествовании в сюжетно сильных и решающих его местах. Именно потому, что пейзаж в поэме музыкальный в своей основе, он и способен поддерживать и усиливать внутреннюю лирическую напряженность рассказа.

Музыкальное начало в «Бахчисарайском фонтане» особенно заметно — заметнее даже, чем в «Кавказском пленнике», — пронизывает собою всю поэму, весь ее речевой строй. Отдельные куски поэмы построены по прямым законам музыкальной композиции: со строгим движущимся звуковым рядом, создающим впечатление своеобразной звуковой, музыкальной инструментовки. Приведу пример такого музыкально организованного текста:

Раскинув легкие волосы,
Как идут пленницы молодые
Купаться в жаркие часы,
И льются волны ключевые
На их волшебные красы...

Здесь есть стройная система опорных звуков: *ска-ла-ва-к-ка-к-с-ла-ва-к-ва-ка-с*. Благодаря такой системе звуков создается сильный звуковой образ — музыкальный образ. Это один из многих примеров, характеризующих внутреннюю речевую композицию поэмы. Ее музыкальность носит не случайный, а органический характер: поэма не просто музыкальна, но глубоко музыкальна. Мы знаем, что романтическая поэзия вообще тяготеет к музыкальным средствам выражения. В этом смысле «Бахчисарайский фонтан» следует признать одной из самых романтических поэм в русской литературе.

Последняя и едва ли не крупнейшая романтическая поэма Пушкина — «Цыгань». Говоря о «Кавказском пленнике», мы отмечали руссоистские черты в сюжете этого произведения. Поэма «Цыгань» строится на сюжете, который может быть назван руссоистским еще в большей степени, нежели сюжет «Кавказского пленника».

В поэме ее герою, Алеко, человеку цивилизации, находящемуся во власти страстей, противостоит племя цыган, с их естественными и свободными нравами и понятиями, с их примитивной простотой отношений. Именно такого рода нравы и отношения прославлял Руссо, говоря о том «самом счастливом времени», о том «золотом веке» в человеческой истории, который предшествовал деятельности цивилизации. Руссоистский культ «естественного» человека оказал сильное влияние на романтиков — так же, как и его теория страстей, способствующих, по его мнению, не соединению, а разединению людей. Герои романтических произведений часто убагали от суетного света, от городской культуры, стремились ближе к природе, в места, где живут не испорченные просвещением племена и народы.

Покидает обжитый цивилизованный мир, убегает от «неволи душевных городов» и герой поэмы «Цыганы» Алеко. Он не жалеет того, что покинул:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душевных городов!
Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни внешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей...

Но, убежав от «предрассуждений», от «толпы безумного гоненья», Алеко не может убежать от самого себя. Он был человеком страстей и остался им. В этом заключается источник основного конфликта поэмы. Пушкин использует в «Цыганах» (так же, как он это делал в «Кавказском пленнике») популярный руссоистский мотив, но при этом отказывается от патриархальных иллюзий Руссо, развенчивает его мечту о возможности гармонического существования человека на лоне природы. В поэме «Цыганы» не может обрести для себя счастье Алеко, нет счастья и мира и среди самих цыган:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

В своем отказе от чисто руссоистских решений Пушкин близок к тому, чтобы выйти за пределы и чисто романтических решений. Показывая неспособность героя преодолеть несвободу своего сознания и своих понятий, автор «Цыган» не творит суда над героем, не выносит ему своего приговора. Больше всего он показывает трагедию героя — трагедию, которая всегда предполагает значительную долю авторского сочувствия. Б. В. Томашевский писал об этом: «Задача поэта не «разоблачение» романтического героя, а изображение трагедии индивидуалистического сознания. Одновременно те же задачи Пушкин разрешает реалистическими средствами в «Евгении Онегине»¹¹.

Поэма «Цыганы» близка «Кавказскому пленнику» не только постановкой руссоистской проблематики и характером ее решения,

¹¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга 2-я, с. 495.

но и в значительной степени всей своей стилистической системой. В известном смысле это поэмы-двойники. Помимо уже отмеченных, Легко заметить следующие черты сходства обеих поэм. Это одинаковый способ обработки характеров и связанный с этим принцип построения материала. Изображение характеров последовательно выдержано в духе романтической поэтики. Характеры не имеют полной мотивировки и воспринимаются в значительной мере как загадочные. Слова об Алеко «он хочет быть, как мы, цыганом, его преследует закон» — это не разгадка, а загадка. Они не проясняют прошлого героя, а только указывают на тайны этого прошлого. В обеих поэмах много намеков и на другие тайны, но лигды они до конца не раскрываются. Характеристика героя строится на недоговоренностях, на обрывочных самопризнаниях, на авторских (тоже обрывочных) указаниях.

Сходство обеих поэм распространяется и на их внешнюю композицию. Повествование и здесь и там открывается вводным описанием: в «Кавказском пленнике» — это описание черкесского аула, в «Цыганах» — жизни и быта цыганского табора. Действие в обеих поэмах происходит преимущественно ночью: ночь — это время, излюбленное романтиками, и романтическая поэзия — очень часто «ночная» поэзия. После вводного описания в обеих поэмах появляется — и появляется неожиданно, из другого совсем мира — герой. Герой оказывается в чуждой среде, среда противостоит герою, но во враждебном ему мире находится один человек, который сразу же становится ему близким — героиня. Представители чуждых миров, герой и героиня тянутся друг к другу. Их взаимоотношения приобретают первостепенную важность для повествования: они определяют не только счастье или несчастье героев, но и их судьбу. В романтическом повествовании, основанном на резких антиномиях, на столкновении противоположного, любовь оказывается единственным средством преодоления рокового одиночества человека: она все решает, она становится для героя роковой любовью или роковой нелюбовью¹².

Сходство пушкинских «Кавказского пленника» и «Цыган» не только в способах обрисовки героев и в композиции повествования, но еще более того — в самом характере главного героя. В «Цыганах» герой, Алеко, только чисто внешними чертами — и то отчасти — отличается от Пленника. Внутренне, характерами они очень похожи. Алеко, так же как и Пленник, — родной брат Онегина. Достоевский писал об этом в своей знаменитой речи о Пушкине: «В типе Алеко, герое поэмы «Цыганы», сказывается уже сильная и глубокая, совершенно русская мысль, выраженная потом в такой гармонической полноте в «Онегине», где почти тот же Алеко является уже не в фантастическом свете, а в осязаемо реальном и понятном виде. В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отме-

¹² См. о сходстве поэм Пушкина в кн.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина, с. 315 и далее.

тил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем...» И далее: «Не только для мировой гармонии, но даже и для цыган не пригодился несчастный мечтатель, и они выгоняют его — без отмщения, без злобы, величаво и простодушно:

Оставь нас, гордый человек;
Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казим.

Все это, конечно, фантастично, но «гордый-то человек» реален и метко схвачен. В первый раз схвачен он у нас Пушкиным, и это надо запомнить...»¹³

Достоевский, видимо, не случайно говорит только об Алеко и как будто не замечает его преемственной связи с Пленником. Говорить об Алеко — это значит сказать и о Пленнике. Алеко от последнего отличает лишь более четкая и определенная соотносительность его с современностью и современным героем. Путь Пушкина к Онегину — это путь от Пленника через Алеко. Алеко — важный и решающий этап на пути. В Алеко природа социального типа проясняется в несколько фантастическом свете, прежде чем она прояснится реально в романе «Евгений Онегин».

Основной лейтмотив поэмы «Цыганы» — воля. Волю исповедуют цыгане, к ней стремится Алеко, ее законам он потом изменяет, за измену воле («Ты для себя лишь хочешь воли», — говорит Алеко старик, отец Земфиры) он подвергается изгнанию. Все эти мотивы вполне романтические и вместе с тем реальные в своей основе, легко соотносимые с современной жизнью и современным социальным типом. Романтическое в поэме «Цыганы» естественно осмысливается в его прямой соотносительности с конкретно-историческим и реальным.

Разумеется, мир цыган — это мир романтической вольницы. В нем все рисуется вне обыденного и каждодневного. Герой, принятый цыганами в свою семью, водит медведя, его прекрасная подруга-цыганка красиво исповедует философию свободной любви и пр. Все это выглядит несколько неправдоподобно, если рассмотреть характеры в поэме и ее конфликты отнюдь не кажутся столь же неправдоподобными. Фантастическим колоритом отличается видимость и форма изображенных в поэме картин и событий, но не их глубокий, внутренний смысл.

Вяземский называл Алеко «прототипом поколения нашего... лицом, перенесенным из общества в новейшую поэзию, а не из поэзии выведенным в общество, как многие полагают...»¹⁴

¹³ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1958, с. 443, 445.

¹⁴ Вяземский П. А. «Цыганы» Пушкина.—«Московский телеграф», ч. 15, 1827, № 10, с. 116.

В словах Вяземского не просто признание, но и настойчивое утверждение близости Пушкина — автора «Цыган» к жизни и к жизненным проблемам. Переход Пушкина на почву реалистического изображения действительности во время писания «Цыган» и сразу же после написания в этом свете представляется подготовленным и вполне закономерным. В «Цыганах» Пушкин еще не перестал быть романтиком, но он был готов к принятию новой художественной веры. Проблематика «Цыган», глубина и современность поставленных в поэме вопросов, их социальный смысл и значение сами по себе уже требовали от Пушкина обращения к иной поэтике. Социальные и нравственные проблемы, отчасти уже решенные в «Цыганах», нуждались в осмыслении на новой художественной основе, нуждались в конкретно-историческом изучении и исследовании.

В «Цыганах» Пушкин знакомит читателя с характером, типическим для русской жизни 20-х годов XIX века, и обрисовывает его в самых общих, но главных его чертах. В «Евгении Онегине» дается история этого же характера, характер раскрывается в его истоках, в его глубокой социальной обусловленности. Поэма «Цыганы» оказывается близкой не только «Кавказскому пленнику», но и «Евгению Онегину». В творчестве Пушкина это была последняя романтическая поэма, и в известном смысле это была поэма переходного типа.

В первой половине 20-х годов, в южный период своей литературной деятельности, Пушкин писал не только романтические поэмы, но и романтические стихотворения. К числу первых лирических произведений Пушкина в романтическом роде относится стихотворение 1820 года «Погасло дневное светило...». Оно написано в форме поэтического монолога-признания, в форме лирического раздумья, в котором голос поэта звучит напряженно, взволнованно и по-особенному певуче:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

Стихотворение привлекает задушевностью и искренностью тона. Как и в большинстве романтических произведений такого рода, правда музыкальная, правда интонации оказывается в нем художественно значимее и важнее, нежели правда понятий и фактов. Именно через интонацию и музыку слов передается больше всего индивидуальная неповторимость лирического признания. Внешний, понятийный смысл стихотворения значительно менее индивидуален. Основными мотивами и словами стихотворение похоже на другие романтические пьесы-признания: признания Пушкина и лирические признания других романтических поэтов.

Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,

И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

Или:

...Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала...

Нечто подобное мы уже встречали в поэзии Жуковского и Рылеева. Похожие признания делают и герои романтических поэм Пушкина: Пленник и Алеко. Похожие мотивы и слова мы встретим в лирической пьесе Пушкина 1821 года «Я пережил свои желанья»:

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.
Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец...

Романтические мотивы и романтическая образность существуют в определенных, строго очерченных границах, и в то же время они обладают сильной подвижностью. «Напрасная любовь» и «любовь безумная», «в бурях отцветшая молодость», «томительный обман» надежд и желаний — все это сквозные мотивы-формулы южной лирики Пушкина. И не только лирики. Не только Пушкина.

Стихотворение «Погасло дневное светило...», как и первые романтические поэмы Пушкина, многими чертами напоминает поэзию Байрона. Д. Д. Благой писал об этом: «Русским поклонникам английского поэта сразу бросилась в глаза близость стихотворения Пушкина к мотивам Байрона...» И далее: «Байроновщина» стихов Пушкина, действительно, лежала на самой поверхности: море, корабль, лирическое обращение к тому и другому, стремление поэта к «пределам дальным». Именно это и побудило самого Пушкина придать стихам уже упомянутый выше подзаголовок: «Подражание Байрону»¹⁵.

Связь Пушкина с Байроном в этом стихотворении, как и в других пушкинских произведениях, проявляется больше всего даже не в переключке отдельных мотивов, а в сходном направлении поэтической мысли, в общности свободолюбивого пафоса. Тема свободы и свободолюбия — одна из основных не только в элегии «Погасло дневное светило...», но и во всей романтической лирике

¹⁵ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина, с. 254.

Пушкина. Она раскрывается Пушкиным в разных планах: в непосредственном — как личное, поэтическое и человеческое, желание свободы, страстная потребность в ней, — в политическом, социально-психологическом и философском плане. Свободолюбивая лирика Пушкина, в отличие от Рылеева, строится не на уроках, а на антиномиях и проблемах. Одна из важных проблем для Пушкина, связанных с этой темой, — проблема внутренней несвободы людей. Поэт стремится к свободе, но это стремление неотделимо у него от сознания трагической «неподготовленности» основной массы людей к свободе. Тема свободы осложняется и драматизируется в некоторых стихотворениях Пушкина дополнительными романтическими антитезами и антиномиями: поэт — толпа, поэт, которому нельзя без свободы, и толпа, глухая к призывам поэта, безразличная и даже враждебная его свободолюбию. Именно эти антитезы и антиномии лежат в основе стихотворения 1823 года «Мое беспечное незнание...»:

...И взор я бросил на людей,
Увидел их надменных, низких,
Жестоких, ветреных судей,
Глушцов, всегда злодейству близких.
Пред боязливой их толпой,
Жестокой, суетной, холодной,
Смешон глас правды благородный,
Напрасен опыт вековой.
Вы правы, мудрые народы,
К чему свободы вольный клич!
Стадам не нужен дар свободы,
Их должно резать или стричь...

Стихотворение пронизано пафосом трагической иронии. Поэт отвергает мир, исполненный низменных пороков и рабских чувств, мир несвободы. Он духовно отвергает его, но не реально. Реально такой мир существует. Сознание этого и питает трагическую авторскую иронию.

Та же тема, те же антитезы и тот же трагический колорит в известном стихотворении Пушкина «Свободы сеятель пустынный...». Проблема свободы ставится в стихотворении не только в биографическом и реальном политическом плане, но и как вечная проблема. В сравнении с предыдущим это стихотворение кажется еще более философским. Проблема свободы решается в нем в той самой плоскости вечных вопросов человеческой истории и человеческого бытия, в какой она позднее будет решаться Достоевским. Достоевский имел основания называть себя учеником Пушкина. «В Дневнике писателя» за 1877 год он писал: «Вся теперешняя плеяда наша работала лишь по его указаниям, нового после Пушкина ничего не сказала. Все зачатки ее были в нем, указаны им. Да к тому же она разработала лишь самую малую часть им указанного. Но зато то, что они сделали, разработано ими с таким богатством сил,

с такою глубиною и отчетливостью, что Пушкин, конечно, признал бы их»¹⁶.

Когда Достоевский говорит о «плеяде нашей», он имеет в виду и себя самого. «Зачатки» многих идей Достоевского можно отыскать в Пушкине. Несомненно, что постановка проблемы человеческой свободы в ее глубоком философском аспекте — ключевой проблемы мировоззрения и творчества Достоевского — восходит у последнего к Пушкину.

В романтической лирике Пушкина мы можем обнаружить истоки ключевых поэтических идей и другого великого русского писателя — Лермонтова. Уже в стихотворении «Мое беспечное незнание...» сильно звучат демонические мотивы — мотивы философского сомнения и отрицания сущего:

Мое беспечное незнание
Лукавый демон возмутил,
И он мое существованье
С своим навек соединил.
Я стал взирать его глазами,
Мне жизни дался бедный клад,
С его неясными словами
Моя душа звучала в лад.
Взглянул на мир я взором ясным
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?..

Эти же мотивы, еще более отчетливо и резко выраженные, становятся центральными в стихотворении 1823 года «Демон». Пушкинский «Демон» заключается такими словами:

Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

В этих финальных стихах прямо, даже словесно, предугадывается лермонтовский Демон, с его мятежным духом, с его космическим отрицанием, с его ироническим отношением к привычным и общепризнанным нравственным ценностям.

В том же году, что и стихотворение «Демон», написано Пушкиным стихотворение «Кто, волны, вас остановил...». Эта лирическая пьеса, традиционно романтическая по своей тематике и стилистике, интересна своей особенной структурой. Пьеса близка к типу так называемых пантеистических композиций в лирике, в которых мир человеческий рисуется в неразрывной связи с миром природы, в которых природные тайны помогают поэту раскрыть тайны человеческие:

¹⁶ Достоевский Ф. М. Поли. собр. худож. произв., т. 12. Л., 1929, с. 208.

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?
Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
И душу бурную и младость
Дремотой лени усыпил?..

Композиция стихотворения основана на параллелизме внешнего и внутреннего, природного и человеческого. Такие композиции, пантеистические в своей основе, станут распространенными и типическими в философской и романтической лирике Тютчева. Пушкин в своей поэзии оказывается предшественником не только Достоевского и Лермонтова, но и Тютчева.

Есть, однако, существенная разница между «демонизмом» Пушкина и «демонизмом» Лермонтова, между пантеистическим стихотворением Пушкина и пантеистическими стихами Тютчева.

Для Пушкина демоническая тема — одна из многих интересующих его тем, в известном смысле она проходная. Пушкина волнуют демонические мотивы только на время, они не овладевают им всецело, Пушкин преодолевает их. Эти мотивы характеризуют настроение Пушкина, его состояние в данный момент, но не вообще его поэзию, не его как поэта. Иное дело у Лермонтова. То, что Пушкин почувствовал, а потом забыл, то, что было одной из веж его сложных и многообразных поэтических исканий, у Лермонтова станет основной темой, в значительной мере организующей всю его поэзию, определяющей ее особенное, неповторимое лицо.

То же самое следует сказать и в отношении пантеистических композиций Пушкина. Они не случайны в лирике Пушкина лишь в том смысле, в каком всякий поиск и всякая поэтическая находка не могут быть случайными для поэта, который постоянно ищет, всегда находится в пути. Но пантеистические композиции не являются характерными для пушкинской лирики. Они существуют в его поэзии наряду со многими другими типами композиций. В отличие от Пушкина, для Тютчева пантеистические композиционные формы (как и пантеистическое содержание) — постоянные и ведущие. Они характерны для Тютчева и органически связаны с внутренним пафосом всей его поэзии.

Романтическая лирика Пушкина отличается и некоторым внешним однообразием, и одновременно заметным, художественно значимым многообразием. Отчасти однообразен и ограничен в своих средствах ее язык. Многообразна она по глубокому своему содержанию, по настроению, по особенностям композиционным и жанровым. Однообразие пушкинской лирики — от свойств ее как лирики романтической; ее многообразие — от широты и универсальности пушкинского гения.

Наиболее распространенными жанрами лирики Пушкина южного периода являются элегия в ее многочисленных разновидностях, разные типы посланий, баллады. Один из характерных образцов пушкинской романтической элегии — стихотворение «Редет облаков летучая гряда...». Это элегия музыкально-пейзажного типа, напоминающая своим строем некоторые элегии Жуковского, например элегию «Море». В ней та же, что и у Жуковского, «трепетная» музыкальность, вызывающая в читателе несколько неопределенный, но сильный и глубокий отзвук, та же музыкальная организация стиха и речи: певучая интонация, музыкально значимые повторы слов, многосоюбие:

...Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило,
Где стройны тополи в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис,
И сладостно шумят полуденные волны...

Музыкальная стихия абсолютно господствует в стихотворении. Она внутренне конструирует пьесу, определяет ее единство и цельность. Музыкальная стихия стихотворения определяет значимую неконкретность его содержания, столь характерную вообще для романтической поэзии.

Другой тип элегии — говоря условно, «портретной» — представлен в южной лирике Пушкина стихотворением 1821 года «Наполеон»:

Чудесный жребий совершился;
Угас великий человек.
В неволе мрачной закатился
Наполеона грозный век.
Исчез властитель осужденный,
Могучий баловень побед,
И для изгнанника вселенной
Уже потомство настает...

Элегия «Наполеон» выдержана в романтически-высоком эмоциональном настрое, лиро-эпическое повествование в ней ведется в атмосфере мрачного величия. Эмоциональная атмосфера стихотворения определяется характером главного героя и отношением к нему поэта. В этом стихотворении Наполеон для Пушкина (как и для многих других романтических поэтов) вполне романтический герой. Его характеристика дается ретроспективно, из романтического, возвышающего «далека». Пушкина — автора стихотворения «Наполеон» — привлекает в герое больше всего его трагическая судьба, его необыкновенность, тяготение над ним рокового начала. В другом стихотворении на ту же тему — и тоже южного, романтического периода — в пьесе «Недвижный страж дремал...» Пушкин предельно прояснит эту свою точку зрения романтика на Наполеона:

То был сей чудный муж, посланник провиденья,
Свершитель роковой безвестного вельня...

В обоих пушкинских стихотворениях на тему Наполеона важное место занимает тема России и роковой роли России в судьбе Наполеона. Интересно, что в седьмой главе «Евгения Онегина» Пушкин снова вспомнит о Наполеоне, и вспомнит в тесной связи с Россией и Москвой. Но воспоминания эти будут носить заметно иной характер, нежели в романтической лирике Пушкина. В «Евгении Онегине» Наполеон предстанет перед читателем не в романтическом, а в реально-историческом плане:

Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный,
Москвы коленопреклоненной
С ключами старого Кремля;
Нет, не пошла Москва моя
К нему с повинной головою.
Не праздник, не приемный дар,
Она готовила пожар
Нетерпеливому герою...

Весьма любопытна здесь одна словесная деталь: *нетерпеливо*. Эта деталь не снижающая и не возвышающая, но исторически и психологически точная. Это — деталь, характерная не для романтической, а для реалистической стилистики и поэтики.

С жанром элегии отчасти сближается у Пушкина жанр послания в его романтической разновидности. Это послание высокого плана, заключающее в себе не свободный разговор на разные темы (как это бывает в дружеских посланиях, особенно распространенных в поэзии в эпоху предромантическую), а преимущественно разговор о жизни, о ее смысле, о человеке и его назначении. К этому типу посланий принадлежит стихотворение Пушкина 1821 года «Чаадаеву».

Высокий, до некоторой степени философский характер послания «Чаадаеву» хорошо мотивирован его адресатом. Но философский характер носит скорее общий настрой стихотворения и заявленная в нем тематика, нежели конкретное содержание пьесы:

...Увижу кабинет,
Где ты всегда мудрец, а иногда мечтатель
И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель;
Приду, приду я вновь, мой милый домосед,
С тобою вспоминать беседы прежних лет,
Младые вечера, пророческие споры,
Знакомых мертвецов живые разговоры...

В отличие от стихов Пушкина второй половины 20-х и 30-х годов, в отличие от реалистических стихов философского жанра,

в романтических пьесах Пушкина, подобных посланию «Чаадаеву», философские темы называются, но далеко не раскрываются. В пьесах есть указание на философскую проблематику, но не сама проблематика.

Жанр баллады, к которому в отдельных случаях обращался Пушкин в южный период своего творчества, относится к жанру одному из самых излюбленных романтиками. Мы знаем, как любил этот жанр Жуковский. У Пушкина баллада иной разновидности, нежели у Жуковского. В 1822 году Пушкин пишет балладу «Песнь о вещем Олеге»:

Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хозарам,
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам;
С дружиной своей, в царградской броне,
Князь по полю едет на верном коне...

Материалом для баллады Пушкина служит событие из средневековой истории, так часто бывало и у Жуковского. В «Песни о вещем Олеге» характерные для романтической баллады мотивы — роковое предсказание и роковая гибель. Пушкинская баллада и по особенностям стиха отчасти напоминает произведения того же жанра, написанные Жуковским: размер стиха — трехсложный, амфибрахий; он не очень характерен для поэзии Пушкина, зато часто встречается в балладах Жуковского.

На этом, однако, сходство баллады Пушкина с балладами Жуковского кончается и начинается различие. И весьма существенное. Прежде всего, баллада Пушкина написана на русский исторический сюжет, в то время как материалом баллад Жуковского является, как правило, европейское средневековье. При этом в основе пушкинской баллады лежит не вымышленный, а летописный рассказ — то, что воспринимается как правдивое предание, как сказка, подтвержденная документально. Это придает балладе Пушкина вид подлинности и безыскусственности. По сравнению с историческими балладами Жуковского, пушкинская баллада кажется более национальной и более народной.

Романтический период в лирике Пушкина, как и в поэмах, завершается в Михайловском. Именно здесь в 1824 году Пушкин создает свою элегию «К морю». Об этой элегии Пушкина Марина Цветаева писала: «Прощай, свободная стихия...» — стихотворение романтическое, наиромантичнее из всех мне известных — сама Романтика: Море, Любовь, Неволя, Наполеон, Байрон, Обожание...»¹⁷

На сгущенно романтическую атмосферу стихотворения «К морю» указывала не одна Цветаева. О ней писали многие. Стихотво-

¹⁷ Цветаева Марина. Мой Пушкин. М., 1967, с. 236—237.

рение «К морю» насквозь романтично: подчеркнуто романтический характер носят в нем и его идеи, и его герои, и поэтика.

Основная тема пушкинской элегии — тема свободы. Мысль о свободе, утверждение и прославление духовной свободы человека составляет идейно-тематическую основу стихотворения. «К морю», — писал А. Слонимский, — является «декларацией свободы и протестом против рабства»¹⁸. К этому следует добавить: «декларация» Пушкина не только поэтическая, но и типично романтическая, как и его протест. Понятие свободы в стихотворении носит одновременно и конкретный, и всеобщий, универсальный характер. В нем заключено и индивидуально-человеческое, и политическое, и в некотором смысле космическое содержание. Оно современно и вместе с тем выходит за рамки только данного времени. Именно так и бывает у романтиков, так часто трактуется ими тема свободы.

В элегии Пушкина свобода воплощается прежде всего в образе моря. Стихотворение начинается словами: «Прощай, свободная стихия...». Свободная стихия, вместо моря, — это не просто стилистически возвышающий перифраз, дающий ключ к восприятию всего последующего в высоком поэтическом плане, но и утверждение с самого начала, первыми же словами, самого главного в идейно-содержательном смысле. С самого начала мысли поэта о море неразделимы с его мыслями о свободе. Море свободное, и оно же — стихия. Свободное и стихия — как бы вдвойне свобода, свобода абсолютная.

Образом моря-свободы не только открывается стихотворение, но и скрепляется вся его композиция. Все атрибуты моря в тексте элегии — в равной мере и атрибуты свободы: «гордая краса», «своенравные порывы», «неодолимый», «неукротимость и могущество». Эти характеризирующие признаки постепенно, каждый раз отчасти по-новому, раскрывают центральный образ стихотворения и создают образ. Образ создается как бы на глазах читателя, в движении, и вместе с ним в движении, в развитии и становлении. находится ведущая мысль произведения — мысль о свободе. Композиция «К морю» носит динамический, а не статический характер. Идеи и образы стихотворения не заданы: они появляются точно по внутренней потребности, как бы непреднамеренно. У Пушкина идея свободы, образ свободы носят свободный характер.

Идея свободы в стихотворении «К морю» подобна лейтмотиву в музыкальном произведении. Основной принцип композиции пушкинской элегии условно можно было бы определить как музыкальный и ассоциативный. Строфы «К морю» сюжетно не сцеплены между собой, но это вовсе не мешает общему впечатлению единства целого. Композиция держится не на логических, а на ассоциативных связях. Воспоминание о «свободной стихии» — море (5 первых стрóf) сменяется воспоминанием о сильном порыве к личной свободе, о желании уехать, вырваться на волю («и по хребтам тво-

¹⁸ Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 51.

им направить мой поэтический побег...» — строфа 6); это, по законам не формальной, а музыкальной логики, наводит на мысль о другом, еще более сильном порыве, о другой и противоположной стихии — о страсти, которую испытывал поэт и которая не позволила ему вырваться из «плена» (море — свободная стихия, любовь — тоже стихия, но стихия плена; она столь же неодолима и могущественна, как и море, но несвободна, и именно потому она и соизмерима с морем и противостоит ему — строфы 7 и 8); образы моря-свободы и «плена» рождают в воображении поэта образ высокого пленника — Наполеона, заставляют вспомнить о его судьбе (строфы 9 и 10).

Таким образом, с идеей свободы — центральной в стихотворении «К морю» — свободно соотносятся и связаны все частные его мотивы и темы. Соотносятся и содержание очень важной 13-й строфы. Текст строфы на первый взгляд может показаться отчасти загадочным. Напомню его:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже па страже
Иль просвещенье, иль тиран.

Загадку собственно представляет последний стих в строфе. Как могло оказаться слово «просвещение» в одном ряду со словом «тиран»? Возможно ли это для Пушкина?

В ответе на эти вопросы следует исходить из контекста не одного данного, конкретного стихотворения, но всего романтического творчества и романтического мироощущения поэта. Слова «просвещение» и «тиран» могли оказаться в одном смысловом и эмоциональном ряду не вообще у Пушкина, а исключительно у Пушкина-романтика. Для романтика эти слова могут в равной мере соотноситься с понятием «свобода» — отрицательно соотноситься.

Н. О. Лернер, первым опубликовавший строфу в известной теперь редакции, писал в примечаниях к стихотворению: «...мысль Пушкина очень ясна: в ней отразилась старая романтическая идея: «просвещенье», т. е. внешнюю культуру, сотканную из лжи и условностей, поэт считает не менее враждебной благу истинной, естественной свободы, чем тирания. Эта мысль была вполне в духе оплакиваемого Пушкиным великого английского поэта. То же поет Алеко сыну:

Под сенью мирного забвенья
Пускай цыгана бедный внук
Не знает неги, просвещенья
И пышной суеты наук...»¹⁹

¹⁹ Лернер Н. О. Примечания к стихотворениям 1824 года. — В кн.: Пушкин. Под ред. С. А. Венгерова, т. 3, 1909, с. 514.

Как видим, содержание 13-й строфы, рассмотренное с точки зрения романтического сознания, оказывается совсем не загадочным, а сама строфа органично вписывается в композицию и систему идей стихотворения «К морю».

С темой свободы и темой моря глубочайшим образом связаны в стихотворении и его герои. Отнюдь не случайно появление в элегии имен Наполеона и Байрона. Эти имена и эти герои находятся в русле основной темы стихотворения, развивают его основную мысль.

Мы уже знаем, что интерес Пушкина начала 20-х годов, а также других поэтов-романтиков к Наполеону связан с необыкновенностью его личности и судьбы. Но обращение Пушкина к Наполеону в тексте данного стихотворения имеет и более конкретную, внутреннюю мотивировку. Образ Наполеона в элегии оказывается тесно и сложно переплетенным с образом моря. И дело не только в том, что вблизи моря, на острове, Наполеон провел последние дни своей жизни, что он был «пленником моря». Образ Наполеона в сознании Пушкина несомненно ассоциировался и с морем-свободой, морем — «свободной стихией». Ассоциировался по законам отрицательной связи. Ведь для Пушкина — об этом прямо говорится в его стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге», написанном в том же, 1824 году, что и «К морю», — Наполеон был «мятежной вольности наследником и убийцей».

Более непосредственно и только в положительном смысле соотносится с образом моря-свободы другой герой стихотворения — Байрон. Байрон — романтический поэт и Байрон — человек, как мы знаем, вызывал самое горячее участие у русских романтиков. Нам известна высокая оценка Байрона Рылевым. Славили Байрона в своих стихах и Веневитинов, и Лермонтов и др. В стихотворении «На смерть Байрона» Рылеев видит в своем герое прямое воплощение свободы:

Зрю: в Миссолонге гроб средь храма
Пред алтарем святым стоит,
Весь катафалк огнем блестит
В прозрачном дыме фимиама.
Рыдая, вокруг его кипит
Толпа шумящего народа, —
Как будто в гробе том свобода
Воскресшей Греции лежит...

У Пушкина в принципе очень похожая трактовка Байрона. Байрон для Пушкина, как и для Рылеева, — поэт свободы, и именно поэтому он вспоминает о нем в своем стихотворении, посвященном теме свободы:

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец,
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим...

В строфах, посвященных Байрону, все связано с предшествующим движением темы и накрепко связано между собой: Байрон — свобода — море; Байрон, ошляканный свободой, — он же певец моря — и естественно подразумеваемое: он певец свободы. Байрон был ошлякан свободой и потому, что погиб за нее, и потому, что был ее певцом.

Мы уже говорили о музыкальном характере композиции элегии «К морю». Своеобразным показателем музыкального и романтического строя стихотворения является одна «ошибка» Пушкина против грамматики, которую он вольно или невольно допустил. В русском языке слово «море» среднего рода, но Пушкин говорит о море «он»: «Но ты взыграл...», «ты ждал, ты звал...» На эту ошибку обратил внимание А. Слонимский, но объяснил ее, на мой взгляд, не вполне убедительно. Он оправдывает мужской род в применении к морю стремлением Пушкина к обобщению и подразумеваемым, а затем в 13-й строфе появившимся словом-заменой «океан»²⁰.

Но слова «океан» не было в тексте первых публикаций элегии «К морю», поскольку 13-я строфа в них была представлена только словами «Мир опустел» и рядом точек, а мужской род в применении к слову «море» был, и никого это не смутило, никто не указал Пушкину на допущенную им «ошибку».

Никому не смутило, видимо, потому, что мужской род и без «океана» кажется у Пушкина достаточно естественным. Не правильным в строгом смысле этого понятия, а именно естественным. Море в стихотворении оказалось мужского рода не по связи его с океаном, а потому, что оно для поэта как друг: «Как друга ропот заунывный, как зов его в прощальный час, твой грустный шум, твой шум призывный услышал я в последний раз».

Сравнение моря с другом для Пушкина больше, чем сравнение, больше, чем простая стилистическая фигура. Море для него, в самом деле, друг, оно им постоянно ощущается как друг, и это находит отражение в необычном, формально неправильном, но внутренне оправданном и органичном словоупотреблении.

К этому нужно вот что еще добавить. В русском языке формы мужского рода имени существительного способны выражать признаки одушевленности в несравненно большей степени, нежели формы среднего рода. Море для поэта совсем как друг — и значит оно для него совсем живое, одушевленное. В глубине поэтического и романтического, не признающего формальных стеснений и потому мужского свободного сознания море-друг только и может быть мужского,

²⁰ Слонимский А. Указ. соч., с. 49.

одушевленного рода, и оно в языке тоже (скорее всего неосознанно для поэта) принимает на себя мужской род. Видимая ошибка Пушкина находит объяснение в законах поэтического мышления — романтического мышления.

Музыкальная основа художественного мышления в стихотворении «К морю» выявляется и более непосредственным образом. Музыкальный характер носят формы поэтической речи у Пушкина. Так, музыкален его синтаксис, богатый повторами значимых слов и союзов: «Твой грустный шум, твой шум призывный...»; «там погружались в хладный сон... там угасал Наполеон...»; «как ты могуч, глубок и мрачен, как ты ничем неукротим...» Или: «И тишину в вечерний час, и своенравные порывы...»; «твои скалы, твои заливы, и блеск, и тень, и говор волн...» Музыкальной организации стиха способствует и своеобразная «оркестровка» речи, так называемая звукопись.

Звукописи романтики придавали большое значение. Они видели в ней дополнительное и сильное средство создания образной речи: создания музыкальной образности, приближающей язык слов к языку музыки — единственному языку, который, согласно представлениям романтиков, способен был выражать невыразимое. Неудивительно, что богатую звукопись мы встречали во многих стихах Жуковского, первого русского романтика. Пушкин восхищался Жуковским — и был его учеником. Истинным учеником, ибо во многих отношениях превосшел своего учителя. Это относится и к мастерству звукописи, которое так очевидно в стихотворении Пушкина «К морю».

В стихотворении есть не только ведущая сквозная тема, сквозной образ моря-свободы, но и сквозные и ведущие звуковые образы. Сонорные *p, л, м, н*, а также некоторые другие сильные в звуковом отношении согласные абсолютно доминируют в стихе, они как бы направляют основную музыкальную тему элегии: «Ты катишь волны голубые и блещешь гордою красой...»; «как друга родит заунывный, как зов его в прощальный час...»; «моей души предел желанный, как часто по брегам твоим бродил я тихий и туманный, заветным умислом томим...»; «как я любил твои отзывы, глухие звуки, бездны глас и тишину в вечерний час, и своенравные порывы...» и т. д.

Формально такие звуковые повторы носят название аллитерации. У Пушкина, однако, это не просто прием аллитерации, но еще и внутренний закон композиции. При этом следует особо подчеркнуть, что явления звукописи носят в пушкинском стихотворении глубоко содержательный характер. Звуковые повторы не только придают стиховой речи особую плавность и выразительность, но и сближают слова между собой, приводят их в своеобразное взаимодействие, обогащают их в конечном счете добавочными смысловыми оттенками и значениями.

Приведу пример. В стихе «Твой грустный шум, твой шум призывный...» слова *г р у с т н ы й* и *п р и з ы в н ы й* благодаря звуковой

близости воспринимаются и как эмоционально и по смыслу близкие слова. Сходство звуковое (а также тесная грамматическая зависимость от дважды повторенного слова «шум») как бы притягивает слова друг к другу и выявляет их связь семантическую, понятийную. Шум моря потому и грустный, что куда-то зовет. Для романтика грусть, высокая грусть — это всегда зов куда-то, это знак вечной неудовлетворенности и жажды перемен.

Звукопись в стихотворении «К морю» сближает и отдельные слова в поэтическом тексте, и все его слова. Она придает стихотворению особенную цельность, сообщает ему не только музыкальный характер, но и музыкальное единство. Поэтическое произведение благодаря этому воспринимается как единый монолог, сказанный на одном дыхании — как взволнованный и страстный монолог.

Звуковая организация речи в стихотворении отнюдь не является неосознанной. Пушкин явно озабочен ею и сознательно к ней стремится. Об этом свидетельствуют примеры авторской правки текста. В одном из первоначальных вариантов 5-я строфа элегии началась так: «Беспечный парус рыбарей». Слово «беспечный» Пушкин заменяет на «смиранный». Зачем он это делает? Чтобы точнее выразить свою мысль? Но в смысловом контексте строфы «беспечный парус рыбарей» тоже оказывается уместным и по-своему точным. Но слово «беспечный» здесь явно выпадает из звукового ряда, оно оказывается в данном случае отчасти чужеродным по своему звучанию. Иное дело — слово «смиранный». В звуковом отношении оно подобно рядом стоящим словам «парус», «рыбарей», «прихотью», «хранимый», и тем самым оно помогает создать сильный звуковой образ:

Смиранный парус рыбарей;
Твоею прихотью хранимый...

Романтическая поэтика — это почти всегда поэтика интенсивного и предельного. «Поэт-романтик, — писал В. Воровский, — не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах. И воспроизводит он эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а, в свою очередь, фантастически преувеличенно. Таким образом, творческая работа романтика сопровождается двукратным потенцированием линий, форм, красок, светотеней, перспективы»²¹.

«Потенцирование линий, форм, красок», присущее романтической поэтике вообще, характеризует и романтическое стихотворение Пушкина «К морю». В стихотворении все стремится к крайнему: чувства, мысли, понятия, звуки. Само море у Пушкина — «души предел желанный». Предельность выражения заключена

²¹ Воровский В. В. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 256.

и в образе «свободной стихии», и в «гласе бездны», и в дважды повторенном в разных контекстах слове «пустыня»²².

К предельности выражения Пушкин так же сознательно стремится, как и к звуковой организации стиха. В первоначальном тексте стихотворения «К морю», опубликованном в альманахе Кюхельбекера и В. Одоевского «Мнемозина», предпоследняя строфа заканчивалась так: «И долго, долго помнить буду твой гул в вечерние часы». Этот текст Пушкин впоследствии переделал и в окончательном варианте заменил слово «помнить» на «слышать»: «И долго, долго слышатъ буду...» Как заметила Т. Г. Цявловская, «исправленный текст выразительнее передает чувственное ощущение неотступного звучания моря»²³. В контексте стиха слово «слышать» и выразительнее, и сильнее, чем «помнить». Сильнее — потому что значение его предельное. Слышать — значит помнить в крайней степени, помнить постоянно, физически ощутимо, неотвязно.

Романтическая сгущенность «линий, форм, красок» достигается в элегии «К морю» в немалой степени и теми средствами звукописи, о которых уже говорилось. Звукопись не только придает речи музыкальный характер и сближает слова между собой, но и способствует их максимальному образному наполнению: зрительный и ассоциативный образ поддерживается и дополняется образом звуковым. Так создается ощущение предельности. В первую очередь это относится к центральному образу стихотворения — образу моря. Море, которое для поэта «души предел желанный», воспринимается читателем в самой полной мере, сознанием и всеми чувствами. Море у Пушкина предельно ощутимо: море — это «торжественная краса», «глухие звуки, бездны глас», это «скалы», «заливы», «блеск», «говор волн» и т. д. Аллитерация здесь носит интенсивный характер, звуковой образ моря строится у Пушкина на самых звучных звуках, на сильной концентрации, сгущении этих звуков.

С поэтикой предельного в стихотворении теснейшим образом связана поэтика контрастов. Контрасты в поэзии — это противопоставление в художественных целях крайнего и противоположного. В них, таким образом, тоже может выражаться своеобразный «максимализм» романтического стиля.

Сильный контраст лежит в самой основе элегии «К морю»: противопоставление «свободы» и «несвободы». Это противопоставление составляет главный сюжет стихотворения, оно скрепляет воедино всю его композицию, и оно поддерживается в тексте близкими по смыслу антитезами и антонимическими сочетаниями. Например: «Ты (т. е. море, свобода, друг) ждал, ты звал — я был окован...» Или в том же контексте не менее выразительная и того же значения антитеза моря и берега: «Ты ждал, ты звал — У берегов остался я...»

²² Интересно, что образ «пустыни» станет одним из центральных образов в романтической поэзии Лермонтова.

²³ Цявловская Т. Г. Автограф стихотворения «К морю». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 1. М.—Л., 1956, с. 204.

Интересно, что слова **берег, брег** сами в себе уже содержат возможность антитезы слову **море**, что позволяет поэту вложить в них особенный образный смысл, придать им почти символическое значение: берег, брег — неволя. Море и берег — это и внешне близкое и предельно отдаленное по существу. Море у Пушкина — стихия, неодолимость, свобода; берег — скучный, неподвижный, несвободный. Море — без — брежно, и уже тем самым оно противопоставит берегу.

Мир романтика — возвышенный, необычный, внебытовой мир. Таков и язык его произведений. Он чуждается всего излишне обыденного, сиюминутного. Поэт-романтик мыслит, как правило, категориями высокими, возвышенными и обобщенными.

Язык элегии «К морю» почти лишен понятий бытовых и конкретно-вещественных. Он больше тяготеет к литературе, к миру поэзии, чем непосредственно к жизни. В известном смысле можно говорить о книжности и условности языка стихотворения, заполненного такими словами и выражениями, как «туманный», «прощальный час», «почил среди мучений», «хладный сон», «восторгами поздравить» и пр. Эти и подобные слова встречаются не у одного Пушкина, но у многих романтиков. Однако они воспринимаются у Пушкина не как литературные штампы, а больше всего как указание на принадлежность стихотворения и выраженных в нем идей к особенному поэтическому и романтическому миру. Они помогают воспринимать мысль поэта вне конкретного, на уровне высокого поэтического обобщения.

Стремление к выражению общего, а не частного — одна из самых характерных особенностей языка и стиля стихотворения «К морю». В 7-й строфе его есть сильный образ: «Могучей страстью очарован...» В словах этих заключен намек на конкретную, вполне реальную страсть, которую испытывал Пушкин к Воронцовой. Но читатель может и не увидеть этого намека — притом без большого ущерба для себя. Образ страсти в стихотворении оказывается отвлеченным от всего индивидуального: он масштабен и как бы субстанционален. Не страсть к кому-то, не очарование кем-то, а сама могучая страсть, очарование могучей страстью.

В стихотворении «К морю» Пушкин говорит о многих конкретных событиях и фактах своей жизни, но это конкретное он осмысляет в сфере всеобщего и всечеловеческого. Его элегия, достаточно злободневная в своих истоках, лишена видимых примет злободневности. В своей стилистике она удаляется от частных и деталей. Реальное и земное Пушкин изображает в плане идеального и возвышенного. В конечном счете в этом больше всего и сказывается романтическая природа пушкинского стихотворения.

Стихотворение «К морю» завершило южный, романтический период в творчестве Пушкина. Д. Д. Благой, говоря о переключке этого стихотворения с произведением Пушкина 1820 года — элегией «Погасло дневное светило...», — замечает: «Но если элегия «Погасло дневное светило...» была прологом к романтическому пе-

риоду творчества Пушкина, прощальное обращение к морю является явственным его эпилогом»²⁴.

Стихотворение «К морю» явилось для Пушкина своеобразным прощанием не только с морем, но и с романтизмом. Это было прощание с тем, что для Пушкина-поэта уже изжило себя и неизбежно должно было уйти в прошлое, но что осталось, тем не менее, в его памяти очень дорогим воспоминанием.

Романтическая лирика Пушкина, как мы могли в том убедиться, была самым тесным образом связана с романтическими его поэмами. Близость носила часто прямой, текстуальный характер. В стихотворении «Погасло дневное светило...», например, структурно важным является мотив «туманной родины», неотделимый от «потерянной младости» героя, его потерянных радостей и надежд. Тот же мотив, выраженный почти теми же словами, мы находим в поэме «Кавказский пленник»:

В Россию дальний путь ведет,
В страну, где пламенную младость
Он гордо начал без забот;
Где первую познал он радость,
Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье,
И лучших дней воспоминанье
В увядшем сердце заключил.

В стихотворении 1822 года «В. Ф. Раевскому» сильно звучит романтическая тема обличения «толпы», противопоставления высокого, способного мыслить и чувствовать героя бездуховности окружающей его жизни и людей:

Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный...

То же самое и почти в тех же выражениях сказано Пушкиным в стихотворении «Мое беспечное незнанье...» (1823), а также в поэме «Цыганы», в признаниях Алеко:

Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят,
И просят денег да цепей...

²⁴ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина, с. 395.

Примеры сходства и более или менее явных совпадений можно было бы умножить. Пушкинская лирика в романтический период не только перекликается с поэмами, но порою прямо «вторгается» в поэмы, органически входит в их текст и в их структуру. Чем же объясняется эта особенная близость лирических и эпических произведений Пушкина в пору его самых сильных романтических увлечений?

В. Г. Белинский, характеризуя лирику как род поэзии, заметил, что она есть «по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта»²⁵.

Естественно, что такой именно характер носила и лирика Пушкина. Но в южный, романтический период — не одна только лирика. В значительной степени к «поэзии субъективной» относились и романтические поэмы «Пушкина: во многом они тоже были «выражением самого поэта».

Б. В. Томашевский, имея в виду героя поэмы Пушкина «Кавказский пленник», писал: «...Пушкин явно желал придать герою свои собственные черты». И делал далее вывод: «...лирическая система романтической поэмы требовала автопортретного изображения»²⁶.

«Автопортретность» и тесно связанная с ней субъективность (субъективность в том значении этого слова, какое придает ему Белинский) заметны не только в «Кавказском пленнике», но и в поэме «Цыганы», они видны и в других поэмах Пушкина романтического периода. Это и определило их близость — даже текстуальную — к пушкинской романтической лирике. И романтическая лирика, и романтические поэмы Пушкина в значительной мере однохарактерны. Пушкинская романтическая поэма, с ее «автопортретностью», с ее прямо выраженной субъективностью, могла питаться лирикой именно потому, что в самой лирике субъективность является определяющим началом, что в лирике неизбежно присутствует «выражение самого поэта».

Из сказанного, однако, вовсе не следует, что субъективность и автопортретность имеют одинаковое значение и для романтической поэмы, и для романтической лирики. Если субъективность есть специфическая примета романтизма в эпосе, то в лирике это примета родовая, а не видовая: субъективна в большей или меньшей степени всякая лирика, несубъективной лирика просто не может быть. И вот почему по-разному, а не одинаково осмысливается и оценивается мера и место субъективного в эпосе и лирике, как неодинакова роль субъективного и объективного начала в движении эпоса и лирики от романтизма к реализму.

Грубо, с известной долей приближения, процесс развития пушкинского творчества от романтизма к реализму можно представить как движение от субъективного к объективному, от изображения

²⁵ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Полн. собр. соч., т. V, с. 10.

²⁶ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга 1-я, с. 393, 396.

автопортретного к социально-типическому. Повторяю, это отчасти грубое, но в общем верное представление. Однако верное для эпоха, а не для лирики.

Г. А. Гуковский, ссылаясь на слова Пушкина из его письма к В. П. Горчакову («Характер пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения...»), приходит к выводу о «кризисе субъективизма как метода творчества у Пушкина»²⁷. Как это видно из контекста, кризис субъективизма для Г. А. Гуковского был понятием почти равнозначным «кризису романтизма». Но если для эпических жанров преодоление романтизма в самом деле было связано с кризисом и постепенным отказом от прямой субъективности в изображении, то этого нельзя сказать о лирике.

Отход Пушкина от традиционного романтизма в лирике связан не с излишней ее субъективностью, а с ее своеобразной «системностью»: с замкнутостью и ограниченностью романтической системы, которой, в силу традиции, должен был подчиняться и все-таки далеко не во всем и не всегда подчинялся Пушкин.

Романтическая поэтика существовала в границах относительно устоявшейся, «закрытой» художественной системы. За сравнительно короткий срок романтическое искусство выработало в себе достаточно устойчивые литературные понятия «романтического героя» (обязательно необыкновенного, возвышенного, разочарованного, противостоящего толпе), «романтического сюжета» (внебытового, с элементами тайны и всякого рода экзотики), «романтического пейзажа» (интенсивного, тяготеющего к стихийному, грозового, безбрежного: пейзажи ночные, изображающие пустыню, море, океан), «романтического стиля» (с его отталкиванием от сугубо конкретного, от предметных деталей). Эти понятия были прямым указанием на появление в недрах романтизма своеобразной литературной нормативности, более или менее обязательного канона. Стоит здесь отметить, что реализм не создал понятий в такой же мере закрытых и устойчивых, какие создал романтизм. Весьма неопределенно, например, звучат выражения «реалистический герой» или «реалистический сюжет». По отношению к романтизму реализм оказался направлением не просто литературно прогрессивным, но и освобождающим. Лозунг, написанный на знамени романтиков, — свобода, — в полной мере оказался способным осуществить лишь реализм. В творчестве Пушкина, в его художественных исканиях, это выразилось с особенной наглядностью.

Недостаточность традиционной романтической поэтики осознается Пушкиным с того момента, как только ее нормы и установившиеся шаблоны начинают стеснять его поэтический порыв и его свободное творчество. При этом знаменательно, что отказ от романтизма и движение к реализму осмыслились самим Пушкиным как путь от романтизма неправильно понятого к романтизму истин-

²⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 328.

ному. Пушкин не мог забыть свободолюбивых деклараций романтизма, внутренне ему близких, и, может быть, потому не хотел отказываться от самого термина «романтизм». То, что он не хотел совсем отказаться от имени «романтизм», отказываясь от него на деле, лишний раз и самым убедительным образом доказывает, как дорожил он художественной свободой и как не хватало ему ее в период его романтических увлечений. И не в последнюю очередь не хватало ему свободы — в выражении личностного, субъективного.

Романтическая поэтика в ее традиционно сложившихся формах постепенно начала не удовлетворять Пушкина как в его поэмах, так и в лирике. Но в последней не по причине ее субъективности самой по себе, а потому, что субъективность эта была, так сказать, романтически запрограммирована, ограничена и, значит, была не вполне и не глубоко индивидуальной, не вполне и не до конца свободной. В результате именно в лирике раньше всего, раньше, чем в эпосе, Пушкин стал вырываться из условно-романтических схем и канонов. Несвобода в сфере лирических жанров, притом несвобода в выражении личностного, субъективного, естественно, ощущалась особенно тяжело и остро.

Известно, что далеко не все стихотворения Пушкина южного, романтического периода — романтические стихотворения. Как отметил Д. Д. Благой, «романтическое восприятие жизни и художественно-романтическое ее воспроизведение не исчерпывают и в это время всего отношения поэта к действительности»²⁸.

Наряду с такими образцами традиционно-романтической лирики, как «Погасло дневное светило...», «Я пережил свои желанья...», «Кто, волны, вас остановил...», «Мое беспечное незнанье...», «К морю», Пушкин создает в тот же период множество лирических пьес, находящихся за пределами романтической тематики, романтической образности, стилистики. Это и большинство стихотворений в жанре дружеского послания, и стихи легких жанров, и такие стихотворения, как «Недавно я в часы свободы...» или «Послание цензору». Если учесть, что в романтический период своего творчества Пушкин пишет поэмы почти исключительно романтические по характеру, то факт обращения к иным художественным системам в лирике того же периода следует признать весьма показательным. Хотя и далеко не решающим в отношении той проблемы, которая нас сейчас интересует. Случаи обращения к доромантическим литературным традициям мы уже наблюдали и в поэзии романтика Жуковского, и в поэзии Рыльева, такие случаи нередко встречаются и в творчестве других романтиков.

Несомненно, более выразительным примером того, как Пушкин еще в южный период стремится преодолеть романтические каноны в лирике, является его незавершенное произведение «Таврида». С точки зрения традиционных представлений, «Таврида» — одно-

²⁸ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина, с. 272.

временно романтическое и неромантическое стихотворение. В нем можно встретить хорошо знакомые по другим образцам романтической лирики мотивы и образы, например: «Мечтанья жизни разлук, счастливых дней не зная от века..» или: «Померкла молодость моя с ее неверными дарами...». В «Тавриде» Пушкин отдает щедрую дань условно-романтической стилистике. Сугубо романтической является одна из основных и композиционно ведущих тем «Тавриды» — тема смерти. Вместе с тем романтической можно назвать постановку темы смерти, но не ее решение у Пушкина. Решение этой темы в «Тавриде» не только не романтическое, но в основе своей противоположное романтическому, в известном смысле антиромантическое.

Поэты-романтики любили писать о смерти, и смерть была для них явлением высокого, возвышенного, «не суетного» мира. Смерть у романтиков часто служила синонимом высшей свободы, смерть-успокоение романтиками типа Жуковского противопоставлялась жизни-страданию. Папомню, что писал Жуковский в пьесе «Майское утро»: «Жизнь, друг мой, бездна слез и страданий... Счастливы стократ тот, кто, достигнув мирного берега, вечным сном спит...» Герой баллады Жуковского «Эолова арфа» мечтает о «милом, о вечном» — «где жизнь без разлуки, где все не на час...» В стихотворении «Плач Людмилы» Жуковский называет смерть «души последним светом».

Говоря о «положительном значении», которое смерть получает в романтическом искусстве, Гегель замечает: «Смерть (для романтиков.— *Е. М.*) устраняет ничтожное и тем способствует освобождению духа от его конечности и раздвоенности, равно как и духовному примирению субъекта с абсолютным»²⁹.

Очень существенно, что и Пушкин в своих произведениях романтического периода, в стихотворениях, по времени предшествующих «Тавриде», говорит о смерти как об акте «положительного значения», как о событии самого возвышенного свойства. Смерть для него — «смертный сон» (стихотворение «Умолкну скоро я...»), «глубокий сон» (стихотворение «Гроб юноши»). Он говорит о смерти не бытовыми словами, а высокими, часто стилистически-высокими перифразами — как и полагается говорить согласно литературной, романтической традиции о вещах возвышенных: «угас великий человек», «исчез оплаканный свободой», «гробницы мирною семьею под наклоненными крестами таятся в роце вековой...».

По-иному пишет Пушкин о смерти в стихотворении «Таврида»:

Ты, сердцу непонятный мрак,
Приют отчаянья слепого,
Ничтожество! пустой призрак,
Не жажду твоего покрова!

²⁹ Гегель Георг. Эстетика, т. 2, с. 237.

Мечтанья жизни разлюбя,
Счастливых дней не зная от века,
Я все не верую в тебя,
Ты чуждо мысли человека,
Тебя страшится гордый ум!..

В «Тавриде» есть несомненное ощущение высоты, но высоты другого рода, нежели в традиционно-романтических произведениях на тему смерти. То, что романтиком поэтически утверждается и воспевается, в стихотворении Пушкина «Таврида» страстно отрицается. На месте традиционно и условно поэтического взгляда в стихотворении взгляд человеческий — обыкновенно и вместе с тем возвышенно человеческий:

Конечно, дух бессмертен мой,
Но, улетев в миры иные,
Ужели с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные,
И чужд мне будет мир земной?
Ужели там, где все блистает
Нетленной славой и красой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия,
Минутной жизни впечатлений
Не сохранит душа моя...

Приведенный отрывок производит впечатление глубоко искреннего признания, трогательного и почти неожиданного в своей непосредственности и открытости. И в нем нет ничего от романтизма. Выражая себя до конца, говоря о самом заповедном, Пушкин выходит за границы условно-романтических представлений и понятий — не может не выйти. Он оказывается в разладе с романтической традицией именно тогда, когда по-своему, и глубоко, и субъективно, решает одну из самых любимых романтиками тем. Так, как думает и чувствует автор стихотворения «Таврида», могут думать и чувствовать многие люди, человеку естественно так чувствовать, но так редко писали до сих пор поэты. Так на эту тему не писали романтические поэты.

Преодолевая романтические каноны, Пушкин в своей лирике не отказывается от субъективности, а со временем все полнее и глубже ее выражает. Он потому и преодолевает каноны, что в их пределах тесно его личности, невозможно подлинное ее раскрытие — раскрытие во всем богатстве ее неповторимой индивидуальности. Личные, лирические признания в их традиционно-романтических формах уже в южный период литературной деятельности воспринимаются Пушкиным в некоторых случаях как недостаточные, слишком «литературные». Позднее он открыто посмеется над такого рода романтическими признаниями, сочинив за Лейского его предсмертную, прощальную элегию:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

В отношении поэтики «Таврида» вся в противоречиях — и она вместе с тем есть один из существенных шагов Пушкина-лирика к реализму. Но торжество реалистических начал в пушкинской лирике, как мы могли заметить, связано не с преодолением субъективного, а с его освобождением. Реализм в лирике — это и высокая правда человеческих чувств в их общем значении, и полное и свободное проявление субъективности: полное и глубокое «выражение личности поэта». Ведь по существу Пушкин оказывается более и полнее субъективным в таких, признанных реалистическими, стихотворениях, как, например, «Воспоминание», «Желание славы», «Вновь я посетил...», нежели в сугубо романтических своих песнях «Погасло дневное светило...» или «К морю».

Мы можем теперь уточнить одно высказанное в самом общем виде утверждение. Когда говорят о движении к реализму в лирике Пушкина и связывают это с торжеством объективного начала, это не ошибочная, а вполне справедливая мысль. Ошибочно говорить о преодолении субъективного в этом случае, а не о торжестве объективного. Глубокая и свободная субъективность, полное раскрытие своего поэтического Я в лирике несколько не противоречит истинной объективности — объективности в ее единственно возможном для искусства художественном, поэтическом выражении. Это справедливо не для одной даже лирики. Вспомним, что ответил Л. Толстой Н. Н. Страхову, когда тот в письме к Толстому упрекнул Достоевского в излишней «автопортретности», в том, что Достоевский создавал героев «по своему образу и подобию»: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что же? Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем знакомее и роднее»³⁰.

Слова Льва Толстого хорошо объясняют не только Достоевского, но и Пушкина. Да и не их одних. Чем полнее и глубже раскрывался в своих стихах Пушкин, чем более в них выражалась его поэтическая и человеческая личность, тем общезначимее, тем объективнее становились эти стихи. Субъективное оказывалось сродни объективному. На глубинах художественной, поэтической мысли — как у Пушкина, так и в лирике вообще — то, что носит название субъективного и объективного в поэзии, выступает в своей диалектической неразделенности.

³⁰ Толстой Л. Н. Письмо от 3 сентября 1892 г. — Полн. собр. соч. Юбилейное, т. 66. М., 1953, с. 253—254.

РОМАНТИЗМ ЛЕРМОНТОВА

О поэзии Лермонтова известный современный исследователь ее Д. Е. Максимов писал: «Лермонтов — крупнейший представитель русского и мирового романтизма, и величие его связано не только с тем, что его творчество зрелого периода развивалось в сторону реализма, но и с тем, что он был романтиком и в известных пределах оставался им до конца»¹.

Романтический пафос в значительной мере определил направление всей лермонтовской поэзии, при этом литературные истоки ее были далеко не однородными. В стихах Лермонтова — особенно ранних — есть отзвуки произведений Рыльева и русских поэтов философско-романтического направления; в творчестве Лермонтова заметно сильное воздействие романтических произведений Пушкина и романтической поэзии Байрона. Молодой Лермонтов был похож на многих, но даже в молодости больше всего он походил на самого себя. Его связи с разнообразными романтическими литературными традициями совсем не мешали резкой определенности и индивидуальности его поэтических исканий. В русской литературе Лермонтов принадлежит к числу тех поэтов, кто более других отличался «лица не общим выраженьем»: отличался характерностью поэтического почерка, неповторимостью поэтического голоса.

Написав свою первую романтическую поэму, Пушкин уже полон сомнений и не может их скрыть от других: «...я не гожусь в герои романтического стихотворения»², — пишет он В. П. Горчакову. В отличие от Пушкина, Лермонтов годился в романтические герои. Он точно создан был поэтом-романтиком. Совсем не как литературная поза, а как искренние — хотя и чуть восторженные — признания звучат его слова из юношеского стихотворения „К***“ («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...»):

Я молод; но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел;
У нас одна душа, одни и те же муки;—

¹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, с. 13.

² Пушкин А. С. Письмо от октября — ноября 1822 г. — Полн. собр. соч., т. 10, с. 49.

О если б одинаков был удел!..
Как он, ищущ забвенья и свободы,
Как он, в ребячестве пылал уж я душой,
Любил закат в горах, пенящиеся воды
И бурь земных и бурь небесных вой!..

Романтическими мотивами пронизаны все ранние произведения Лермонтова. Сильные элементы романтической поэтики можно заметить даже в «Герое нашего времени» — в произведении, в основе своем реалистическом и относящемся к последнему, самому зрелому периоду лермонтовского творчества.

Литературная, поэтическая биография Лермонтова заметно разделяется на два этапа. Первый, юношеский, до 1834 года; к нему относятся большое количество произведений в разных жанрах, которые при жизни Лермонтова не печатались. Второй этап — зрелый — включает произведения 1835—1841 годов, которые Лермонтов опубликовал или во всяком случае предназначал для печати.

В раннем периоде своего творчества Лермонтов выступал исключительно как романтический поэт. В конце 20-х годов, когда были написаны его первые произведения, он был еще очень молод, и не удивительно, что в его стихах не все выглядит вполне и до конца самостоятельным. Удивительным кажется другое: и в этих отчасти ученических произведениях, на которых лежит печать школы (точнее: многих и разных школ), уже чувствуется поэт, твердо знающий, что сказать и как сказать. В произведениях раннего периода Лермонтов выступает не просто как талантливый ученик, но как ученик со всеми признаками самостоятельной мысли и слова. Это и делает его юношеские произведения, несмотря на их порой формальную незрелость, «интересным и знаменательным явлением русской художественной культуры»³. Особенно «интересными и знаменательными» представляются ранние произведения Лермонтова для историка русского романтизма, ибо ими открывается новая фаза романтизма в русской литературе, новый и важный его этап.

Юноша Лермонтов начинает свой литературный путь со стихов о поэте. Из 4-х стихотворений, написанных в 1828 году, два, притом наиболее значительных, посвящены именно этой теме: стихотворения «Цевница» и «Поэт». В первой пьесе есть отголоски пушкинского стихотворения «Муза» (1821 г.): образ цевницы как ключевой, смыслообразующий; мотивы воспоминания (у Лермонтова — «души святое воспоминанье»). Вторая из указанных пьес напоминает стихотворение «Поэт» Пушкина и еще больше — стихи на эту тему Веневитинова и Хомякова. Подобно тому как это было у Веневитинова и Хомякова, тема поэта в одноименном юношеском стихотворении Лермонтова решается в сугубо романтическом плане: поэтическое вдохновение — это «чудесный порыв», это призыв неба, поднимающий художника над всем земным и заурядным че-

³ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 9.

ловеческим. Когда этот порыв проходит, художник-поэт становится таким же, как все:

Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живою кистью окончал:
Своим искусством восхищенный
Он пред картиною упал!
Но скоро сей порыв чудесный
Слабел в груди его молодой,
И утомленный и немой
Он забывал огонь небесный...

Подобное находим у Хомякова в «Отзыве одной даме» — пьесе, близкой лермонтовской по характеру композиции и по мотивам:

Когда Сивиллы слух смятенной
Глаголы фебовы внимал
И перед девой исступленной
Призрак грядущего мелькал,—
Чело сияло вдохновеньем,
Глаза сверкали, глас гремел,
И в прахе с трепетным волненьем
Пред ней народ благоговел.
Но утихал восторг мгновенный,
Смолкала жрица — и бледна
Перед толпою изумленной
На землю падала она.
Кто, видя впалые ланиты
И взор без блеска и лучей,
Узнал бы тайну силы скрытой
В пророчице грядущих дней?..

Тема поэта — одна из самых популярных и разработанных у поэтов-романтиков. Лермонтов, таким образом, начинает с вершинных и ключевых тем романтической поэзии. Говоря точнее, он не столько начинает, сколько продолжает то, что начато его предшественниками. Кажется, что с самого начала творческого пути Лермонтов чувствует себя наследником всей богатейшей романтической культуры. Именно этим, а не простым стремлением подражать известным образцам объясняется его частая переключка со стихами Пушкина, поэтов-любомудров, Рылеева.

Связь Лермонтова с рылеевской литературной традицией весьма ощутима и значительна. В 1829 году Лермонтов пишет послание «К Д (урно)ву». Это стихотворение о дружбе, которая противопоставляется коварству света и которая позволяет преодолеть трагическое (и романтическое) одиночество поэта:

Я пробегал страны России,
Как бедный странник меж людей,
Везде шипят коварства змии;

Я думал: в свете нет друзей! —
Нет дружбы нежно-постоянной,
И бескорыстной, и простой;
Но ты явился, гость незванный,
И вновь мне возвратил покой...

Вспомним, что писал Рылеев в посвящении к поэме «Войнаровский», обращаясь к Бестужеву:

Как странник грустный, одинокой,
В степях Аравии пустой,
Из края в край с тоской глубокой
Бродил я в мире сиротой.
Уж к людям холод ненавистный
Приметно в душу проникал,
И я в безумии дерзал
Не верить дружбе бескорыстной.
Незашно ты явился мне:
Повязка с глаз моих упала;
Я разуверился вполне,
И вновь в небесной вышине
Звезда надежды засияла...

Сходство раннего стихотворения Лермонтова со стихотворным посвящением Рылеева носит местами дословный характер. Это не подражание Рылееву, а своеобразная цитация из Рылеева. Подражание в поэзии может быть и бессознательным, цитация — всегда осознанная. Лермонтов хорошо сознает свою связь с рылеевскими традициями и отчасти демонстрирует ее.

В русле рылеевских традиций написано Лермонтовым и другое стихотворение 1829 года — «Жалобы турка». Романтические мотивы в этой лермонтовской пьесе, как часто бывало и у Рылеева, реализуются как политические, а политические — как романтические:

...И где являются порой
Умы и хладные и твердые как камень?
Но мощь их давится безвременной тоской,
И рано гаснет в них добра спокойный пламень.
Там рано жизнь тяжка бывает для людей,
Там за утехами несется укоризна,
Там стонет человек от рабства и цепей!..
Друг! этот край... моя отчизна!

Название стихотворения едва ли можно объяснить желанием поэта обмануть цензуру. Последние слова пьесы («Ах, если ты меня поймешь, прости свободные намеки; — пусть истину скрывает ложь...») все ставят на свое место и рассчитаны на разъяснение, а не на обман. Турция и турки в стихотворении — это средство романтического переключения, это та поэтическая и романтическая экзотика, которая заставляет читателя воспринимать все сказанное за пределами случайного и частного, как факты особенного значе-

ния и особой важности. Политика выступает здесь в форме романтической и именно потому в формах обобщенных, патетических и высоких.

Рылеевское начало чувствуется и в тех стихотворениях Лермонтова, которые прямо или косвенно посвящены историческим темам. В 1830 году Лермонтов написал стихотворение «Новгород». Как полагал Э. Найдич, начальные строки стихотворения («Сыны снегов, сыны славян, зачем вы мужеством упали?..») адресованы декабристам⁴. Не только начало пьесы, но и пьеса в целом имеет самое непосредственное отношение к декабристам и их идеям. В конце стихотворения Лермонтова звучит тема Новгорода: «Есть бедный град, там видели народы все то, к чему теперь ваш дух летит». Для декабристов, в частности для Рылеева, имя Новгорода было неотделимо от идеи свободы и вольности. Новгороду поэты-декабристы посвящали свои самые душевные произведения. Соединив в одном стихотворении призыв к декабристам сохранять мужество, надежду на гибель тирана («Погибнет ваш тиран, как все тираны погибали!») и напоминание о древнем вольном Новгороде, Лермонтов показал себя хорошим знатоком поэзии декабристов и в известном смысле их литературным и идеологическим преемником.

В русле тех же декабристских и революционных традиций написано Лермонтовым и стихотворение «Баллада» (1830). Связанное с неосуществленным замыслом исторической поэмы о Мстиславе Черном и его борьбе с татарами, оно напоминает по многим своим приметам думы Рылеева. Как всякая баллада, стихотворение строится на сюжетной основе. Героиня баллады — «юная славянка». Время действия — начало татарского нашествия. Славянка качает люльку и напевает песню. Песня эта не столько колыбельная, сколько воинственная и героическая:

Отец твой стал за честь и бога
В ряду борцов против татар,
Кровавый след ему дорога,
Его булат блестит как жар...

В то время, когда славянка поет эту песню, открывается дверь и входит воин, отец малютки. Он тяжело ранен. Сообщив о победе татар и гибели русских, он падает мертвым:

И он упал — и умирает
Кровавой смертью бойца.
Жена ребенка поднимает
Над бледной головой отца:
«Смотри, как умирают люди,
И мстить учись у женской груди!..»

⁴ См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1947, с. 370. В дальнейшем все ссылки на произведения Лермонтова даются в этом издании, кроме случаев, специально оговоренных в тексте.

Последние слова баллады исторически и психологически не мотивированы. Но, при всей их наивности, они звучат как призыв, попятный и нужный современникам поэта. Вспомним: именно так звучали многие стихи и слова в думах Рыльева.

В 1829 году Лермонтов работал над поэмой, посвященной Олегу. До нас дошли три отрывка поэмы — видимо, ее начала. Судя по всему, поэма должна была носить и исторический, и современный характер. Она писалась в русле того гражданского и вольнолюбивого романтизма, ярчайшим представителем которого в России был Рылеев. С Рылеевым ассоциируются и пафос поэмы, и ее тема: Рылеев тоже писал об Олеге, он посвятил ему свою думу «Олег вещей».

Поэму об Олеге Лермонтов только задумал и начал, но не завершил. Однако замысел свой Лермонтов осуществил в другом историческом произведении, близком по жанру и направлению, — в поэме «Последний сын вольности» (1830). Поэма открывается стихотворным посвящением Н. С. Шиншину, которое вызывает в читателе прямые ассоциации с Рылеевым, с его поэмой «Войнаровский»:

И я один, один был брошен в свет,
Искал друзей — и не нашел людей;
Но ты явился: нежный твой привет
Завязку снял с обманутых очей. —
Прими ж, товарищ, дружеский обет,
Прими же песню родины моей...

Здесь опять мы сталкиваемся со своеобразной «цитацией» из Рыльева. Заставляя вспомнить о Рылееве, Лермонтов в посвящении дает ключ к прочтению поэмы. Такой ключ нужен читателю, ибо в поэме «Последний сын вольности» есть немало стихов, которые требуют расшифровки, есть намеки, смысл которых будет понятен только при направленном чтении, при чтении в определенном ключе. Вот один из таких намеков:

Но есть поныне горсть людей,
В дичи лесов, в дичи степей;
Они, увидев падший гром,
Не перестали помышлять
В изгнание дальном и глухом,
Как вольность пробудить опять;
Отчизны верные сыны
Еще надеждою полны...

«Настроенный» на Рыльева, читатель легко догадается, о ком здесь идет речь. Это хвала и слава декабристам. Поэма Лермонтова повествует не только об историческом прошлом, но и о современности. О современности еще больше, чем о прошлом.

Герой поэмы «Последний сын вольности» — новгородский вятязь Вадим, восставший против князя Рюрика и убитый им. Поэты-

декабристы видели в Вадиме борца за свободу. Поэма Лермонтова продолжает эту традицию. Вадим изображен Лермонтовым как подлинно романтический герой:

...Вот встал один...
С руками, сжатыми, крестом,
И с бледным пасмурным челом...

Но этот вполне романтический герой, возвышенный и одинокий, наделен в поэме Лермонтова чертами, которые имели для современного читателя не только литературно-романтический, но и реальный политический смысл. Лермонтовский Вадим символизирует собою вольнолюбие, имеющее значение за пределами временных и исторических границ. Вадим в поэме и герой прошлого и не менее того герой современности:

«Пусть так!— старик ему в ответ,—
Но через много, много лет
Все будет славиться Вадим,
И грозным именем твоим
Народы устрашат князей
Как тенью вольности своей...»

Как современный, а не только исторический герой, Вадим получает право произносить в поэме слова, которые не мог бы произнести средневековый русский человек:

«Варяг!— сказал он,— выходи!
Свободное в моей груди
Трепещет сердце... испытай,
Сверши злодейство до конца;
Паденье одного бойца
Не может погубить мой край:
И так уж он у ног чужих,
Забыв победы дней былых!..
Новгородцы! обо мне
Не плачьте... я родной стране
И жизнь и счастье принес...
Но требует свобода слез!»

И поэма Лермонтова, и ее герой находятся в прямой соотносительности с злободневными проблемами русского общества и русской жизни. Почти все, что говорится в поэме о Новгороде и о Вадиме, осмысливается как современное. Как вполне современный и злободневный воспринимается и горький упрек потомкам, звучащий в финале поэмы:

Под ними спит последним сном,
С своим мечом, с своим щитом,
Забыв славянскою страной,
Свободы витязь молодой...

Все отмеченные особенности поэмы «Последний сын вольности» отвечают декабристским, рылеевским литературным традициям. Следование рылеевским традициям носит у Лермонтова устойчивый и глубокий характер. Оно определяет важное качество поэзии Лермонтова: ее гражданственность, сильное вольнолюбие, прямую связь с социальными и политическими проблемами современной жизни. И это — качества не ранних только, не ученических, но всех произведений Лермонтова. Для Лермонтова декабристские традиции не чужие, а свои: они потому и заметны так у Лермонтова, что органически близки ему, соответствуют его собственным внутренним порывам и собственной поэтической индивидуальности.

Говоря о стихотворении «Поэт», мы уже отметили известную близость раннего Лермонтова к поэтам-любомудрам. В отличие от связи с декабристскими традициями, связь поэзии Лермонтова с поэзией любомудров была менее устойчивой, она отмечалась лишь в отдельных случаях. При этом интерес Лермонтова к любомудрам и к их философским исканиям в поэзии несомненен. Он определялся прежде всего склонностью самого Лермонтова к постановке и в лирике, и в эпосе философских вопросов. Философская поэзия Лермонтова носила принципиально иной характер, нежели поэзия любомудров, она была иной по своей поэтике и по идеям, но это не мешало ощущению некоторой близости: близости в самом направлении поэтических поисков.

Черты сходства с философской лирикой любомудров можно обнаружить в «ночных» стихах раннего Лермонтова. В пьесе «Ночь. I», написанной в 1830 году, есть общее со стихотворением любомудра-романтика Шевырева «Сон» (1827). И там, и здесь ночная тематика сочетается с тематикой философской, и там, и здесь фантастический колорит, атмосфера сновидений, в которых заключена мотивировка восприятия природы в ее двойственности, в открытом противоборстве противоположных начал. У Шевырева поэт видит во сне: «Все дышит жизнью двойной: два солнца отражают воды, два сердца бьют в груди природы — и кровь ключом двойным течет по жилам божия творенья, и мир удвоенный живет — в едином миге два мгновенья». У Лермонтова: «...И два противных диких звуков, два отголоска целая природы, боролись — и ни один из них не мог назваться побежденным...» Впрочем, у Лермонтова изображение природы в ее двойственности лишь один из многих мотивов стихотворения, в то время как у Шевырева на этом мотиве строится целая пьеса.

Романтический и одновременно философский характер носит и стихотворение Лермонтова «Ночь. III». В нем нет прямой переклички с поэзией представителей русского философского романтизма, но типологически стихотворение может быть соотнесено и с ночной лирикой Шевырева, и — что важнее — с ночной лирикой Тютчева. Однако различие здесь представляется более существенным, нежели сходство. При всей философичности стихотворения Лермонтова оно воздействует не столько своими мыслями, сколько чув-

ствами и картинами. Притом лермонтовская ночь населена характерными «лермонтовскими» героями. У этих героев «любви огонь живой» перемешан с «презрением», у них «грудь мятежная» и душа, охваченная «недугом». В этих стихах Лермонтова не ночные раздумья, как это чаще всего бывало у Тютчева, а ночные виденья и знакомые по другим стихам образы.

Из поэтов-любомудров Лермонтову ближе других был Веневитинов. Его памяти Лермонтов посвятил два стихотворения: «Эпитафия» и «Sentenz». Эти стихи написаны в 1830 году, через три года после смерти Веневитинова, и, значит, не являются непосредственным откликом на его кончину. Это род поэтического портрета, который носит одновременно и индивидуальный, и обобщенный характер. В таком именно жанре напишет позднее Некрасов свое стихотворение «Памяти Добролюбова». Веневитинов для Лермонтова — герой высоких гражданских добродетелей — этим он ему и близок. В стихотворении «Эпитафия» Лермонтов пишет о Веневитинове:

Простосердечный сын свободы,
Для чувств он жизни не щадил...

В поэтическом представлении Лермонтова Веневитинов прямо соотносится с любимыми героями его вольнолюбивых стихов. О Веневитинове говорится теми же словами, что и о Вадиме, что и о декабристах. Для Лермонтова это все герои одного романтического, возвышенного ряда.

Самым заметным и самым значительным в раннем (и не только в раннем) творчестве Лермонтова было воздействие пушкинских поэтических традиций. Влияние Пушкина на молодого Лермонтова было не менее глубоким и сильным, нежели влияние декабристской поэзии и Рылеева.

Уже было замечено нами, что в самых первых стихах Лермонтова звучит тема поэта, решенная во многом по-пушкински. От Пушкина и некоторые другие ключевые темы ранней лермонтовской лирики, в частности тема Наполеона, тема демоническая и т. д. Правда, в решении этих тем Лермонтов вносит много своего, отличного от Пушкина, но это не делает преемственную связь его поэзии с поэзией Пушкина менее значимой. Лермонтов продолжает Пушкина в самом точном значении этого слова. В его творчестве находит продолжение и развитие то, что Пушкиным было намечено.

Больше всего связь с Пушкиным заметна в раннем творчестве Лермонтова в его поэмах. В жанре романтической поэмы Пушкин — первый и главный его учитель. Иначе и не могло быть. В этом роде поэзии Пушкиным была создана самая сильная традиция, и все, обращавшиеся к жанру романтической поэмы, неизбежно учились у Пушкина. Мы знаем, что так было и с Рылеевым.

Одна из самых ранних поэм Лермонтова — «Кавказский пленник». Название ее указывало на зависимость от Пушкина. Но этим связь поэмы Лермонтова с одноименной поэмой Пушкина не

ограничивалась. «Кавказский пленник» Лермонтова представляет собой своеобразную кальку с пушкинского. По мнению Б. М. Эйхенбаума, поэма эта не имеет самостоятельного значения, но есть лишь ученическое упражнение, «упражнение в поэзии»⁵. Это очень похоже на правду. Но если Лермонтов и «упражняется», то делает это отнюдь не механически и не формально. Он пишет не только по пушкинской композиционной схеме и по пушкинским мотивам, но и с заметным отклонением от Пушкина и в композиции, и в некоторых существенных мотивах.

В отличие от Пушкина, лермонтовский пленник меньше связан с социальной действительностью, но зато он больше соответствует традиционному понятию романтического героя. В нем почти отсутствуют черты, его снижающие. В финале поэмы он не спасается, как пушкинский пленник, а гибнет: его убивает отец черкешенки, которого нет в поэме Пушкина. Черкешенка у Лермонтова, подобно пушкинской, тоже бросается в Терек и тонет, по мотивировка самоубийства иная: черкешенка гибнет потому, что убит ее любимый.

Лермонтов здесь явно больше романтик, чем Пушкин. Именно этим определяется характер лермонтовских исправлений и изменений в сюжете и композиции поэмы, которая послужила для него первоисточником. Конечно, сопоставляя поэмы Пушкина и Лермонтова, мы должны учитывать то важное обстоятельство, что эти произведения далеко не равнозначны в литературном и художественном отношениях. Одна поэма, Пушкина, написана поэтом зрелым, другая — начинающим; одна — заметное явление в истории русской поэзии, другая — ученический опыт, в историческом смысле не имеющий существенного значения. Все это так. Но в данном случае, сравнивая, мы интересуемся больше всего не художественными результатами, а художественными тенденциями. То, как переделывает Лермонтов пушкинский сюжет, характеризует не только частные, но и общие тенденции лермонтовского творчества, — характеризует сгущенность его романтизма, его интенсивность.

По-особенному это проявляется в другой поэме молодого Лермонтова — «Корсар». Поэма написана под явным влиянием «Братьев разбойников» Пушкина. Но, в отличие от своего поэтического первоисточника, «Корсар» почти начисто лишен элементов конкретного: все рисуется поэтом вне быта, в отвлечении от исторических и этнографических деталей.

Большой интерес в поэме представляют картины природы. Их много было и в романтических поэмах Пушкина, так что обилие пейзажных зарисовок у Лермонтова не представляет собой ничего принципиально нового. Новым у Лермонтова является не количество пейзажных зарисовок, но само свойство лермонтовского пейзажа.

⁵ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 2, с. 508. (Примечания Б. М. Эйхенбаума к «Черкесам» и «Кавказскому пленнику»).

Пейзаж у Лермонтова, как и его герои, сгущенно и предельно романтический. Лермонтовская природа сама как романтический герой, и она наделяется теми же, что и люди, качествами и приметами, она характеризуется часто теми же словами, что и романтические персонажи. Природе Лермонтова — и в его поэме «Корсар», и в других его произведениях — свойственно космическое величие и космическое одиночество, гордое достоинство, высокий трагизм: «Покрытый лесом, одинокий, Афос задумчивый стоит...» или: «Его высокое чело травой и мохом заросло...».

В «Кавказском пленике» Пушкина «высокое чело» — портретная примета романтического героя. У Лермонтова та же словесная деталь характеризует не человека, а природу. Для Лермонтова это не случайно. В романтическом мире его поэзии природа существует в одном ряду с человеком: человек и природа в художественной системе Лермонтова равновелики и равнозначны.

Сколько бы мы ни говорили о воздействии на Лермонтова различных литературных традиций, всякий раз мы с неизбежностью будем приходить к выявлению нетрадиционных, собственных черт в творчестве Лермонтова. Мы уже могли в этом убедиться, когда говорили о влиянии на Лермонтова поэзии Рыльева, поэтов философско-романтического направления, Пушкина. То, что для всякого рода эпигонов так и остается чужим, для Лермонтова было с самого начала своим. Он не подражал, а усваивал. Он творчески и очень глубоко воспринимал все то, что было завещано его предшественниками и что было ему близко как поэту и как человеку. Как уже говорилось, он брал от других, оставаясь всегда самим собою. Он потому и не боялся брать у других, что это не могло угрожать его поэтической самостоятельности и его неповторимой поэтической индивидуальности.

Черты яркой и сильной индивидуальности характеризовали поэзию Лермонтова с первых ее юношеских опытов. Уже на самых ранних этапах своего творческого пути Лермонтов не просто продолжал и развивал романтические традиции русской поэзии, но и выступил со своим собственным, новым поэтическим словом. То неповторимо значительное, что мы связываем с поэзией Лермонтова, тот великий вклад его в русскую литературу и русскую мысль, который мы всегда осознаем, — это не только лучшие и зрелые произведения Лермонтова, но и все его творчество в целом, весь путь его поэзии. Только весь творческий путь Лермонтова, осмысленный как противоречивое и сложное единство, в полной мере выражает его новое слово.

В лермонтоведении не раз высказывалась мысль, что главными идеями, лежащими в основе поэзии Лермонтова, являются идеи свободы и личности. Это, несомненно, так. Но идеи свободы и личности можно обнаружить и до Лермонтова: они встречались нам как главные и в поэзии Рыльева, и в поэзии Пушкина. Справедливая в общем своем значении мысль требует оговорки и уточнения. Пафос свободы и личности не сам по себе является новым словом

Лермонтова, а в особенном, лермонтовском его выражении: в его предельности, заостренности. Лермонтов утверждает в своей поэзии не просто свободу, а высшую свободу человека, высшее достоинство личности. Его идеал в личности сильной, богатой, широкой, активной в мысли и действиях. Сфера интересов такой личности — не микромир, а макромир: ее интересует все земное и даже то, что выходит за пределы земного.

К 1830 году относится стихотворение Лермонтова «Н. Ф. И... вой». По видимости стихотворение представляет собой род любовного послания. Но основной предмет послания не любимая, а личность поэта. Это не столько признания в любви, сколько рассказ о себе и своем отношении к миру. Признания затрагивают и проблемы личные, и вместе с тем проблемы общечеловеческие, философские:

Я, веруя твоим словам,
Глубоко в сердце погрузился,
Однако же нашел и там,
Что ум мой не по пустякам
К чему-то тайному стремился,
К тому, чего даны в залог
С толпою звезд ночные своды,
К тому, что обещал нам бог,
И что б уразуметь я мог
Через мышления и годы.
Но пылкий, но суровый нрав
Меня грызет от колыбели...
И в жизни зло лишь испытал,
Умру я, сердцем не познав
Печальных дум печальной цели.

В любовном послании Лермонтова есть все приметы философской лирики, но с ярко выраженным субъективным началом. Сильный личностный пафос не мешает Лермонтову быть философом во многих своих стихах: он придает философским стихам печать резкой индивидуальности, делает философские раздумья и признания **с т р а с т н ы м и** признаниями.

Характер страстного признания носят у Лермонтова не только «любовные» его стихи. В этом смысле показательно стихотворение «Ночь. II». Хотя оно и написано не без влияния Байрона, на нем нет следов вторичности: оно кажется оригинальным и характерно лермонтовским. Лермонтовским — благодаря своей неподдельной страстности. В стихотворении поэт задумывается над трагическими и вечными загадками жизни — и за его раздумьями мы очень чувствуем волнение мысли, муку мысли, живую подлинность и индивидуальную неповторимость мысли:

...Ах! — и меня возьми, земного червя —
— И землю раздробь, гнездо разврата,
Безумства и печали!..

Все, все берет она у нас обманом,
И не дарит нам ничего — кроме рожденья!..
Проклятье этому подарку!..
Мы без него тебя бы не знавали,
Поэтому и тщетной, бедной жизни,
Где нет надежд — и всюду опасенья.—
Да гибнут же друзья мои, да гибнут!..
— Лишь об одном я буду плакать:
Зачем они не дети!..
И видел я, как руки костяные
Моих друзей сдавили — их не стало —
Не стало даже призраков и теней..
Туманом облачился образ смерти,
И — так пошел на север. Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,
Я на творца роптал, страхась молиться!..

Страстные раздумья Лермонтова и лермонтовских героев — это чаще всего печальные раздумья. Но лермонтовская печаль о людях и несовершенстве мира — печаль сильного человека, не страшущаяся самых крайних выводов. Романтическое мироощущение Лермонтова носило в точном смысле этого слова активный характер. Оно вело его к возмущению и бунту — к бунту против мира сего и против самого бога. За этим бунтом — боль о человеке, сильная печаль о нем, страстная жажда свободы и достоинства для человека. Критические тенденции в творчестве Лермонтова, мотивы богоборческие и мотивы неприятия действительности порождались мужественной мыслью и нетерпеливой любовью и верой. О Лермонтове можно сказать словами Некрасова, адресованными другому большому русскому поэту: «Он проповедует любовь враждебным словом отрицанья». Сильная любовь сильной личности в те времена и эпохи, которые были не очень приспособлены для любви к человеку, часто проявлялась в формах по видимости противоположных — в формах отрицания. Просто отрицания — и романтического отрицания. В этом была своя логика. Интересно, что революционно-демократическая русская критика — и Белинский, и Чернышевский, и Добролюбов, — настроенная резко враждебно к современному романтизму, не только не распространяла своей враждебности на Лермонтова, но, напротив, особо выделяла его творчество и высоко его оценивала. При этом критическое начало, начало отрицания в лермонтовской поэзии, было им более всего близко и дорого.

Романтизм Лермонтова был диалектическим в своей основе. В его поэзии отрицание было неотделимо от утверждения, зло неотделимо от добра. В отличие от Пушкина, поэта преимущественно гармонического, Лермонтов выражал в своей поэзии меньше всего радость и красоту жизни и больше всего — ее трагическую разорванность и раздвоенность. Эта раздвоенность в поэзии Лермонтова

шла от непримиримой конфликтности самой жизни, от ее трагических антиномий и несоответствий. Зло в жизни творилось часто под знаком добра. Добро, будучи (по необходимости или без таковой) пассивным, проявляло свою несостоятельность и на деле оказывалось ничуть не лучше зла. В иных случаях зло рождалось из доброго: как результат невозможности примирить достоинство человеческой личности и постоянное поругание и унижение ее. С другой стороны, во имя так называемой «борьбы со злом» были приговорены к смерти и ссылке лучшие и благороднейшие люди России — декабристы и всячески преследовались все те, кто дорожил своей независимостью и свободно думал и свободно высказывал свои мысли. В условиях русской жизни, лишенной высоких политических идеалов и протекавшей под игом деспотизма, понятия добра и зла потеряли свою определенность: добро сплошь и рядом становилось злом, а то, что выглядело как зло, в истоках своих имело положительное начало. В России последекабрьской поры проблема добра и зла приобрела весьма актуальное звучание. Она выступала не только в философском своем аспекте, не только под воздействием популярных философских учений (Шеллинга, например), но и больше всего как злободневная проблема. Именно так было в поэзии Лермонтова. Подобно тому как особенности самой русской действительности определили в творчестве Лермонтова диалектику отрицания и любви, так эти же особенности современной жизни обусловили в произведениях Лермонтова постановку и диалектическое решение философской проблемы добра и зла.

В стихотворении 1830 года «К***» («Не говори: одним высоким...») Лермонтов впервые касается диалектики добра и зла, отрицая принятые нравственные понятия в их догматическом осмыслении:

Поверь: великое-земное
Различно с мыслями людей.
Сверши с успехом дело злое —
Велик; не удалось — злодей...

В стихотворении указывается на относительность понятий добра и зла и, следовательно, на ложь этих понятий. Но Лермонтов не ограничивается этим, он идет дальше. Он видит внутреннюю связь между понятиями. Подобно Шеллингу, но скорее всего независимо от Шеллинга Лермонтов рассматривает зло как возможное, но не сбывшееся добро. Он пишет в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей...

Та же мысль о зле как потенциальном добре, о диалектическом единстве понятий добра и зла лейтмотивом проходит через роман Лермонтова «Вадим». Характеризуя героя, автор в романе утверждает: «...что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга...» (гл. VIII).

Постепенно диалектически понята тема добра и зла становится одной из основных и конструктивных тем лермонтовской поэзии. Она приобретает новые, добавочные оттенки и акценты, философски углубляется, делается все масштабнее и грандиознее. Тема добра и зла входит, в частности, как важная составная часть в демоническую тему. Она придает особый колорит произведениям Лермонтова, окрашивает собой всю его романтическую поэзию: сообщает лермонтовским стихам и лермонтовским героям мрачное и трагическое величие.

Любопытно, что даже политические стихи раннего Лермонтова не лишены этой мрачной и трагически-величественной окраски. Таково, например, стихотворение Лермонтова, которое является откликом на июльскую революцию 1830 года во Франции. В этом стихотворении позиция автора ясна, он на стороне народа, его упреки и его гнев направлены на короля, но в стихотворении чувствуется не просто авторский гнев, но предельность гнева: в песне звучат сильные мотивы мести, причем они приобретают зловеще-мрачные очертания:

Когда последняя труба
Разрежет звуком синий свод;
Когда откроются гроба,
И прах свой прежний вид возьмет;
Когда появятся весы,
И их подымет судия...
Не встанут у тебя власы?
Не задрожит рука твоя?..
Глунец! что будешь ты в тот день,
Коль ныне стыд уж над тобой? —
Предмет насмешек ада, тень,
Призрак, обманутый судьбой!..

В свете еще более мрачного и трагического величия выступают у молодого Лермонтова мысли о неизбежных социальных потрясениях в России:

...И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек;
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож;
И горе для тебя! — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

Это из стихотворения Лермонтова «Предсказание». Стихотворение написано в 1830 году, его реальная основа — холерные бунты, принявшие в то время в России массовый характер. Впечатлениями от этих бунтов навеяна картина будущего, которое предсказывает поэт. Но радуется или огорчает поэта предсказанное им будущее? Положительно или отрицательно относится к нему Лермонтов? На это трудно дать сколько-нибудь определенный ответ. У «мощного человека», странного и таинственного героя стихотворения, в руках «булатный нож», в нем все «ужасно и мрачно», на повествовании очень заметны апокалипсические черты и краски — и вместе с тем в самом конце стихотворения, «под занавес», говорится о «возвышенном челе героя». В сфере возвышенного и трагического для Лермонтова, как и для многих других романтиков (Тютчева, например), стираются грани между положительным и отрицательным. У Лермонтова вдобавок к этому стираются грани и между добром и злом.

В предисловии к журналу Печорина Лермонтов писал: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» С некоторыми изменениями и уточнениями эти слова могли быть отнесены и к лирике Лермонтова. Лермонтовская лирика, сильная своим личностным началом, представляет собой как бы историю человеческой личности — историю человеческой души. И не мелкой личности, не мелкой души.

Человеческая личность интересует Лермонтова в ее глубоких основах и истоках, в ее не внешнем, а внутреннем содержании. В 30-е годы XIX века поэт-любомудр Шевырев писал: «Психологические задачи о человеке всего более привлекают теперь наше внимание... Анатомия души есть наука века»⁶. В свете того, о чем пишет Шевырев (и о чем писали многие другие в 30-е годы), интерес к душе человеческой, столь характерный для творчества Лермонтова, и в частности, для его лирики, представляется очень современным и в историческом смысле существенным. Лермонтов больше, чем кто-либо другой из русских писателей 30-х годов, приблизился к решению «психологических задач о человеке». От Лермонтова в русской литературе прямой путь к Толстому и Достоевскому.

С психологическими задачами у Лермонтова связаны и содержание, и специфическая форма его лирических стихов. Это форма признаний исповедального типа. У Пушкина тоже многие лирические стихи как признания. У Лермонтова не отдельные признания, как у Пушкина, а стройный их ряд, цепь признаний, тесно связанных между собой и взаимообусловленных. Почти все стихи Лермонтова, особенно ранние, воспринимаются нами как части единого монолога-исповеди. Это нечто подобное лирическому дневнику-

⁶ Шевырев С. П. Перечень наблюдателя.— «Моск. наблюдатель», год 2, ч. 4. М., 1836, с. 244.

журналу, в котором не случайно так часто вместо заголовков к стихотворениям стоят даты их написания: «1830. мая, 16 числа», «1830 года, июля 15-го», «10 июля (1830)», «30 июля (Париж) 1830 года», «1831-го января», «1831 июня, 11 дня» и т. д. Лермонтовский журнал-исповедь ведется в строгом соответствии с движением времени, и тем самым создается полная иллюзия журнала-дневника. Как даты следуют одна за другой, так следуют друг за другом обозначенные этими датами стихи-признания. Это как фиксированная временем история — история души человеческой.

Лирический журнал Лермонтова имеет свой постоянный сюжет, связанный с исканиями, раздумьями, откровениями лирического героя, и он состоит из множества глав-стихотворений, в которых внутренне последовательно раскрывается этот сюжет. В одной из первых глав — в стихотворении «Портреты» — дается характеристика лирического героя. Происходит самое первое знакомство читателя с героем. По словам Лермонтова, одна читательница приняла характеристику героя за автопортрет поэта⁷. Были ли у нее для этого основания? Вот как характеризует Лермонтов своего героя:

Он не красив, он не высок;
Но взор горит, любовь сулит;
И на челе оставил рок
Средь юных дней печать страстей.
Власы на нем как смоль черны,
Бледны всегда его уста,
Открыты ль, сомкнуты ль они:
Лягут без слов язык богов!..
И пылок он, когда над ним
Грозит бедой перун земной!
Не любит он и славы дым:
Средь тайных мук, свободы друг,
Смеется редко, чаще вновь
Клянет он мир, где вечно сир,
Коварство, зависть и любовь!..

Это и похоже на самого Лермонтова, и непохоже на него. Мы можем говорить в этом случае об автопортрете, но не в прямом и не в бытовом смысле этого слова. В стихотворении зарисованы портретные черты не собственно автора, а литературного, лирического его двойника. Это второе, литературное Я автора имеет «холодный ум», ему свойственны «мрачные думы», крайнее одиночество («езде один, природы сын»), вечные тайные муки и неистребимая жажда свободы.

В стихотворении «Портреты» характеристика лирического героя ранней лермонтовской поэзии только намечена. В других сти-

⁷ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 1, с. 362.

хотворениях-главах она будет постепенно углубляться, дополняться новыми чертами и мотивировками, приобретать все большую полноту и цельность. Богатый материал для характеристики лирического героя Лермонтова дает программное его стихотворение «1831-го июня 11 дня». Герой пьесы вполне романтик. И очень лермонтовский герой. Его душа «с детских лет чудесного искала». У него сильное воображение и сильная мысль: «силой мысли в краткий час» он «жил века и жизнью иной и о земле позабывал». Он живет мечтою, и мечта его печальна и мрачна, но за нею также и «желание блаженства», и «мысль страстей возвышенных». Он «холоден и горд», но в его сердце «таится пламень роковой», о котором не должны подозревать люди. Жизнь героя исполнена сомнений и внутренних борений, но они делают его не слабее, а сильнее: «под ношей бытия не устает и не хладеет гордая душа; судьба ее так скоро не убьет, а лишь взбунтует...» Даже одиночество его — одиночество сильного человека, и в нем для него и мука, и нечто очень привлекательное: «как нравились всегда пустыни мне...»

Едва ли не самое существенное и характерное в лермонтовском герое — его потребность в действии: в деятельной жизни и деятельной мысли. Жизнь без борений ему скучна: «мне нужно действовать, я каждый день бессмертным сделать бы желал, как тень великого героя, и понять я не могу, что значит отдыхать...»; «...всегда кипит и зреет что-нибудь в моем уме. Желанье и тоска тревожат беспрестанно эту грудь. Но что ж? Мне жизнь все как-то коротка и всё боюсь, что не успею я свершить чего-то! — Жажда бытия во мне сильнее страданий роковых...» Этот важный мотив характерен не только для лермонтовского героя, но и для всей лермонтовской поэзии. Вспомним, что в стихотворении «Дума» — в одном из самых душевных стихотворений Лермонтова — ключевым, композиционно и идейно решающим мотивом является упрек современному поколению в бездействии: «...меж тем под бременем познания и сомненья в бездействии состарится оно...»

Лирический герой Лермонтова наделен приметами, которые в равной мере характеризуют его как личность, как представителя человечества, как человека определенного времени. Он — яркая индивидуальность, и вместе с тем он в своей характерности неотделим от людей, от эпохи. Эти качества героя в значительной степени и определяют своеобразие лирики Лермонтова.

Мы уже говорили о философском характере многих лермонтовских стихотворений. Эта философская направленность лирики Лермонтова тесно связана с особенностями его лирического героя. Сила его личности проявляется, между прочим, и в том, что думы и чувства и признания его носят отнюдь не личный только характер. Исповедь лермонтовского героя всегда соотносится с общезначимым, с вечными проблемами человека и человеческого бытия. Исповедь героя у Лермонтова включает в себе одновременно и психологический, и философский интерес.

В стихах Лермонтова едва ли не сильнее, чем у кого-либо другого из русских поэтов-философов, соединились философский лиризм и напряженно лирическая философичность. В этом мы могли убедиться на основании многих примеров, которые здесь уже приводились. Приведу еще один — прекрасное стихотворение раннего Лермонтова «Небо и звезды» (1831):

Чем ты несчастлив,
Скажут мне люди? —
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — А я человек!..

Стихотворение очень показательное для Лермонтова и характером лирического героя, и слитностью своего лирического и философского нафоса. Сила поэтической мысли здесь — в ее почти наивной простоте и непосредственности, в ее тесной связи с индивидуальным переживанием. Это высокое переживание о себе, о своем месте в мире, о своей человеческой судьбе. О своей собственной судьбе — как о судьбе всего человечества.

* * *

В зрелый период своего творчества, который падает на вторую половину 30-х годов, и в лирике, и в поэмах, и в прозе Лермонтов выказывает сильную тенденцию к реалистическому изображению мира и человека, не переставая вместе с тем быть романтиком. Романтизм и реализм часто сосуществуют в произведениях Лермонтова этого времени. Прав А. В. Федоров, когда видит отличие Лермонтова от Пушкина в том, что первый «и на последнем этапе своего творчества в гораздо большей мере остался романтиком, сохраняя приверженность к некоторым пристрастиям всей своей жизни — не только к образам и темам, но и к формам их трактовки, синтезируя их с новым, реалистическим отношением к изображаемой действительности»⁸.

Во второй половине 30-х годов Лермонтов пишет такие вполне реалистические произведения, как «Завещание», с его каждодневной, бытовой жизненной правдой, как «Валерик», стихотворение, ставшее этапным в истории русской реалистической литературы, положившее начало реалистической традиции в изображении войны (от «Валерика» Лермонтова прямой путь к кавказским военным очеркам и «Севастопольским рассказам» Л. Толстого). Своеобразный антиромантизм Лермонтова можно увидеть в его стихотворении 1840 года «Журналист, читатель и писатель», в котором обнажаются и иронически преодолеваются некоторые излюбленные романтические мотивы: «О чем писать? — восток и юг давно описаны, воспеты; толпу ругали все поэты, хвалили все семейный круг;

⁸ Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, с. 99.

все в небеса неслись душою, зывали, с тайною мольбою, к N. N.,
неведомой красе, — и страшно надоели все).

Лермонтов стремится к реалистическому изображению жизни и в других зрелых своих произведениях. Но рядом с этим в его творчестве не менее сильно и не менее явственно выражаются и сугубо романтические мотивы, и романтические тенденции. Так, например, в стихотворении 1836 года «Умирающий гладиатор» звучит тема просвещения, решенная в отрицательном и, следовательно, романтическом плане — в том плане, в каком она решена была в романтической элегии Пушкина «К морю». В «Умирающем гладиаторе» поэт говорит о «европейском мире»:

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещенья,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл...

Романтическими красками характеризуется лермонтовское стихотворение «Я не хочу, чтоб свет узнал...». Повесть, о которой говорит в стихотворении поэт, — «таинственная». Герой наделен «высокой душой» и противопоставлен «невежественному» свету. Герой подобен гранитному утесу, высокому и мрачному, исполненному романтического величия:

Его чело меж облаков,
Он двух стихий жилец угрюмый
И кроме бури да громов
Он никому не вверит думы...

В русле необычного и романтического ведется поэтический рассказ в стихотворении «Дары Терека». Романтическая тема и романтическая ее трактовка — в лермонтовских стихотворениях «наполеоновского цикла» «Воздушный корабль» и «Последнее новоселье». В 1841 году Лермонтов пишет по мотивам лирической миниатюры Гейне «Der Fichtenbaum» стихотворение «На севере диком стоит одиноко...» и в нем, в отличие от Гейне, изображает не мужскую тоску по женскому и прекрасному, не мужское одиночество, а одиночество вселенское, безмерное — сугубо романтическое.

У зрелого Лермонтова мы встречаем не только романтические краски и романтические мотивы, но и целиком романтические произведения, подобно тому как в этот же период встречаются у него и целиком реалистические произведения. Примером последовательно романтического стихотворения в лирике Лермонтова второй половины 30-х годов может служить «Три пальмы» — произведение, в котором господствует атмосфера рокового и трагического. Стихотворение написано в духе и форме восточного сказания. Восточный колорит его — явственная примета романтизма. Но не единственная примета. Стихотворение «Три пальмы» является романтическим и по форме, и по сюжету, и по строю идей, и по воз-

вышенной трагедийности главной своей мысли. Пальмы ропщут на судьбу, обвиняют небо в бесполезности и безотрадности своего существования. И, как будто в ответ на их ропот, то, о чем они страстно мечтали, сбывается. К ним приходят люди, они стали нужными, но вместе с приходом людей к ним приходит и их гибель. Сбывшаяся мечта оказалась роковой мечтой:

Вот к пальмам подходит, шумя, караван:
В тени их веселый раскинулся стап.
Кувшины звуча наполнив водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы нежданных гостей,
И щедро поит их студеныи ручей.
Но только что сумрак на землю упал,
По корням упрутими топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем.

В стихотворении сложно переплетаются романтические мотивы мечты, зла, обманутых радостей, трагедийности человеческого существования. Экзотически расцвеченная, необычная по сюжету и героям, лермонтовская стихотворная легенда приобретает характер обобщения и символа. За рассказанной в легенде романтической и грустной историей читатель видит судьбы людей, судьбы народов.

Мы часто говорим о победоносном движении русской литературы к реализму со второй половины 20-х и в 30-е годы. Этот в общем верный тезис требует известных поправок и оговорок в применении к отдельным литературным явлениям того же времени, в применении к отдельным литературным именам. Несомненно во всяком случае, что в отношении Лермонтова схема поступательного движения от романтизма к реализму оказывается слишком упрощающей. Она не соответствует всей живой сложности и своеобразию поэтического пути Лермонтова, ведущим тенденциям его поэзии.

Говоря о творчестве Лермонтова второй половины 30-х годов, Д. Е. Максимов отмечает, что Лермонтов и в это время «сохраняет до-байроновски верность своему высокому романтическому герою, но в отличие от Байрона ставит его под контроль реальной действительности, корректирует его морально... Герой Лермонтова до конца остается могучим, романтически беспокойным, свободолюбивым, мятежным и трагически противопоставленным окружающему миру. Но вместе с тем он теряет значительную часть своей автономности. В несравненно большей степени, чем до сих пор, он сопоставляется с реальностями, стоящими вне его личности...»⁹.

⁹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова, с. 57—58.

Романтический герой у зрелого Лермонтова сопоставляется с реальным миром и не менее того с реальными, близкими к земле и к земной, народной правде героями. Рядом с героем одиноким, разочарованным, отрицающим, трагедийным появляется герой, принимающий и принимающий обыкновенные, земные жизненные ценности — герой «Бородина» и «Родины», Максим Максимыч из «Героя нашего времени». В поэзии зрелого Лермонтова возвышенное и романтическое не просто уживаются, но и внутренне взаимодействуют со стремлением к простоте, к вековой народной правде, к реальному.

Интересно, что иногда в поэзии зрелого Лермонтова одна и та же тема получает как бы двойное, параллельное решение: реалистическое и романтическое. Так это получилось, например, с лермонтовской трактовкой темы поэта.

В 1838 году Лермонтов пишет стихотворение «Поэт». В нем ставится тема поэта, особенно близкая романтикам, в нем главными героями являются «поэт» и «толпа» — тоже как у романтиков. Но художественное и идейное решение темы в стихотворении совсем не романтическое, а реалистическое.

Говоря об этом стихотворении, Л. Я. Гинзбург приходит к следующим выводам: «Зрелый Лермонтов не захотел остаться при романтическом противоречии. Он снимает его, решая задачу необычайно смело. Традиционное противопоставление поэта и толпы он заменяет уподоблением поэта и толпы»¹⁰.

В стихотворении Лермонтова толпа и поэт оказываются в одном ряду. Прежде, в отдаленном прошлом, — в одном высоком ряду: «Бывало, мерный звук твоих могучих слов воспламенял бойца для битвы, он и нужен был толпе, как чаша для пиров, как фимиам в часы молитвы». Теперь, в настоящем, — поэт и толпа подобны друг другу не в славе, а в бесславии: «В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, свое утратил назначенье...»

Решение темы в стихотворении «Поэт» носит конкретный и исторический характер. Конкретный и исторический характер носят и его герои. Меняется у Лермонтова поэт, меняется толпа, не остается одинаковым и авторское отношение и к поэту, и к толпе. Понятие толпы у Лермонтова деромантизируется, поскольку оно теряет свою устойчивость, свою семантическую и эмоциональную неподвижность. Для романтика в понятии «толпа» заключено только отрицательное содержание; у Лермонтова толпа дается то со знаком плюс, то в плане негативном. Лермонтовская «толпа» оказывается включенной в историю, она меняется в соответствии с теми переменами, которые происходят в исторической жизни. Это и делает ее неоднозначной и вместе с тем предельно конкретизированной и реальной.

Когда Л. Я. Гинзбург в связи со стихотворением «Поэт» отметила, что «зрелый Лермонтов не захотел остаться при романтиче-

¹⁰ Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 177.

ском противоречии», в своем замечании она была и права и одновременно не совсем точна. Не захотел остаться при романтическом противоречии не вообще зрелый Лермонтов, а Лермонтов — автор стихотворения «Поэт». В 1841 году, незадолго до смерти, Лермонтов пишет на ту же тему стихотворение «Пророк», и в нем он снова возвращается к изображению романтического и трагического конфликта поэта и толпы. Решив в стихотворении «Поэт» тему реалистически, в «Пророке» Лермонтов дает другой, романтический вариант решения — для него не менее живой и злободневный. Романтически непримиримый конфликт между поэтом и слепой, завистливой и неумной толпой явно воспринимался Лермонтовым не только в литературном плане. Трагические стороны этого конфликта он в достаточной мере ощущал на себе: вспомним хотя бы его стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен...». Отсюда не просто трагедийное, но и глубоко лирическое звучание лермонтовского «Пророка». Он посвящен горестной судьбе поэта в неустроенном, лживом, лишенном духовности мире — и он же о горестной судьбе, о личной трагедии автора стихотворения:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья;
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья...

Поэт в «Пророке» некоторыми существенными чертами напоминает Демона — самого романтического и едва ли не самого лирически-трагедийного героя Лермонтова. Как и Демон, он гордый и одинокий. Как и Демона, его ждет изгнание и пустыня:

Когда же через шумный град
Я пробиралюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:
«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами;
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!
Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он шаг и бедец,
Как презирают все его!»

* * *

Для Лермонтова, как и для некоторых поэтов философско-романтического направления (Тютчева, например), характерен более или менее четко очерченный круг тем и поэтических идей. Это свидетельствует отнюдь не о бедности тем, а о тематической

интенсивности, о верности поэта любимым мотивам и об углубленной их разработке.

Одной из самых важных проблем, поставленных Лермонтовым в поэзии, была проблема демоническая. Это и главная философская тема лермонтовского творчества, и лирическая тема. Демонические мотивы можно обнаружить уже в самых ранних стихах Лермонтова: и в стихотворении «Портреты», и в «Молитве», и в лирической пьесе «1831-го июня 11 дня» («...все образы мои, предметы мнимой злобы иль любви, не походили на существ земных. О нет! все было ад иль небо в них...»). Демоническим характером наделен Александр, герой юношеской пьесы Лермонтова «Два брата», демонические черты характеризуют Вадима, героя одноименной повести, их можно обнаружить в Кирибеевиче, демонические мотивы и демонические герои встречаются и во многих других произведениях молодого и зрелого Лермонтова.

Впервые прямо заявлена эта тема в стихотворении 1829 года «Мой демон» и в одновременно с ним начатой поэме «Демон». Как уже отмечалось в главе о Пушкине, стихотворение «Мой демон» преемственно связано с однотемным пушкинским стихотворением. Однако у Лермонтова, в отличие от Пушкина, Демон воспринимается менее иносказательно: лермонтовский Демон с самого начала масштабен, он наделен независимым от человека существованием:

Собранье зол его стихия.
Носясь меж дымных облаков,
Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров.
Меж листьев желтых, облетевших,
Стоит его недвижимый трон:
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он...

Демон у Лермонтова — злой дух не одного человека, а всего человечества. В самом первом стихотворении, посвященном теме Демона, он злой дух — и больше ничего. Первоначальное решение демонической темы у Лермонтова однолинейное. С Демоном связывается мировая стихия зла и отрицания, но нет еще трагического отрицания и трагического зла. Демон в стихотворении 1829 года — внешняя, существующая в самой себе сила, отвергающая «мольбы», презиращая «чистую любовь», подавляющая «высокие ощущения».

В 1831 году Лермонтов переделывает стихотворение «Мой Демон». Новая редакция пьесы о Демоне — новый этап в становлении и развитии демонической темы. Лермонтовский Демон 1831 года не столь однолинейен, он рисуется не одними темными красками: Демон в стихотворении 1831 года совсем как романтический герой, которому ведомы не только сомнение и отрицание, но и романтические чувства и романтическая любовь:

...Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи
Безвестные слезам и сну...

В новом варианте стихотворения демону добавлена важная черта: он не просто злой дух, но и гордый дух. Лермонтовский Демон постепенно становится и романтическим, и в некотором смысле «авторизованным» героем. Это не сам поэт, но вечный спутник поэта, именно таким теперь представляется демон Лермонтову:

И гордый Демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучем чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда.

Сила посторонняя, космическая, мрачная сделалась силой внутренней и трагической — не только мрачной. «Мой демон» варианта 1829 года кончался словами: «И муза кротких вдохновений страшится неземных очей». В новом варианте неземные очи становятся «чудесным огнем», озаряющим ум поэта.

В полной мере и во всей ее глубине тема демона раскрывается Лермонтовым в поэме «Демон». Первоначальный замысел поэмы, как уже говорилось, относится к 1829 году. Но тогда были написаны только отдельные наброски к поэме и несколько конспектов сюжета. В 1830—1831 годах Лермонтов пишет первый вариант поэмы целиком, от начала до конца. Время и место действия в этой редакции поэмы неопределенные, главные ее герои — Демон и монахиня, в которую он влюбляется. К работе над поэмой Лермонтов возвращается в 1833 году. В редакции 1833 года описания становятся более развернутыми, им придана известная конкретность, но в целом и сюжет, и стиль поэмы не меняются.

Основная работа Лермонтова над «Демоном» относится к 1837—1838 годам. То, что было задумано и начато Лермонтовым в ранние годы, завершается в зрелые. Демоническая тема оказывается в точном смысле этого слова с к в о з н о й в лермонтовском творчестве: она связывает воедино ранний, юношеский и зрелый его периоды.

В работе Лермонтова над редакцией «Демона» 1837—1838 годов сказалось его пребывание на Кавказе и кавказские впечатления. Живя на Кавказе, Лермонтов знакомится с местными легендами и приспосабливает их к своему старому замыслу. Действие поэмы происходит теперь на Кавказе, героиня не монахиня, а грузинская княжна Тамара, в поэме появляется много описаний кавказской природы, что усиливает восточный, экзотический и романти-

ческий колорит поэмы. По существу редакция поэмы 1838 года и является окончательной. Сам Лермонтов считал ее таковой и собирался в этом виде поэму печатать. Но не успел и, когда вернулся в 1841 году в Петербург, внес в поэму некоторые изменения и дополнения, принципиально мало что меняющие. Редакция 1841 года, таким образом, представляет собой не новый текст поэмы, а доработку того текста, который был создан в 1838 году¹¹.

Демон зрелого периода лермонтовского творчества не менее романтический герой, нежели Демон раннего Лермонтова. Но при этом за романтическим в поэме Лермонтова нетрудно обнаружить проблемы социальные.

В основе сюжета поэмы «Демон» лежит история любви духа зла к добродетельной и чистой женщине. Такого рода сюжеты были популярны в мировой романтической литературе: они встречаются, например, в творчестве Томаса Мура («Лалла-Рук»), у Альфреда де Виньи («Элоа»). При всем этом поэму Лермонтова отличает яркое своеобразие как в построении сюжета, так и особенно в постановке и решении проблем.

В лермонтовском сюжете на первый план выступает не воплощающая добро героиня, а герой, Демон, — существо могучее, исполненное ненависти и не менее того желания добра и любви, фигура глубоко трагическая. Демон у Лермонтова — дух не одного зла, но и еще больше неудовлетворенности: он недоволен миром, в котором живет, но он же недоволен и самим собой. Он не может не быть Демоном, и он тяготеет своим демонизмом. Это и делает его трагическим героем. Вместе с тем это делает его героем, непохожим на своих европейских и русских двойников, неповторимо оригинальным, неповторимо лермонтовским.

В финале поэмы ее героиня Тамара спасается от Демона ценою жизни. Демона, в отличие от Тамары, ничто спасти не может. Не спасенный любовью и не примиренный с небом, Демон в конце поэмы делается еще более одиноким, чем прежде, еще более страдающим и гордым в безмерном своем величии и печали. Все это выглядит в поэме очень романтично, и все это имеет под собой реальную основу.

В 1842 году, кончив переписывать «Демона», который стал «фактом» его жизни («я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня — мир, истина, чувств, красот»), Белинский делится своими впечатлениями с В. П. Боткиным — впечатлениями от драм Лермонтова, от его «Боярыня Орша» и особенно от «Демона»: «...это не «Руслан и Людмила», тут нет ни легкокрылого похмелья, ни сладкого безделья, ни лени золотой, ни вина и жалостей амура, — нет, это сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это «с небом гордая вражда», это — презрение рока и предчувствие его неизбежности. Все это детские, но страшно

¹¹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 2, с. 506—508. (Примечания Б. М. Эйхенбаума к поэме «Демон».)

сильно и в замахисто. Львиная натура! Страшный и могучий дух!»¹².

В «гордой вражде с небом» Белинский справедливо увидел основную идею «Демона», его внутренний пафос. Но именно эта «гордая вражда» лермонтовского героя с небом и имеет глубокую реальную основу. Вызов, который бросает Демон силам небесным, это, по существу, вызов поэта, автора «Демона», миру сему. Вызов его лживым законам, его лицемерной морали, его несправедливостям и жестокостям. Романтики очень часто — примером тому может служить Байрон, воспевавший Люцифера и Каина, — абсолютизировали, доводили до пределов фантастического свой протест, придавая ему мифологические формы. В романтической поэзии сплошь и рядом наблюдается своеобразная мифологизация реального. Так это было и у романтика Лермонтова. Мифологический Демон Лермонтова бросает вызов самому творцу на небе, но реально это значит, что для автора «Демона» неприемлем мир земной — неприемлем в его действительных, реально существующих формах. Борьба романтических поэтов с богами в действительности всегда была борьбой с земными законами и земными владыками.

Это достаточно хорошо понимали и читатели — современники Лермонтова. В. П. Боткин писал Белинскому: «Да, пафос его («Демона». — *Е. М.*), как ты совершенно справедливо говоришь, есть «с небом гордая вражда». Другими словами, отрицание духа и мирозерцания, выработанного средними веками, или, еще другими словами, — пребывающего общественного устройства»¹³.

Итак, в «Демоне» авторское отрицание «мира сего» принимает абсолютные и космические формы, но при этом не теряет связей с злободневными проблемами русской жизни. Это похоже на то, что мы отмечаем в южных поэмах Пушкина, в его «Кавказском пленнике» и в «Цыганах».

Интересно, что известная близость «Демона» к южным поэмам Пушкина проявляется и более непосредственным образом. Вот как рисует Лермонтов своего героя:

Презрительным окинул оком
Творенья бога своего,
И на челе его высоким
Не отразилось ничего...

Последние два стиха кажутся хорошо знакомыми. Именно так, такими словами характеризовал Пушкин своего Пленника. Тут допустимо и сознательное заимствование. Лермонтов считал возможным даже в зрелые годы заимствовать у Пушкина то, что было как

¹² Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину от 17 марта 1842 г. — Полн. собр. соч., т. XII, с. 85, 86.

¹³ Белинский В. Г. Письма, т. II. СПб., 1914, с. 418—420. (Разрядка в тексте цитаты из письма Боткина моя. — *Е. М.*)

бы общим романтическим достоинством, устойчивой и выразительной приметой не пушкинского только, а вообще романтического героя. Сфера действия Демона иная, неизмеримо более высокая и широкая, нежели у пушкинского Пленника, его отрицание масштабнее, оно затрагивает самого бога, но по многим характерным свойствам оба героя, и пушкинский и лермонтовский, стоят в одном романтическом ряду. Оба они при этом, несмотря на свой романтизм, соотносимы с современной действительностью. Естественно, что они соотносятся в отдельных признаках и друг с другом.

В лермонтовской поэме Демон говорит Тамаре о земной жизни:

Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья.
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мялкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни невидеть, ни любить.

Демон обличает землю и земное существование, как Пленник у Пушкина обличал свет и светскую жизнь.

Демон в одноименной лермонтовской поэме не прямо, а по глубокой идее своей соотносится с реальным. В нем есть потребность добра — и он творит зло. Велики его презрение и ненависть, но они определяются той любовью, которая потенциально в нем заложена. Это дух разрушения за невозможностью созидать. В нем живет не только сомнение; еще больше в нем потребности действия, внутренней активности. Он наделен той полнотой силы, которая приносит страдание, потому что нет для нее должного применения. Он многое знает: у него «гордое познание», «пучина гордого познания». И оно тоже источник страдания. Демон страдает от предельности и безмерности своей: от безмерности знания и предельного своего одиночества:

...Жить для себя, скучать собой,
И этой вечною борьбой
Без торжества, без примиренья!
Всегда жаждать, и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть.
И все на свете презирать...

Как ни величествен Демон, как ни далек он от земного по своим масштабам, по сути он очень похож на Арбенина и Печорина — на героев реального мира. У них все помельче, все заземлено, по приметам в основном те же, что и у Демона: та же постоянная раздвоенность, то же одиночество, та же неистребимая и неутоленная

жажда действия. Как и Демон, они тоже трагические герои. Но в отличие от Демона, они сами и их трагизм оказываются глубоко, социально мотивированными и отчасти сниженными. В результате то, что в Демоне выглядело как «гордое познание», в реальном мире, среди обыденных людей и обыденных страстей, у Арбенина, становится «жалким познанием». И оно же превращается в «блезнь века» в незаурядном, но вполне земном и вполне современном герое — Печорине. В драме «Маскарад» и в романе «Герой нашего времени» лермонтовский Демон оказывается как бы спущенным на землю, а демоническая тема, выступая в своем конкретно-историческом, реально-бытовом обосновании и освещении, вполне и до конца проясняется, выявляет свой истинный социальный смысл.

Д. Е. Максимов пишет о демонических героях Лермонтова: «...отношение Лермонтова к героям демонического склада не превращается в слепую апологию. Он выдвигает и поэтизирует положительное содержание их личности, но различает в ней также и разрушительные эгоцентрические силы»¹⁴.

Ни герой поэмы «Демон», ни тем более его земные двойники не являются последовательно и целиком положительными героями. Демон одноименной лермонтовской поэмы — существо высокое, но вместе с тем ущербное и обреченное. Ущербное и обреченное в нравственном смысле. Вполне и до конца положительный герой романтической поэзии Лермонтова не Демон, а Мцыри. Он лишен демонической раздвоенности, он очень целен, силы его личности не направлены против других личностей: они в основе своей не разрушительные, а созидательные. В Мцыри Лермонтов показывает нам земную высоту, — и она оказывается подлинной человеческой высотой.

Белинский писал о Мцыри: «Это любимый идеал нашего поэта, это отражение в поэзии тени его собственной личности. Во всем, что ни говорит Мцыри, веет его собственным духом, поражает его собственной мощью»¹⁵.

Вслед за Белинским и Огарев увидел в Мцыри «самый ясный и единственный идеал поэта»¹⁶.

Поэма «Мцыри» — поэма не просто положительного, но идеального героя. Вместе с тем она представляет собой одно из вершинных творений лермонтовского гения. Поэма очень органична для Лермонтова. Подобно многим другим его произведениям, подобно «Демону», она утверждает высокое жизненное призвание человека, его право на достоинство, на гордость, на свободу.

Герой поэмы «Мцыри» — монах, помимо своей воли попавший в монастырь и стремящийся на волю. Это вовсе не значит, что поэма посвящена теме монастырской жизни или проблеме послуш-

¹⁴ Максимов Д. Е. Указ. соч., с. 180—181.

¹⁵ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. IV, с. 537.

¹⁶ Огарев Н. П. Избр. произв., в 2-х т., т. 2. М., 1966, с. 484—485.

чества. Точно так же, как слова «божество», «бог» в лирике Пушкина связаны отнюдь не с религиозной сферой, а со сферой понятий о творческом процессе в области искусства¹⁷, так и у Лермонтова слово «монах» соотносится не с конкретным монастырем, не с монастырем как таковым, а с понятием мира-темницы, с понятием не свободы человека. В отвлечении, как символ «человека в плену» воспринимается читателем образ Мцыри. Он воспринимается обобщенно и романтически, как и поэма в целом.

Поэма «Мцыри», несомненно, романтическое произведение, и ее герой — романтический герой. По замечанию Л. Мелиховой и В. Турбина, «Мцыри» — эталон романтизма: «это романтизм до конца, романтизм завершённый и замкнутый»¹⁸.

Хотя сюжет «Мцыри» основан на более или менее реальном происшествии (рассказе монаха, старого монастырского служки), хотя в повествовании можно встретить немало фактически достоверных примет монастырской жизни и кавказской природы, поэма в целом отличается нафосом не конкретного, а общего. Поэма воссоздает поэтическую, а не бытовую реальность. Все повествование в ней оказывается максимально приподнятым над обыденным, все кажется вне привычных измерений, происходящим в незнакомо-таинственном мире. Это свойство романтического повествования. Поэтика необыкновенного переключает рассказ на высокую и вневременную волю, в результате у читателя поэмы возникает не представление о каждодневном, рутинном существовании, а высокое ощущение человеческого бытия. Чувства читателя «Мцыри» соизмеримы не с временным и конкретным, но с вечным. Время поэмы ближе к сказочному, обобщенному, чем к реальному. Это делает поэму и по мысли обобщенной, придает ей свойство не только романтического, но и во многом философского произведения. На глубокой идее своей поэма «Мцыри» — это поэма о смысле бытия, об истинных ценностях человеческой жизни.

Эти ценности в поэме Лермонтова определяются прежде всего понятиями человеческой свободы, активности, человеческого достоинства. Идеал Мцыри — в жизни, исполненной деяний и борьбы:

Я мало жил и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.
Я знал одной лишь думы власть —
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
Она мечты мой звала

¹⁷ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга 2-я, с. 82.

¹⁸ Мелихова Л. С., Турбин В. Н. Поэмы Лермонтова. Изд. МГУ, 1969, с. 38.

От келий душих и молитв.
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах причутся скалы,
Где люди вольны, как орлы...

Мечты героя неразделимы с представлениями о свободе, вольности. Юность героя омрачена постоянным сознанием неволи, единственная его радость — воспоминания о тех мгновениях, которые проведены на свободе («И было сердцу моему легко, не знаю почему»), голос грузинки ему кажется «так сладко вольным», высшее счастье для него — «блаженство вольности познать».

Не только в словах и мыслях героя, но и во всей поэме ощущается нафос свободы и человеческой активности. В особенной, «упругой» и нервной музыке стихов лермонтовской поэмы, в ее возвышенно-экзотических пейзажах, в высоких и резких контрастах природы, в своеобразной мужественности картин и слов не менее чем в прямых признаниях героя чувствуется поэзия вольной и деятельной жизни — полной и прекрасной жизни.

Эта поэзия вольности вообще характерна для Лермонтова. Но нигде она не выглядела столь привлекательной, как в поэме «Мцыри». Это связано с особенностями ее сюжета и ее героя. Ни один лермонтовский герой не вызывал в такой мере сочувствие читателя, как вызывает его Мцыри. И прежде всего потому, что Мцыри — герой юный, милый, чистый, непосредственный, по-юношески обаятельный. Его человеческое обаяние и привлекательность распространяется, естественно, и на его мысли, его мечтания. Идеи, которые высказываются вполне положительным героем и так или иначе соотносятся с ним, представляются безусловно положительными и самыми убедительными идеями.

Поэма «Мцыри», как это часто бывает с романтическими произведениями, — по своему типу монологическое повествование. Это поэма одного героя и еще больше — одного сознания. Недаром прямой монолог-исповедь занимает в поэме центральное и ключевое место. Герой и автор внутренне близки, почти неотделимы друг от друга. В известном смысле исповедь героя — это исповедь поэта. Герою принадлежат в ней частности, детали — мысли и чувства больше всего и прежде всего принадлежат поэту.

Речи героя в поэме нередко звучат так, как если бы автор прямо говорил за него. Замечательно, что это не кажется искусственным, натянутым и не разрушает высокую правду художественного творения. «Мцыри» Лермонтова — не только поэма одного сознания, но и поэма одного, единого, цельного порыва. В единый взволнованный и волнуемый монолог поэмы включается и голос героя, и голос автора, и сам величественный и прекрасный кавказский пейзаж, определяющий во многом внутреннюю цельность поэмы, определяющий ее высокую и возвышенную музыку.

Ранние романтические поэмы Лермонтова отличались внешней сюжетной остротой. В «Мцыри» острота не столько сюжетная,

сколько музыкальная: острота в выражении чувств, в выражении внутреннего порыва. «Мцыри» едва ли не самая музыкальная поэма Лермонтова. Это — свидетельство ее глубокой лиричности. Для Лермонтова «Мцыри», несомненно, самая задушевная поэма.

Д. Е. Максимов назвал поэму «заключительным словом поэта-романтика, уходящего от романтизма»¹⁹. Видимо, это так и есть. Но если Лермонтов в своей поэме «Мцыри» действительно прощался с романтизмом, то прощался он на самой высокой лирической ноте — не пизвергая, а утверждая.

¹⁹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова, с. 181.

РУССКИЙ ФИЛОСОФСКИЙ РОМАНТИЗМ. ЛИРИКА ВЕНЕВИТИНОВА

Одним из важных течений в русском романтизме был романтизм философский. Его главными представителями были Веневитинов, другие поэты-любомудры (Хомяков, Шевырев), В. Одоевский. К этому течению по многим признакам своей поэзии примыкал и Тютчев.

Философский романтизм, как и некоторые другие литературные понятия,— понятие в значительной мере условное. Во всяком случае, оно требует уточнений. Не одни только романтики философского толка создавали в 20-е и 30-е годы XIX века философские произведения. Философский характер, как мы знаем, носила поэзия Лермонтова, хотя Лермонтов отнюдь не принадлежал к течению философского романтизма. Глубокий философский смысл имели многие произведения Пушкина, притом преимущественно перо-романтического периода его творчества. С другой стороны, рядом с произведениями Пушкина и Лермонтова, философская лирика Веневитинова, Хомякова, тем более Шевырева кажется не только менее художественной и поэтической, но и заметно уступает в глубине и значимости философских идей.

Термин «философский» применительно к романтизму обозначает не качество и не достоинства поэзии, даже не обязательно ее прямое содержание, а ее программу и ее сознательные тенденции. Д. В. Веневитинов и В. Одоевский одними из первых в русской литературе начала XIX века громко, во всеуслышанье объявили о необходимости создания поэзии на твердой философской основе, теоретически обосновали такую необходимость, целям создания философской поэзии подчинили свое творчество. Д. Веневитинов, например, так писал о насущных задачах русской литературы в своей программной статье «О состоянии просвещения в России»: «...Философия и применение оной ко всем эпохам науки и искусств — вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы, тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и, следовательно, своей нравственной свободы в литературе в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления»¹.

¹ Веневитинов Д. В. Избранное. М., с. 213.

То романтическое течение, к которому принадлежал Веневитинов, на знамени своем начертало слова: «философская поэзия». Оно само осознавало себя как философское и тем в значительной степени определило характер восприятия его современниками. И не одними только современниками.

И. Киреевский, а вслед за ним Пушкин относили поэтов, принадлежавших к философско-романтическому течению — Веневитинова, Шевырева, Хомякова, Тютчева, — к поэтам «немецкой школы»². В этом была своя правда. Воздействие немецкой романтической и философской мысли на Любомудров и Тютчева несомненно, хотя оно и не было прямым и полным. Сам лозунг философской поэзии восходил отчасти к немецким романтикам. Одно из самых распространенных определений-характеристик романтического искусства, данного его первыми теоретиками и практиками в Германии, связывает романтизм в поэзии с философским осмыслением жизни. «Поэзия и философия должны объединиться», — призывал Ф. Шлегель³.

Однако требование философской поэзии в России имело не столько литературные, «немецкие» корни, сколько вполне реальные и русские. Их следует искать в самой российской действительности, и прежде всего в тех жизненных обстоятельствах и коллизиях, которые возникли после трагической катастрофы 1825 года.

Кружок Любомудров, по имени которого были названы поэты, входившие в него или близкие к нему, начал свое существование за несколько лет до декабрьских событий. В 1823 году группа молодых людей, учившихся в Московском университете, а затем служивших в Московском архиве коллегии иностранных дел («архивными юношами» назвал их Пушкин в «Евгении Онегине»), образовала общество любителей философии, так называемое «общество Любомудрия». Один из членов этого общества А. И. Кошелев впоследствии так описал его: «Другое общество было особенно замечательно: оно собиралось тайно и об его существовании мы никому не говорили. Членами его были: кн. Одоевский, Ив. Киреевский, Дм. Веневитинов, Рожалин и я. Тут господствовала немецкая философия, т. е. Кант, Фихте, Шеллинг, Окен, Гёррес и др. Тут мы иногда читали наши философские сочинения; но всего чаще и но большей части беседовали о прочтенных нами творениях немецких Любомудров. Начала, на которых должны быть основаны всякие человеческие знания, составляли преимущественный предмет наших бесед»⁴.

К обществу Любомудрия, не являясь его прямыми членами, призывали также Шевырев и Хомяков. Последний, не будучи безу-

² Киреевский И. Обзорные русские словесности за 1829 год. — Полн. собр. соч. И. В. Киреевского, т. 2. М., 1911, с. 25—26;

Пушкин А. С. Денишн... — Полн. собр. соч., т. 7, стр. 114.

³ Шлегель Ф. Фрагменты. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 171.

⁴ Записки Александра Ивановича Кошелева. Berlin, 1884, с. 12.

словным поклонником немецкой философии, часто вступал в спор с членами кружка, но к кружку все-таки тянулся и все более чувствовал потребность общения с ним.

События 14 декабря положили конец номинальному существованию кружка любителей. «Живо помню, — писал А. И. Кошелев, — как после этого несчастного числа кн. Одоевский нас созвал и с особенною торжественностью предал огню в своем камине и устав, и протоколы нашего общества любителей»⁵.

Но формальный распад кружка не привел к ослаблению литературной общности и дружеских связей. Они перенесены были только на другую почву; в частности на почву совместной журнальной деятельности в «Московском вестнике», где и сформировалась окончательно на единой философско-эстетической платформе та группа поэтов, за которой в истории литературы закрепилось имя поэтов-любителей.

По сути дела, то, что объединяло любителей в их обществе, те литературно-философские и просветительские цели, которые они перед собой ставили, после декабрьских событий не только не потеряли своего значения, но приобрели новый и еще больший интерес. Трагическая неудача, постигшая декабристов, заставила немало честных людей уйти в своеобразное «духовное подполье», уединиться в мире поэзии и философской мысли. Цели, поставленные перед собой любителями, нашли таким образом, сугубое оправдание в условиях последекабрьской реакции. Это имеет отношение не к одним любителям. Русский философский романтизм в целом тесно связан с событиями декабря 1825 года и с последекабрьской эпохой: он порожден этой эпохой, и она определила многие его своеобразные черты и приметы.

Одной из значительных и характерных фигур среди поэтов философско-романтического течения был уже упомянутый нами Д. В. Веневитинов. Он был признанным идеологом и «центром» кружка любителей. «Лучшим из избранных» назвал его Пушкин в своей рецензии на альманах «Денишца»⁶.

Биография Веневитинова не богата внешними событиями. Блестящая юность, полная не только мечтаний, но и серьезных интересов и трудов; отличное домашнее воспитание; в четырнадцать лет чтение в подлиннике античных авторов Эсхила, Софокла и Горация; занятия музыкой и живописью; слушание лекций в Московском университете; служба в Московском архиве коллегии иностранных дел; умные и талантливые друзья; философские увлечения и философский кружок; одновременно с этим в том же кружке разговоры о необходимости «произвести в России перемену в образе правления» и чтение «с особенной жадностью» сочинений Бенжамена Константа, Рюэ-Коллара и других французских политических писателей⁷; глубокая скорбь и уныние после декабрьских собы-

⁵ Записки Александра Ивановича Кошелева. Berlin, 1884, с. 12.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 118.

⁷ См.: Записки Александра Ивановича Кошелева, с. 13.

тий; усиленные занятия наукой и литературой; деятельное участие в издании журнала «Московский вестник»; перевод по службе из Москвы в Петербург; сразу же по приезде в Петербург вызов в III отделение, где Веневитинов находится под арестом двое или трое суток; потом, очень скоро, болезнь и быстрая, неожиданная смерть. Смерть в 22 года.

Таковы основные вехи биографии Веневитинова. Внешней его биографии. Но, как и у других настоящих поэтов, еще больше, чем у других, подлинная, внутренняя биография Веневитинова — это биография его поэзии.

При жизни Веневитинова на него возлагали великие надежды, и для этого были все основания. Но в количественном отношении он успел сделать совсем немного. Им написано несколько философских статей и критических этюдов и около 50 лирических стихотворений. Как поэт и как философ он был весь в будущем, и наибольший интерес в его поэтическом и литературном наследстве представляют не его художественные достижения (хотя и их у него немало), а общие тенденции его поэзии. В тенденциях лирики Веневитинова, в ее особенной устремленности как раз и проявляются некоторые характерные и существенные особенности всего того течения русской литературы, которое носит название философского романтизма.

Веневитинов начал писать стихи очень рано, и естественно, что первые его поэтические опыты отличаются известной незрелостью. Но поэтическое лицо Веневитинова, его особенную поэтику выражают едва ли не в равной мере и зрелые, и незрелые его произведения. Стихотворения разных лет не одинаковы по достоинствам, но они близки друг другу и тематически, и идейно, близки всем своим складом и духом. Все они представляют собой как бы части единого целого, развитие одной главной мысли. Удивительно цельным был Веневитинов и как поэт, и как личность. И Киреевский недаром писал о мыслях Веневитинова, «связанных стройной жизнью души поэтической»⁸.

Одно из самых ранних стихотворений Веневитинова — стихотворение 1821 года «К друзьям». Тема дружбы в нем решена в традициях романтической поэзии:

...Пусть веселый рой шумящий
За собой толпы влечет!
Пусть на их алтарь блестящий
Каждый жертву понесет!
Не стремлюсь за их толпами —
Я без шумных их страстей
Весел участью своей
С лирой, с верными друзьями.

⁸ Полн. собр. соч. И. В. Киреевского, т. 2. М., 1911, с. 26—27.

Дружба как начало высокое и духовное противопоставляется суетной жизни света-толпы. Подобное характерно романтическое противопоставление встретится и во многих более поздних произведениях Веневитинова.

Интересно, что стихотворение «К друзьям» лишено примет конкретного и бытового. Тема дружбы решена в отвлечении от частного и неповторимого. В стихотворении заметно стремление к обобщенному выражению поэтических раздумий и настроений. Это тоже черта, свойственная всей поэзии Веневитинова. Вместе с тем это типично романтическая черта.

Печать романтической поэтики лежит на многих, на подавляющем большинстве произведений Веневитинова. К 1825 году относится его стихотворение «Послание к Рожалину». Послание это как исповедь, как поэтическое самопризнание. Но признание опять-таки без конкретно-бытовых деталей, вне точных временных и пространственных границ. Зато в стихотворении много традиционно-байронических мотивов и стилистика, напоминающая Байрона и других романтиков:

С надменной радостью, бывало,
Глядел я, как мой смелый челн
Печатал след свой в бездне воли.
Меня пучина не пугала:
«Чего страшиться? — думал я, —
Бывало ль зеркало так ясно,
Как зыбь морей?» Так думал я
И гордо плыл, забыв края,
И что ж скрывалось под волною?
О камень грянул я ладью,
И вдребезги моя ладья!
Обманут небом и мечтою,
Я проклял жребий и мечты...
Но издали манил мне ты,
Как брег призывный улыбался,
Тебя с восторгом я обнял,
Поверил снова наслажденьям
И с холодной жизнью сочетал
Души горячей сновиденья.

Стихотворение написано словами, за которыми, казалось бы, нелегко увидеть конкретную и живую человеческую судьбу. Тема разочарованности в жизни, которая проходит через все послание, могла восприниматься как чисто книжное, литературное влияние, а не выражение индивидуального сознания и чувства. И тем не менее, несмотря на все сказанное, «Послание к Рожалину», особенно в контексте всех других стихотворений Веневитинова, выглядит не как простая дань романтическим веяниям, но как подлинная исповедь. То, что вообще характеризовало романтического героя, романтический мир чувствований и настроений — все это в большой мере

было присуще и самому Веневитинову. Веневитинову — поэту и человеку. В чем-то, притом очень важном, он сам был идеальным героем-романтиком — и в этом смысле стихи его, подобные «Посланию Рюкалнину», являлись истинными и искренними признаниями его души.

В письме к брату, известному поэту, Ф. Хомяков так писал о стихах Веневитинова: «Они все очень хороши и занимательны по обилию мыслей, по обдуманности хода и потому, что они составляют как бы журнал его»⁹. «Душа сроднилась с мечтой», — скажет сам Веневитинов в предсмертной элегии. И эти слова правды о самом себе, это романтическое признание одного из самых романтических русских поэтов служат прекрасной характеристикой и поэзии Веневитинова, и его жизни.

Романтизм Веневитинова имел в своих истоках и романтизм европейский (в первую очередь поэзию Байрона), и романтизм русский — поэзию декабристов в частности. В традициях декабристской поэзии написано стихотворение Веневитинова 1826 года «Новгород». История этого стихотворения связана с переездом Веневитинова из Москвы в Петербург и посещением Новгорода. Однако стихотворение выходит за рамки путевых заметок, хотя бы и поэтических. В нем явственно слышатся мотивы романтические и мотивы политические:

...Ты ль предо мной, о древний град!
Отчизна славы и торговли!
Как живо сердцу говорит
Холмы разбросанных обломков!
Не смолкли в них твои дела,
И слава предков перешла
В уста правдивые потомков.
(.)
Везде бывшего свежий след!
Века прошли... но их полет
Промчался здесь, не разрушая.
«Ямщик! Где площадь вечевая?»
«Прозванья этого здесь нет...»
«Как нет?» — «А, площадь? Недалеко:
За этой улицей широкой.
Вот площадь. Видишь шесть столбов?
По сказкам наших стариков,
На сих столбах висел когда-то
Огромный колокол, но он
Давно отсюда увезен.»
«Молчи, мой друг; здесь место свято:
Здесь воздух чище и вольней!..»

Пафос стихотворения «Новгород», его ведущие мотивы заставляют вспомнить Рыльева, Бестужева, А. Одоевского, разрабатывав-

⁹ Письмо от 3/ХІІ 1826 г. «Русский архив», 1884, № 5, с. 223—225. (Разрядка в тексте цитаты моя. — Е. М.)

ших тему Новгорода как тему вольности по преимуществу. Вольнолюбивые мотивы окрашивают все стихотворение Веневитинова. Стихотворение «Новгород» может служить свидетельством не только литературной, но и отчасти идейной близости его автора и поэтов-декабристов. Не близости взглядов и концепций в полном их объеме, но близости в любви к свободе и в страстной тоске по свободе. А. И. Герцен недаром говорил о Веневитинове, как о юноше, «полном мечтаний и идей 1825 года»¹⁰.

Веневитинов писал стихи о дружбе, о любви, о разочаровании, о вольности — писал на темы и сюжеты, традиционно привлекавшие писателей-романтиков. Но основная и главная тема его произведений — тема поэта. Во второй половине 20-х и в 30-е годы в русской литературе эта тема была одной из ведущих и популярных. Стихи о поэте и поэзии пишут в это время не только Веневитинов и его друзья-любомудры, но и Баратынский, и Пушкин, и многие другие. Причем как любомудры, так и Пушкин решали тему главным образом в плане утверждения высокого достоинства и независимости поэта и поэтического творчества. По видимости это было романтическое решение темы. Но Пушкин, писавший стихотворения «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», уже не был романтиком.

Реализм и романтизм не отделены друг от друга непреходимой стеной. Существует немало примеров, когда романтик выступает в отдельных случаях как реалист, а реалист как романтик. Так именно было с Пушкиным в его стихах на тему поэта. В трактовке этой темы у Пушкина и Веневитинова было известное сходство, но основания этого сходства находятся не в сфере поэтики, а в сфере реально-исторической.

Как хорошо показал Г. В. Плеханов, источник пушкинской как будто романтической постановки темы поэта во второй половине 20-х годов заключался в том положении, которое занимал Пушкин в николаевскую эпоху, в опеке, которую ему навязывали власти, в непримиримом разладе, возникшем между художником и средою¹¹. Но то, что Плеханов говорит о Пушкине, во многом справедливо и для Веневитинова. Гимн поэту, прославление художника, возвышающегося над унижительной прозой жизни и противостоящего ей, все то, что так сильно звучало в стихах Веневитинова, посвященных теме поэта, имело конкретный политический смысл, имело современное звучание. Как и у Пушкина, решение темы поэта у Веневитинова объективно выглядело как протест, оппозиция. В ней был свой вызов, несогласие с существующим порядком вещей. Сознательно или бессознательно, это решение противопоставлялось другому, навязанному извне, официальному, по которому поэт обязан «служить обществу», по

¹⁰ Герцен А. И. О развитии революционных идей в России. — Собр. соч. в 30-ти т. т. 7. М., 1956. с. 223. В дальнейшем все ссылки на произведения Герцена даются в этом издании.

¹¹ См.: Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь. — В кн.: Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, с. 219—221.

служить не по внутренним побуждениям, а по строгим предписаниям деспотической власти.

У стихов Пушкина и Веневитинова на тему поэта была общая почва. Эта почва — последекабристская русская действительность, с ее смятением умов, попорченной независимостью, со «скудостью правительственной мысли», «прозой самодержавия», «жалкой пошлостью»¹². В условиях этой действительности очень живо и совсем не только романтически должна была звучать тема свободного и гордого поэта, как она всегда звучала в эпохи безвременья и общественной реакции.

У Веневитинова, однако, тема поэта имела не одно политическое и современное звучание. Она была для него и философской темой. Она осмыслялась не только конкретно и исторически, но и обобщенно, вне временных границ. Поэт для Веневитинова всегда, во все эпохи был и есть высшее выражение человека. В конечном счете тема поэта решалась Веневитиновым и как философская, и как сугубо романтическая тема.

Л. Гинзбург писала в книге «О лирике»: «Русский романтизм второй половины 20 — 30-х годов выдвинул два основных собирательных образа. С одной стороны, это протестующая, мощная, демоническая личность; с другой — это поэт-жрец философического романтизма молодых русских шеллингианцев»¹³.

Если образ демонической личности наиболее представлен в романтической поэзии Лермонтова, то образ поэта-жреца, провидца, поэта как высшего выражение человека едва ли не полнее и последовательнее всех воплотил в своем творчестве Веневитинов. Именно в своем творчестве, а не только в поэзии.

Тема поэта у Веневитинова занимает ключевое место и в его стихах, и в его философских статьях. Тема поэта поддерживается и подкрепляется у него цельной философской концепцией.

В статьях «Анаксагор» и «Письма к графине N. N» Веневитинов размышляет о целях философии, о смысле человеческой жизни, о познании и самопознании и приходит к выводам, которые имеют самое непосредственное отношение к теме поэта. Проследим за ходом мысли Веневитинова.

Что является главным предметом философии? Каковы ее цели? Цель философии, по Веневитинову, в достижении согласия между миром и человеком, ее главный предмет — познание человеком того, что его окружает, и себя самого. Через познание и достигается согласие: чем полнее и глубже будет познание, тем скорее может быть достигнута гармония человеческого ума с природою. «Знание в обширном смысле, — пишет Веневитинов, — есть согласие природы с умом»¹⁴.

¹² Герцен А. И. О развитии революционных идей в России. — Собр. соч., т. 7, с. 210.

¹³ Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 163.

¹⁴ Веневитинов Д. В. Письма к графине N.N. Письмо второе. Избранное, с. 233.

Однако познание мира и человека не только основной предмет для всякой философии, но и высший смысл, единственно возможное счастье человеческого существования. Идея счастья реализуется в жизни человека лишь по мере познания им самого себя. Но познать самого себя можно лишь через свое отношение к природе, через свою связь с внешним миром.

Самопознание, для Вeneвитинова, это прежде всего осознание человеком своей духовной, творческой силы. Это утверждение себя во внешнем, утверждение в мире своего неповторимого и самобытного. В этом и заключается единственно возможное и истинное торжество человека — его счастье.

«Царем природы, — пишет Вeneвитинов, — может назваться только тот, кто покорил природу; и следовательно, чтоб познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях...»¹⁵. Существует не только необходимость, но и потребность для человеческой души к «борению с противоречиями мира». Духовное испытание человека и его утверждение не могут происходить иначе, как в постоянной борьбе и преодолении. Это преодоление внешнего и материального связано не только с радостями, но и со страданиями, оно приобретает в иных случаях трагический характер, но трагизм этот высокий, в его основе — испытание силы, творчество, в нем всегда сохраняется возможность духовной победы и, следовательно, счастья.

Для философской концепции Вeneвитинова очень важно, что в полной мере и в законченном цикле этот процесс самопознания, процесс постижения счастья преодоление и противоречия испытывает поэт, художник. В статье «Анаксагор» Платон, ведущий диалог с Анаксагором, приводит пример со скульптором Фидием, который творческим воображением и мыслью представил себе Аполлона: «В душе его совершенное спокойствие, совершенная тишина. Но доволен ли он этим чувством! Если б наслаждение его было полное, для чего бы он взял резец? Если б идеал его был ясен, для чего старался бы он его выразить? Нет, Анаксагор, эта тишина — предвестница бури. Но когда вдохновенный художник, победив все трудности своего искусства, передал мысль свою бесчувственному мрамору, тогда только истинное спокойствие водворяется в душу его — он познал свою силу и наслаждается в мире, ему уже знакомом»¹⁶.

Устами Платона Вeneвитинов говорит о художнике, но думает при этом не только о нем: думает он «о всяком человеке, о всем человечестве»¹⁷. Однако то, что существует в идеале для человека вообще и что характеризует его как существо мыслящее и духовное, особенно свойственно поэту, художнику. И именно потому художник-поэт для Вeneвитинова есть эмблема и высшее выражение человека. Само понятие поэзии у Вeneвитинова неотделимо

¹⁵ Вeneвитинов Д. В. Избранное, с. 181.

¹⁶ Там же, с. 181—182.

¹⁷ Там же, с. 182.

от победы духовного в человеке. Поэзия там, где имеется: «победив все трудности» — «передал мысль свою». Поэзия в главной сути и тайне своей есть испытание человеком творческой силы и его торжество в области духа.

Культ поэта-художника находит у Веневитинова глубокое философское обоснование. Его философские рассуждения и раздумья, его философская концепция в целом в своих конечных выводах приводят к утверждению высокой, исключительной роли в жизни поэтической, художнической деятельности и самой личности поэта и художника. Это находит прямое отражение и в его стихах. Его стихи всегда и во всем были развитием и конкретизацией его же философских идей. Его поэзия — это философия, развитая в образе, это пережитые и глубоко прочувствованные открытия ума. В известном смысле Веневитинов был идеальным поэтом-философом. И как поэт, и как философ он был захвачен единой и очень цельной идеей: он был поэтом мысли, и его любимая мысль была о поэзии.

Тема поэта звучит у Веневитинова уже в самых ранних его стихотворных опытах; она является основой, например, в его стихотворении 1825 года «Смерть Байрона». О Байроне, как мы знаем, писал Рылеев, писал, особенно в романтический период своего творчества, Пушкин, много и охотно писал Лермонтов. Тема Байрона в русской поэзии сама по себе уже носила романтический характер. Романтической она была и у Веневитинова.

Байрон был всегда одним из самых любимых его поэтов. В послании «К Скарятину» он называет себя «учеником Байрона»:

Не думай, чтоб во мне погас
К высоким песням жар! Нет, он в душе таится,
Его пробудит вновь поэта мощный глас,
И, смелый ученик Байрона,
Я устремлюсь на крыльях мечты
К волшебной стороне, где лебедь Альбиона
Срывал забытые цветы...

Байрон был учителем Веневитинова в романтических чувствах и романтической поэзии. Не удивительно, что стихотворение, посвященное Байрону, носит у Веневитинова в известной мере автопортретный характер. Мы знаем: так часто бывало у романтиков. В образе центрального героя стихотворения «Смерть Байрона» выступает не только известное историческое лицо, английский поэт и друг греческого народа, но кем-то и другой поэт, поэт Веневитинов, со своим субъективным и сокровенным, со своими любимыми мыслями о поэте и поэзии.

В стихотворении можно прочесть целую концепцию поэта — устойчивую для Веневитинова и задушевную. В основе своей она нам уже знакома. Поэт и поэзия — это то единственное, что противостоит унижительной серости и прозе жизни, противостоит обману жизни. Только поэт, будучи по сути своей провидцем и филосо-

фом, способен познать тайны природы и мироздания, но через это познание тайного и преодолевается трагизм повседневного человеческого существования: жизненная суета и жизненные разочарования. Эти мысли вложены в стихотворении в уста Байрона, но еще больше, чем Байрона, это мысли самого Веневитинова:

Байрон — Ты обещала мне отдать восторг целебной,
Насытить жадный дух добычею веков,
И стройный хор твоих певцов,
Гремя гармонней волшебной;
Мне издали манил с полуденных берегов.
Здесь думал я поднять таинственный покров
С чела таинственной природы,
Узнать вблизи сокрытые черты
И в океане красоты
Забить обман любви, обман свободы...

В пьесе «Смерть Байрона» очень важное место занимают мотивы свободы. Они обусловлены в стихотворении не только обстоятельствами жизни и гибели героя, но еще больше — идеями автора. Всякий истинный поэт, по Веневитинову, это сын свободы и потому борец за свободу. Поэзия, свобода, прекрасное — для него неотделимо близкие понятия. Эллада, к которой стремится Байрон и на земле которой он погибает, — это земля поэтов и земля свободы. Настоящей отчизной поэтов является свобода. Не случайно Байрон, поэт свободы, погибая в Греции, с точки зрения Веневитинова, погибает на своей земле и за свою землю:

Байрон — Я умереть всегда готов.
Вождь — Да! Смерть мила, когда цвет жизни
Принесишь в дань своей отчизне.

Тема поэта и поэзии — основная тема лирики Веневитинова. Из этого, однако, не следует, что подавляющее число стихотворений Веневитинова прямо посвящено этой теме и что это единственная для них тема. Стихотворения могут быть разными по сюжетам и мотивам, но при этом их философский смысл, их философская концепция, как правило, оказываются так или иначе связанными с темой поэта. Для творчества Веневитинова это закон, это соответствует внутренним тенденциям его поэзии.

К 1826 году относится цикл стихов Веневитинова, посвященных Зинаиде Волконской. История отношения Веневитинова к Зинаиде Волконской хорошо известна, об этом достаточно написано, и нас сейчас не это будет интересовать. нас интересует не адресат стихотворений, а их внутренняя поэтика, их отличительные жанровые и структурные приметы.

Одно из стихотворений этого цикла носит название «Элегия». По видимости это вполне любовное стихотворение, но отнюдь не в традиционной его форме. В стихотворении заключены идеи, которые выводят его за границы только любовной темы. Подобные при-

меры нам уже встречались у других романтических поэтов, например у Рылеева. В жанровом отношении Веневитинов оказывается здесь в русле традиций русской поэзии. В «Элегии» поэт обращается к любимой:

Волшебница! Как сладко пела ты
Про дивную страну очарованья,
Про жаркую отчизну красоты!
Как я любил твои воспоминанья,
Как жадно я внимал словам твоим
И как мечтал о крае неизвестном!
Ты ушла с сим воздухом чудесным,
И речь твоя так страстно дышит им!
На цвет небес ты долго нагляделась
И цвет небес в очах нам привезла.
Душа твоя так ясно разгорелась
И новый огонь в груди моей зажгла.
Но этот огонь томительный, мятежной,
Он не горит любовью мирной, нежной, —
Нет! он и жжет, и мучит, и мертвит,
Волнуется изменчивым желаньем,
То стихнет вдруг, то бурно закипит,
И сердце вновь пробудится страданьем.
Зачем, зачем так сладко пела ты?
Зачем и я внимал тебе так жадно
И с уст твоих, певица красоты,
Пил яд мечты и страсти безотрадной?

Любовное признание осложняется и окрашивается здесь важными для Веневитинова добавочными мотивами. Героиня стихотворения — не просто любимая женщина, но еще и человек, причастный музам и прекрасному. Это и вызывает у поэта чувство особенно сильное и высокое. Вместе с тем это вводит стихотворение в строй общих идей Веневитинова, заставляет воспринимать традиционно-любовную тему в ее совсем не частном значении. Основные поэтические мотивы стихотворения — любимая, любовь, искусство, прекрасное, Италия — страна прекрасного — все это в воображении Веневитинова и в системе его идей оказывается неразрывно между собой связанным. Все это одна и та же сфера духовно-возвышенного в человеческой жизни — того, что приподымает человека над прозой существования, освобождает его; того, чем духовно жив и вечен человек.

Тема Италии — «отчизны прекрасного» получает у Веневитинова дальнейшее развитие и вполне раскрывается в другом стихотворении того же цикла — «Италия». Стихотворение это дополняет «Элегию», помогает лучше ее понять; оно есть следующая глава единого поэтического повествования:

Италия, отчизна вдохновенья!
Придет мой час, когда удастся мне

Любить тебя с восторгом наслажденья,
Как я люблю твой образ в светлом сне...

Уже по началу стихотворения легко заметить, что сказанное поэтом об Италии похоже — даже словами своими — на стихи о возлюбленной. Все любимое Веневитиновым — и люди, и произведения художеств, и страны — в чем-то главном похожи друг на друга: похожи своей яркой причастностью миру духовно-высокого, миру красоты и поэзии.

В 1827 году Веневитинов пишет стихотворение «Жертвоприношение» на тему трагизма человеческого бытия. Кажется, что предмет стихотворения не имеет отношения к теме поэта и поэзии. У Веневитинова, однако, это не так. Трагедия жизни получает в стихотворении свое положительное разрешение в приобщении человека к миру духовно-прекрасного и вечного — к миру поэзии:

О жизнь, коварная сирена,
Как сильно ты к себе влечешь!
Ты из цветов блестящих вьешь
Оковы гибельного плена.
Ты кубок счастья подаешь
И песни радости поешь;
Но в кубке счастья лишь измена,
И в песнях радости — лишь ложь.
Не мучь напрасным искушеньем
Груди истерзанной моей
И не лови моих очей
Каким-то светлым привиденьем.
Меня не тешит ложный сон.
Тебе мои скупые дани
Не принесут спокойной дани,
Нет, я тебе не обречен.
Твоей пленительной изменой
Ты можешь в сердце поселить
Минутный огонь, раздор мгновенный,
Ланиты бледностью покрыть
И осенить печалью младость,
Отнять покой, беспечность, радость,
Но не отымешь ты, поверь,
Любви, надежды, вдохновений!
Нет! их спасет мой добрый гений,
И не мои они теперь.
Я посвящаю их отныне
Навек поэзии святой
И с страшной клятвой и с мольбой
Кладу на жертвенник богине.

Нетрудно заметить, что и это стихотворение Веневитинова выдержано в духе любимых его идей о счастье, о подлинных чело-

веческих целостностях, о значении поэзии. Оно выдержано в духе тех его философских идей, которые были для него и правдою ума, и правдою жизни одновременно.

Проблема поэзии в соотношении с проблемами человеческого бытия, поэтически разработанная в «Жертвоприношении», получает несколько иную, более конкретную и полную, по в общем близкую трактовку в стихотворении «Я чувствую, во мне горит...». Как и «Жертвоприношение», как и большинство других стихотворений Веневитинова, эта лирическая пьеса является концепционной по своему типу. Ее концепция близка тем мыслям о художественном творчестве, которые излагает Веневитинов в статье «Анаксагор». Путь художника, поэта — это непрерывное, неровное в своем течении и сложное взаимодействие начала духовного, творческого и начала вещественного, идущего от внешней жизни. Это постепенное приобщение к жизни, постепенное познание действительности и через художественное познание, через творчество — духовное торжество человека и высокое примирение в этом торжестве:

...Открой глаза на всю природу, —
Мне тайный голос отвечал, —
Но дай им выбор и свободу,
Твой час еще не наступал:
Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай.
На каждый звук ее призывной —
Отзывной песнью отвечай!
Когда ж минуты удивленья,
Как сон туманный, пролетят
И тайны вечного творенья
Ясней прочтет спокойный взгляд;
Смирится гордое желанье
Весь мир обнять в единый миг,
И звуки тихих струн твоих
Сольются в стройные созданья...

Поэзия Веневитинова представляет в своем развитии процесс постепенного и все более глубокого художественного постижения преимущественно одних и тех же предметов и решения одних и тех же — для Веневитинова самых важных — проблем. Это вовсе не означает, что Веневитинов в своем творчестве повторял себя. Темы в его поэзии, даже когда они по видимости повторяются, не остаются статичными. Они постоянно внутренне обновляются — как бы движутся. В содержании своей поэтической мысли Веневитинов никогда не предстает перед читателем совершенно одинаковым.

В стихотворении «К любителю музыки» звучит отнюдь не новая для Веневитинова тема художника и толпы. Эта тема традиционная для романтиков. Но в стихотворении она обретает новый

поворот, новое углубление и обобщение: противопоставление «художника» и «непосвященного» трактуется здесь как общая антитеза, независимая от рода деятельности человека. Тип художника жизненно проявляется не только в художественном творчестве, но и в характере его восприятия, в повседневных чувствах и поведении человека. Не только люди, непосредственно причастные к творчеству, но и читатели, зрители, слушатели — люди вообще — могут быть «художниками» и «нехудожниками». Первым открыта красота мира и неразрывно связанная с нею любовь; вторые — по суетности своей не способны видеть и слышать, не способны к восприятию прекрасного, а значит, и к любви:

Поверь, привычки раб холодный,
Не так, не так восторг свободный
Горит в сердечной глубине.
Когда б ты знал, что эти звуки,
Когда бы тайный их язык
Ты чувством пламенным проник, —
Поверь, уста твои и руки
Сковались бы, как в час святой,
Благоговейной тишиной.
Тогда душа твоя, немея,
Впопне бы радость поняла,
Тогда б она живея, вольнее
Родную душу обняла.
Тогда б мятежные волненья
И бури тяжкие страстей —
Все бы утихло, смолкло в ней
Перед святыней наслажденья.
Тогда б ты не желал блеснуть
Личиной страсти принужденной,
Но ты б в углу, уединенной,
Таил вселюбящую грудь.
Тебе бы люди были братья,
Ты б тайно слезы проливал
И к ним горяче обнятья,
Как друг вселенной, простирал.

Антитеза, лежащая в основе стихотворения, и глубже, и человечнее, нежели ходовые романтические антитезы того же рода. «Нехудожнику» Веневитинов противопоставляет как высокий идеал того, кто способен приобщиться к общечеловеческой любви. Подлинное искусство для Веневитинова и есть ближайший путь к такой любви.

Поэтический путь Веневитинова был и цельным и, несмотря на краткость его, очень законченным. Он завершил тем же, чем начинал, — гимном поэту. Поэт и поэзия — постоянная и основная тема его творчества прямо и с большой силой прозвучала в заключении, перед самым «закрытием занавеса».

Об этих последних стихах Веневитинова Н. Котляревский писал: «Гимн поэту — вот сущность его самых сильных стихотворений — тех, которые в тогдашней лирике не имели себе равных...»¹⁸

В 5-м номере «Московского вестника» за 1827 год было напечатано стихотворение Веневитинова «Поэт»:

Тебе знаком ли сын богов,
Любимец муз и вдохновенья?
Узнал ли б меж земных сынов
Ты речь его, его движенья?
Не вспыльчив он, и строгий ум
Не блещет в шумном разговоре,
Но ясный луч высоких дум
Невольно светит в ясном взоре.
Пусть вокруг него, в чаду утех,
Бушует ветреная младость,
Безумный крик, нескромный смех
И необузданная радость:
Всё чуждо, дико для него,
На всё спокойно он взирает,
Лишь редко что-то с уст его
Улыбку беглую срывает.
Его богиня — простота,
И тихий гений размышленья
Ему поставил от рожденья
Печать молчанья на уста.
Его мечты, его желанья,
Его боязни, уюванья —
Все тайна в нем, все в нем молчит:
В душе заботливо хранит
Он неразгаданные чувства...
Когда ж внезапно что-нибудь
Взволнует огненную грудь, —
Душа, без страха, без искусства,
Готова вылиться в речах
И блещет в пламенных очах...

В стихотворении виден не «здравый», а идеальный взгляд на поэта. В этом главное отличие веневитиновской пьесы от однотемных стихов не только Пушкина (например, его стихотворения «Пока не требует поэта...»), но и отчасти близкого Веневитинову Хомякова. У Веневитинова пафос несколько отвлеченный и умозрительный. Тема решается им не только идеально, но и обобщенно-символически: на первом плане в стихотворении не поэт, а мысль и мечта о поэте, при этом мир поэта рисуется вне конкретно-го без бытовых деталей.

¹⁸ Котляревский Н. Пушкин и Д. Веневитинов. — В кн.: Старинные портреты. СПб., 1907, с. 105.

Ближе всего решение темы поэта в этом стихотворении к некоторым программным декларациям Кюхельбекера, для которого романтический культ поэта также был одной из характернейших примет его мировоззрения и творчества. В «Отрывках из путешествия по полуденной Франции» Кюхельбекер писал о поэте: «...И так в то мгновение, когда он учит времена и народы и разгадывает тайны Провидения, он точно есть полубог без слабостей, без пороков, без всего земного...»¹⁹

В том же ключе, что и пьеса «Поэт», написано стихотворение Веневитинова «Люби питомца вдохновенья...»:

Люби питомца вдохновенья
И гордый ум пред ним склоняй;
Но в чистой жажде наслажденья
Не каждой арфе слух вверяй.
Не много истинных пророков,
С печатью власти на челе,
С дарами выпренных уроков,
С глаголом неба на земле.

При том, что тема поэта здесь получает особенные оттенки и акценты, в стихотворении выступает не столько сам поэт, сколько авторская мысль и мечта о поэте: в стихотворении тоже видно «идеальное» решение темы.

Идеальность в трактовке темы и в трактовке героя как в этом стихотворении, так и в пьесе «Поэт» и в других однотемных произведениях Веневитинова совсем не означает их отрешенности от жизни. Идеальность и идеализация (разумеется, не в плоском понимании этих слов) не всегда есть пренебрежение действительностью или плохое знание ее. Они бывают и от особого духовного ригоризма, от высокой бескомпромиссности нравственных понятий и требований. У Веневитинова было именно так.

Безусловен романтизм его поэтических представлений, идеальны многие его понятия о жизни и человеке. Но если в его произведениях и не было всей доподлинной правды о реальном мире, то была в них всегда правда человеческого чувства, правда мечты одного из тех, кто относился к лучшим сынам этого мира. Во всяком случае великою правдой и реальностью поэзии Веневитинова было то, что и в жизни своей и в своем творчестве он был всегда воодушевлен мыслью-мечтой о высокой поэзии и высоком человеке.

Незадолго до смерти Веневитинов пишет свое стихотворение «Утешение». Оно циклизуется не только с однотемными стихами «Поэт» и «Люби питомца вдохновенья...», но и с одновременным «Завещанием» («Вот час последнего страданья...»). В «Завещании» главная мысль — мысль о смерти: умирает человек, который молод, любит и которому особенно тяжело умирать. Все стихотво-

¹⁹ «Мнемозина», ч. 4, 1825, с. 68.

рение пронизано настроением безысходной грусти, в нем явственно слышится «тайный ропот испугленья».

В стихотворении «Утешение» есть тоже мысль о смерти и тема смерти: герой его, как и герой «Завещания», думает о близкой могиле. Но здесь герой не просто человек, а человек-художник, поэт — и потому, что он поэт, он не умирает: остается жить и после смерти человека его поэзия. Поэзия для Веневитинова и в трагическом акте смерти оказывается единственным средством преодоления:

Немногие небесный дар
В удел счастливый получают,
И редко, редко сердца жар
Уста послушно выражают.
Но если в душу вложена
Хоть искра страсти благородной,—
Поверь, недаром в ней она;
Не теплится она бесплодно...
Не с тем судьба ее зажгла,
Чтоб смерти хладная зола
Ее навеки потушила:
Нет! — что в душевной глубине,
Того не унесет могила:
Оно останется во мне.

В статье «О лирической поэзии» Владимир Соловьев заметил, что «не одна только трагедия служит к очищению души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика»²⁰.

Стихотворение «Утешение» все как истинная высокая трагедия — и как трагедия, оно несет в себе очищение. В нем говорится не только о гибели, но и о духовной победе. Недаром уже в самом начале стихотворения звучат мажорные, победные ноты:

Блажен, кому судьба вложила
В уста высокий дар речей,
Кому она сердца людей
Волшебной силой покорила...

Интересна в стихотворении одна частности, очень показательная для Веневитинова и его поэзии. В «Утешении» поэт говорит о некоем «тайном голосе»:

Мне было в жизни утешенье,
Мне тайный голос обещал,
Что не напрасное мученье
До срока растерзало грудь.

²⁰ Соловьев В. О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского. — Собр. соч., т. 6. СПб., «Обществ. польза», 1901, с. 219.

Он говорил: «Когда-нибудь
Созреет плод сей муки гайной
И слово сильное случайно
В нежданном пламени речей
Из груди вырвется твоей...

В стихотворении «Я чувствую, во мне горит...» поэту тоже звучал «тайный голос», и он тоже был для него пророчеством. «Тайный голос» в пьесе «Утешение» не самостоятельный мотив, а своеобразная литературная ссылка: ссылка на свое стихотворение и свой образ как на факты вполне реальные. Созданные Веневитиновым поэтические образы потому и сохраняли долгую жизнь, потому они и повторялись так часто в его стихах и вступали между собой в сложные и живые связи, что они были для него не только созданием его фантазии, но и второй, самой подлинной, хотя и поэтической реальностью.

Цикл стихов о поэте, как и в целом поэтический путь Веневитинова, завершается стихотворением «Поэт и друг». Оно появилось на страницах журнала Любоумров «Московский вестник» уже после смерти Веневитинова и было воспринято как его прямое поэтическое завещание. Это было прощальным словом поэта — не только правдивым и трогательным, но и едва ли не самым значительным. Связь лирики Веневитинова с его общими, философскими идеями в стихотворении особенно бросается в глаза. Здесь и чувство в крайней степени напряжения, и глубоко прочувствованная мысль — мысль как итог, как последний, доведенный до афористической ясности вывод о жизни, человеке, искусстве.

Поговорим подробнее об этом стихотворении, внимательнее присмотримся к его структуре и его стилистике, чтобы лучше почувствовать и понять типологические особенности поэтики Веневитинова и поэтики той литературной школы, к которой он принадлежал. Начнем наш анализ с внешних и, казалось бы, формальных примет стихотворения.

Оно написано четырехстопным ямбом. Этим размером написано абсолютное большинство стихотворений Веневитинова. Это его любимый и не случайный для него размер. Четырехстопный ямб принадлежит не только к внешним, но и к внутренним, характерным приметам поэтики Веневитинова и определенным образом связан с жанровой, философской природой его лирики.

Конечно, размер стиха лишь в самом общем виде, только приблизительно определяет его ритмический рисунок, его мелодику. Тем не менее стиховой метр через ритм оказывает весьма существенное воздействие на эмоциональный, а значит, и общесодержательный смысл стихотворения. Гегель писал: «В музыкальной декламации ритм и мелодия должны воспринять в себя содержание и соответствовать ему, точно так же и стихосложение есть музы-

ка, которая, хотя и отдаленно, воспроизводит в себе смутное, но вместе с тем определенное направление течения представлений и их характер. С этой точки зрения и размер стиха доставляет общий тон и духовное дыхание целого стихотворения»²¹.

Среди всех стихотворных размеров ямбический наиболее соответствует повествовательным и разговорным интонациям, интонациям рассуждения. В работе «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаум, ссылаясь на Аристотеля, определяет ямб «как самый разговорный из всех метров». К этому он добавляет: «Несмотря на различие между античным стихосложением и нашим, качественная разница между ямбами и трехдольными размерами в отношении к мелодике остается той же»²².

Четырехстопный ямб в ряду других ямбических размеров занимает срединное положение, и это делает его наиболее гибким, богатым по своим ритмическим возможностям и, в частности, особенно приспособленным для передачи всего разнообразия разговорных интонаций. Недаром четырехстопный ямб был излюбленным и самым распространенным размером в лирике Пушкина 20-х годов.

Но он был ходовым размером не только у Пушкина и не только в 20-е годы. Его явно предпочитали в своей лирике и поэты-любомудры, и Баратынский в 30-е годы, и Тютчев — словом все те поэты, которые шли по пути создания в России философской поэзии. Разговорность лирики поэтов философского направления, часто ораторский пафос, сплошь и рядом встречающиеся в этой лирике формы рассуждений и размышлений, явного и скрытого диалога — все это сделало четырехстопный ямб очень органичным для русской философской поэзии первой половины XIX века.

Все это имеет самое непосредственное отношение к стихотворению Веневитинова «Поэт и друг». Стихотворение по своей форме представляет собой диалог, разговор между другом и поэтом. Сама эта диалогическая композиция предполагает разговорные ритмы, интонацию разговора. В построении речи, в ее специфических оборотах, рассчитанных на «собеседника», в особенностях поэтического синтаксиса мы видим приметы разговора и как бы атмосферу разговора: «Зачем же ты в душе младой мечту коварную питаешь?»; «мой друг, слова твои напрасны...»; «не так природы строг завет, не презирай ее дарам...»; «мы все равно читаем в ней, но кто, читая, понимает?...»; «мой друг, зачем обман питать?...»; «нет, друг мой, славы не брани: душа сроднилася с мечтою...»...

Таким образом, между ритмическим рисунком стихотворения «Поэт и друг», между его размером и внутренним характером поэтического повествования имеется самая тесная зависимость. Ямби-

²¹ Гегель Георг. Лекции по эстетике. — Соч., т. 14, М., 1958, с. 204—205. (Разрядка в тексте цитаты моя. — Е. М.)

²² Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 333.

ческий метр произведения прямо соответствует его диалогической, размышляющей, разговорной композиции.

Прием диалога, на котором построено стихотворение «Поэт и друг», разумен, не новый и не оригинальный прием. Он часто встречается и в русской поэзии, и в поэзии немецкой — в частности, у Гёте. Видимо, говоря о Веневитинове, гётевскую традицию мы должны учитывать в первую очередь. Гёте был для Веневитинова (как и для других Любомудров) идеальным поэтом-философом. Соответственно формы поэзии Гёте воспринимались им как образцовые для всякой философской поэзии. Судя по всему, именно так он воспринимал и форму лирического диалога, которая культивировалась в поэзии Гёте и которой он овладевал, переводя из Гёте «Отрывки из Фауста», «Земную участь художника», «Апофеоз художника».

Композиция в форме диалога генетически связана у Веневитинова и с его прямыми философскими опытами, которые он, подобно своему любимому философу Платону, строил в виде диалогов. Между этими философскими диалогами и тем лирическим диалогом, который мы встречаем в стихотворении «Поэт и друг», есть несомненные черты сходства. Это служит лишним доказательством того, что диалогическая форма в лирике Веневитинова в значительной мере обусловлена философской ее природой.

В диалоге между поэтом и другом раскрывается основная тема стихотворения Веневитинова. Это сугубо романтическая и одновременно очень личная для Веневитинова тема — как тоже романтическими и очень близкими ему являются герои стихотворения.

Герои лирической и философской пьесы Веневитинова размышляют о самом сокровенном и вечном: о человеке, о жизни и смерти, о поэте и поэзии. Тривжды звучит голос друга и тривжды голос поэта — и в их видимом несогласии, в их споре постепенно раскрывается для читателя философская и поэтическая мысль Веневитинова о человеческом существовании и о самом себе.

Начало спора носит не общий, а частный характер. Первыми словами друга — «Ты в жизни только расцветаешь, и ясен мир перед тобой, — зачем же ты в душе молодой мечту коварную питаешь?» — спор завязывается, но он весь еще в сфере личного. Вопросы только ставятся — пока нет ни малейшего намека на их решение. Друг призывает поэта не думать о смерти, он верит сам и хочет в том уверить собеседника, что для того только начинается жизнь.

Возражая другу, и поэт поначалу касается вопроса лишь в личном плане. Он знает, что его ждет, и он не может и не хочет обманываться относительно своего будущего:

Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!
Тебе все чувствовать дано,
Но жизнью ты не насладишься.

Вторая реплика друга, развивая начатую тему, ведет ее все в той же плоскости. Нужно думать о любви, а не о смерти, утверждает друг, сама природа велит любить, и верить, и мечтать. В словах друга тема смерти не решается, а просто вытесняется темой жизни и любви. Смерть отрицается для данного, конкретного случая — и не вообще, а временно отрицается.

Зато в ответе поэта на эту реплику тема получает принципиально новый поворот и внутреннее свое решение. Поэт продолжает говорить о смерти, но теперь он эту тему прямо связывает с темой поэта, творчества, и в результате смерть для него перестает быть фактом однозначным и фатально непреодолимым. Смерть перестает быть смертью в деятельности духа и в торжестве духа — в великом акте поэтического творчества. Тема в стихотворении получает наиболее общую, наиболее философскую трактовку. То, о чем говорит поэт, относится не к единичной, частной человеческой судьбе, но вообще к человеку и вообще к поэту:

Тому, кто жребий довершил,
Потеря жизни не утрата —
Без страха мир покинет он!
Судьба в дарах своих богата,
И не один у ней закон:
Тому — процветь развитой силой
И смертью жизни след стереть.
Другому — рано умереть,
Но жить за сумрачной могилой.

Центральная часть стихотворения несет на себе главную идейную нагрузку: в ней ключ к осмыслению поэтических мотивов в их общечеловеческом значении. В ней заключено трагическое очищение, катарсис, преодоление гибели, в ней высшая точка развития лирического и философского сюжета.

Заключительные реплики поэта и друга снова переводят сюжет из плана философски-обобщенного в личный. Тема, уже решенная философски, теперь решается и применительно к конкретной судьбе героя. Личность героя-поэта и особенная участь его снова выдвигаются на передний план повествования. Но теперь поэт выступает перед читателем не с мыслями о смерти, а с верою в вечную жизнь его творений и через них — его неповторимой личности:

Мне сладко верить, что со мною
Не все, не все погибнет вдруг
И что уста мои вещали —
Веселья мимолетный звук...
Напев задумчивой печали
Еще напоминает обо мне,
И сильный стих не раз встревожит
Ум пылкий юноши во сне,

И старец со слезой, быть может,
Труды нелживые прочтет —
Оп в них души печать найдет...

Цикл поэтических раздумий в последней реплике поэта находит не только логически-смысловое, но и формальное завершение. Кольцо стянулось. Стихотворение, которое начиналось с личных мотивов, личными мотивами и кончается. Но в процессе возвращения к первоначальному было много внутреннего напряжения, динамики, наполнения новым и все более глубоким смыслом. Тема была не просто в движении, она усложнялась, обростала добавочными мотивами и мотивировками, воспринималась все больше в свете общих идей. Поэтическая мысль стихотворения не только нашла свое завершение, но постепенно выросла в более или менее цельную концепцию жизни и человека. Человек в духовной жизни — и только в ней — способен торжествовать над смертью. Поэт — это высшее выражение духовного человека, и именно потому ему дано победить смерть. Такова в самых общих чертах философская концепция последнего стихотворения Веневитинова — хорошо нам знакомая, для Веневитинова не новая, но в этом стихотворении выявленная с большой отчетливостью и законченностью.

Диалог — основной композиционный прием стихотворения «Поэт и друг». Несмотря на это, несмотря на свою «разговорность», шеска не является вполне диалогической по своей глубокой основе. Она и диалогическая, и монологическая одновременно. Это и разговор, и размышление, и однозначный в своем пафосе и направленности урок мудрости. Стихи Любомудров часто бывали похожи на уроки мудрости. Хотя в стихотворении Веневитинова попеременно звучат то голос друга, то голос поэта, голоса эти явно неравнозначны и неравноправны. Движение основной мысли определяется голосом поэта; голос друга только поддерживает видимый спор, вызывает ответ, обуславливающий дальнейшее движение темы. Голос друга и слова друга имеют явно подчиненное значение. В речи поэта вся полнота содержания, все самое главное и самое важное для Веневитинова.

Может быть, потому именно слова, принадлежащие поэту, несут на себе приметы и формального «главенства». В них заметна особая отточенность, афористичность выражения: «Тому, кто жребий довершил, потеря жизни не утрата»; «в нем ум и сердце согласились...»; «как знал он жизнь, как мало жил!»

По существу, стихотворение «Поэт и друг», как и другие близкие по форме произведения Веневитинова, больше монологическое, одноголосое, нежели двухголосое. И это неотделимо от концепционности и известной заданности стихотворения. Концепция в последнем лирическом опыте Веневитинова, подобно большинству прежних его опытов, не есть результат столкновения идей и понятий, скорее идеи и понятия сталкиваются для того, чтобы выразить

готовую концепцию. Это у Веневитинова общая черта со всеми романтиками-любомудрами.

Внутренний монолизм структуры стихотворения «Поэт и друг» косвенным образом подтверждается некоторыми особенностями его лексики. Как это было и в других произведениях Веневитинова, лексика пьесы «Поэт и друг» содержит много традиционно эгегических и романтических слов и символов: «душа младая», «дверь гробовая», «пламенеющие уста», «пламенная любовь», «сердце молодое», «сумрачная могила»...

Этот условно-традиционный словарь стихотворения находится как будто в противоречии и с разговорно-диалогической формой композиций, и с разговорным же по некоторым своим приметам синтаксисом. Противоречие это, однако, кажущееся, притом очень знаменательное. Как мы уже отметили, диалогическая форма стихотворения вполне согласуется с внутренней одноголосостью произведения. Этой одноголосости как раз и соответствует «однотонность» словесной живописи, однообразная условность поэтического словаря. Слова, лишенные всего сугубо предметного, характерного, похожего по своей стилистической окраске, даже когда они произносятся от лица разных героев, создают ощущение единого голоса — ощущение своеобразного лирического монолога, который только внешним образом походит на диалог. Это важная стилистическая особенность стихотворения Веневитинова — и это вообще характернейшая примета философской лирики романтического направления.

Условность словесного выражения нельзя рассматривать всегда и во всех случаях только как недостаток и признак художественной незрелости. Традиционное словоупотребление может быть выражением сознательной авторской тенденции. «Традиционалистами» в языковом отношении не случайно были многие поэты философского направления — и среди них Баратынский и Тютчев. Всякого рода непередметная и отчасти условная лексика, если она внутренне осмысленна и художественно мотивирована, может содействовать генерализации понятий: она дает ощущение не конкретного, не частного, а отвлеченного от всего частного и конкретного — общего. Условно-традиционное словоупотребление у Веневитинова — это его попытка (в какой мере удачная — другое дело) создать для себя особенный «метафизический» язык — язык одновременно философских и поэтических раздумий.

Замечательно, что иные условные формулы и образы, слова, как будто бы автоматизированные в поэтическом языке, в стихотворении «Поэт и друг» (а также и в других стихотворениях Веневитинова) оказываются очень выразительными: они «работают» на мысль. Слова в стихотворении в таких случаях живут и воздействуют не столько собственной своей силой, сколько по внутренней связи мысли, по правде отношений слов и стоящих за словами понятий. Веневитинов говорит в стихотворении о поэте: «И сердца трещет жадным слухом, как вещей голос, изловил...». Это прекрасные слова — и точные слова. Это как откровение, как большая пси-

хологическая правда о поэте. Но так воспринимаются слова лишь в неразрывной связи друг с другом: понятия и воспринятые как одно целое. Слова же в отдельности выглядят крайне бледными, стертыми, невыразительными в своей литературной «изношенности»: «трепет сердца», «жадный слух», «вещий голос».

Подобные случаи у Веневитинова напоминают картину живописца, выполненную в одном, далеком от реального соответствия цвете, но передающую все оттенки и переходы света и теней и потому по-своему очень правдивую.

Мысль поэта выявляется не только в макром мире его творения, но в известных пределах и в микромире. Сделанные нами наблюдения в области лексики стихотворения Веневитинова служат подтверждением этому. В той же связи небезынтересно будет остановиться на одном совсем уже «частном» факте словоупотребления. Я имею в виду особенности употребления и в пьесе «Поэт и друг», и в других лирических и романтических пьесах Веневитинова слова *мечта*.

Слово *мечта* — сугубо романтическое слово: романтическое не столько даже по своей семантике, сколько по характеру своего употребления в поэзии первой половины XIX века. Белинский недаром относил его к «романтическим красотам», наряду с «кудрями», «сынами природы» и прочими столь же несомненными приметами традиционно-романтического стиля²³.

Но слово *мечта* является для стихотворения «Поэт и друг» одним из ключевых. Оно проходит через все стихотворение, будучи самим собой и вместе с тем постоянно меняясь, наполняясь все новым содержанием, выступая не только в прямых, словарных своих значениях, но и в значениях сугубо контекстуальных, до некоторой степени поэтически-субъективных. Заметим сразу же, что такая особенная, необычная жизнь слова тоже очень характерная черта романтической поэтики и романтической стилистики.

В стихотворении слово *мечта* употреблено 5 раз. Первый раз оно выступает в значении *мысль, дума*: «Зачем же ты в душе молодой мечту коварную питаешь?». Второй раз оно встречается в самом традиционном своем значении: природа «дает надежды нам с мечтами». Третий случай употребления слова связан с наиболее зыбким, не вполне определенным, хотя и достаточно понятным значением: «...по воле ветреной мечты дают ему лицо, черты, и призрак славы называют!»

Интересно, что во всех приведенных примерах слово *мечта* принадлежит речам друга. В остальных двух случаях оно встречается в речах поэта. И здесь оно выступает в самом главном для Веневитинова значении: в своей неразделимости с понятием поэзии и поэтического творчества. В своей финальной реплике поэт говорит: «Душа сроднилась с мечтою». И дальше употребляет слово

²³ Белинский В. Г. Повесть Ангелина. — Полн. собр. соч., т. V, с. 600.

уже как прямой синоним поэтического творчества: «И мысли полные носились на легких крыльях мечты...»

Слово мечта стилистически ключевое не только для этого стихотворения Веневитинова, но и для многих других его лирических опытов. Общим для многих веневитиновских стихотворений является и характер употребления слова: «И, смелый ученик Байрона, я устремлюсь на крыльях мечты...» («К Скарятину»); «К тебе стремился я, страна очарований, ты в блеске снилась мне, и ясный образ твой, в волшебные часы мечтаний, на крыльях радужных летал передо мной...» («Смерть Байрона»); «В вечерний час уединенья, когда, свободный от трудов, ты сердцем жаждешь вдохновенья, гармонии сладостной стихов, читай, мечтай — пусть пред тобой завеса времени падет...» (К. И. Герке) и т. д.

Как и в финальной реплике стихотворения «Поэт и друг», так и в процитированных кусках из других стихотворений Веневитинова слово мечта в большей или меньшей степени привязано в смысловом отношении к поэту и к творчеству поэта. В таком употреблении слова у Веневитинова наблюдается определенное постоянство и закономерность. Это у него не случайные совпадения, а важные стилевые приметы, за которыми можно увидеть его особенный взгляд на вещи, его мировоззрение. Для него поэзия — это как бы вторая, лучшая жизнь, жизнь-мечта. Мечта и жизнь и поэзия в романтическом сознании Веневитинова оказываются понятиями, связанными диалектически, понятиями неразделимыми и в своей общности, и в своей противоречивости.

В стихотворении Веневитинова «Поэт и друг» — романтически решенная тема поэта, романтическая мысль, романтическая лексика, словоупотребление, характерное для романтиков. Единой жизнью живут в поэзии Веневитинова его любимые идеи и его любимые слова и образы. Так бывает у поэта большой внутренней цельности. Поэтом очень цельным, притом поэтом философского склада и поэтом-романтиком по самой сути своей, и был Веневитинов.

Философская лирика Тютчева

Лирика Тютчева — одно из вершинных явлений философской романтической поэзии и русской поэзии вообще. То, о чем только мечтали Веневитинов и другие поэты-любомудры — соединение высокой поэзии с философской мыслью и цельным философским мировоззрением, — осуществил в своем творчестве Тютчев.

Он не был близок к любомудрам в прямом смысле. Но с любомудрами его связывала общая школа — «немецкая», общий интерес к философским системам и стремление их поэтически выразить, некоторые общие черты поэтики: сгущенность тематики, учительский пафос, непредметность слова и, конечно, романтический метод в художественном воспроизведении жизни.

Не меньше у него было и различия с любомудрами. Оно прежде всего в несоизмеримости поэтических дарований. По масштабам

таланта, по непосредственной силе поэтического творчества, по глубине, объемности и неоднородной диалектичности мысли Тютчев может и должен быть сопоставлен не с поэтами-любомудрами, а с Пушкиным. Недаром, говоря о публикации стихотворений Тютчева в пушкинском «Современнике», Некрасов отмечает в тютчевских стихах глубину и силу поэзии, едва ли не равную поэзии Пушкина: «...с третьего же тома в «Современнике» начали появляться стихотворения, в которых было столько оригинальности, мысли и прелести изложения, столько, одним словом, поэзии, что, казалось, только сам же издатель журнала мог быть автором их»²⁴.

Широкий читатель имя Тютчева связывает больше всего с представлением о поэте, создавшем незабываемо-совершенные стихи о природе. Это совсем не ложное, хотя и далеко не полное представление. Ни у одного из русских поэтов образы природы и стихи о природе не занимают столь исключительного места, как у Тютчева. Некрасов, открывший Тютчева широкой читательской публике, видел едва ли не главное достоинство его стихотворений в «живом, грациозном, пластически верном изображении природы»²⁵.

В том, что стихи Тютчева отличаются «пластически верным изображением природы», нетрудно убедиться. Вспомним стихотворение, хорошо известное, давно ставшее хрестоматийным, — «Весенние воды»:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...
Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»
Весна идет, весна идет!
И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

Стихотворение оставляет сильное художественное впечатление. Заключенные в нем чувства, картины, образы представляются нам живыми и подлинными. Они воздействуют на нас так непосредственно и глубоко, что становятся как бы собственными нашими чувствами и представлениями. В чем источник такого воздействия на нас стихотворения? Разумеется, мы не можем сколько-нибудь полно ответить на этот вопрос: всякая истинная поэзия заключает в себе тайны, недоступные рассудочному знанию. Попытаемся,

²⁴ Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты. — Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1967, с. 192.

²⁵ Некрасов Н. А. Собр. соч., т. 7, с. 193.

однако, уяснить вопрос в тех пределах, в каких это для нас возможно.

Всякое художественное впечатление во многом определяется его цельностью, сосредоточенностью. Из этого вытекает требование цельности и художественного произведения, и его композиции. Как писал Гоголь, «нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой»²⁶.

Требование цельности и согласованности, может быть, особенно важно для автора лирического стихотворения. Ю. Тынянов говорил о «тесноте стихового ряда» в лирических стихотворных произведениях. Это не только характерная примета стихов и стиховой речи, но и источник их особенной художественной выразительности.

В стихотворении Тютчева «Весенние воды» все накрепко связано друг с другом: смысл, слова, звуки. Тема весны, заявленная в самых первых стихах («а воды уж весной шумят»), проходит как основная и ведущая тема через все стихотворение, все в нем единая, организуя и направляя. Это и создает впечатление цельности и единства. Причем не статичного, а подвижного единства.

Еще Лессинг заметил, что специфическим предметом поэзии является изображение действия. Изображение вещей не в пространстве, а во времени, в изменениях, в движении — вот та область, в которой поэт, художник слова может достичь наибольшего эффекта²⁷. Стихотворение Тютчева достигает сильного художественного эффекта не в последнюю очередь именно потому, что природа в нем изображается в движении, что она исполнена сильного динамизма.

Динамизм тютчевской пьесы формально выражается больше всего в повторах слов. Вся композиция стихотворения «Весенние воды» строится на повторах. Без постоянства хотя бы относительного движения нет, движется лишь что-то устойчивое. Словесные повторы в «Весенних водах», наряду с выполнением других художественных функций, и создают иллюзию этой устойчивой подвижности. В «Весенних водах» слова в стиховом контексте, повторяясь, всякий раз возникают в новой роли, отчасти с новым смыслом и новой энергией. Они и те же — и не те. Повторяясь и обновляясь, слова в стихотворении («весна», «идет», «бегут», «гласят») передают не только движение в природе, но и сильное движение чувства: весеннее половодье и поэзию чувств.

Очень близкое к тому, что происходит со словами, происходит в стихотворении и со звуками: «...бегут и будят сонный брег, бегут и блещут и гласят, они гласят...» (*бгт — бдт — бг — бгт — блт — глт — глт...*). Здесь легко заметить внутренне стройную систему

²⁶ Гоголь Н. В. О театре, об одностороннем взгляде на театр... — Полн. собр. соч., в 2-х т., т. 2. СПб, 1902, с. 378.

²⁷ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границе живописи и поэзии. М., 1957, с. 187, 210.

звукופиси, строгий и стройный звуковой ряд. Звуки не просто сменяют друг друга: они возникают, повторяются, исчезают, снова возникают, точно по некоей внутренней потребности, по внутреннему закону. Они движутся в едином и цельном ряду — и хорошо, незаметно хорошо передают движение тематическое и смысловое: со звуками и словами в стихотворении происходит то же, что с тютчевской природой: в них ощущается дыхание жизни. У Тютчева живет не только то, что он изображает, но и как бы сам-материал изображения.

Стихотворение «Весенние воды» характерно для тютчевской поэтики. Но само по себе оно может принадлежать в равной мере и поэту-реалисту, и поэту-романтику. О художественном методе Тютчева (да и многих других поэтов) нельзя судить по какому-либо отдельному его стихотворению. Метод Тютчева-поэта вполне выявляется лишь в системе всей его лирики, в большом поэтическом контексте.

То, что мы отметили как собственную, индивидуальную черту стихотворения «Весенние воды» — его сильный динамизм, — является типологическим свойством всех стихов Тютчева о природе. Лирика Тютчева вообще богата не столько красками, сколько движением. Стихи его, как правило, представляют собой не картины, а сцены. Природа изображается Тютчевым в открытых и скрытых ее переходах. Отсюда и характерные для многих тютчевских пьес синтаксические конструкции типа: «еще... а...» — «Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят...» или «Еще земли нечален вид, а воздух уж весною дышит...»

В стихотворении «Вчера, в мечтах обороченных...» Тютчев, изображая движение солнечного луча, стремится ухватить и словесно обозначить каждый его новый ход, каждый момент. Движение показывается как бы замедленно, и благодаря этому оно выявляется особенно четко:

Вот тихоструйно, тиховойно,
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мглисто-лилейно,
Вдруг что-то порхнуло в окно.
Вот невидимкой пробежало
По темно-брезжущим коврам,
Вот, ухватясь за одеяло,
Взбираться стало по краям,—
Вот, словно змейка, извиваясь,
Оно на ложе взобралось,
Вот, словно лента, развеваясь,
Меж пологамн развилось...

Слово вот в этом стихотворении — прямое указание на новое состояние, новую фазу в движении. Тютчев вообще любит слова, которые обозначают неустойчивость во времени, сигнализируют об изменениях. Помимо слова «вот», это слова «еще», «когда»,

«теперь» и особенно любимое слово «вдруг»: «Где бодрый серп гулял и падал колос, **теперь** уж пусто все...»; «**еще** в тумане лес и доли...»; «**еще** минута, и во всей неизмеримости эфирной раздается благовест всемирный победных солнечных лучей...», «**вдруг** солнца луч приветный войдет украдкой к нам...»; «**вдруг** воздух благовопный в окно на нас пахнет...»

Тютчев любит говорить не о каком-либо одном состоянии природы, а о разных и изменяющихся состояниях. Он любит говорить о живом разнообразии, о бытии природы. Но живое бытие тютчевской природы ограничено в одном важном отношении. У Тютчева природа вся как живой организм, как огромное, интимно-близкое, по-человечески разумное существо — но далеко не все конкретное и предметно-живое в природе его трогает и интересует. Так сказать, «население» природы — птицы, животные, насекомые — присутствует в стихах Тютчева в самых небольших размерах, и присутствует чаще всего как бы «бестелесно». В них его стихах звучит «жаворонка глас», жаворонки поднимают «трезвон», слышны голос соловья, «звонкий голос стрекозы», «мотылька полет незримый», «щебет ласточки», «колыханье лавров» и т. д., но все это изображается Тютчевым не как самоценное и индивидуальное, а как части и воплощения чего-то неизмеримо более значительного и существенного. Для Тютчева положительно невозможны пушкинские «жук жужжал» или «с своей волчихою голодной выходит на дорогу волк...»; в его произведениях трудно обнаружить природу в ее бытовом, прозаическом, каждодневном обличье. Предметная простота изображения, поэзия обыденного Тютчеву определено чужды.

В этом-то и проявляется романтическая природа художественного видения Тютчева. Тютчев был романтиком, в частности в своих стихах о природе, не потому, что его природа лишена признаков реального и правдивого (сказать так — значило бы быть по отношению к Тютчеву глубоко несправедливым), но потому, что природа интересовала его не конкретно, не в деталях, а как некий универсум, как единая живая сущность. Она интересовала его главным образом в своих стихийных и космических проявлениях — в грозу, в ночи, в буре, в весеннем наплыве и цветении, в грозных порывах ветра, при ярком свете солнца или — еще чаще — при лушном сиянии. Тютчев любит в природе не предметы и частности, а ее стихии и ее тайны — он любит природу в ее самом возвышенном и загадочном лике.

Загадочность и возвышенность тютчевской природы — это несомненный признак романтизма. Романтическая по своей природе муза Тютчева естественно тяготеет к вершинам, жаждет высоты:

Хоть я и свил гнездо в долине,
Но чувствую порой и я,
Как животворно на вершине
Бежит воздушная струя,—

Как рвется из густого слоя,
Как жаждет горних наша грудь,
Как все удушливо-земное
Она хотела б оттолкнуть!..

С этой тягой ввысь, прочь от «удушливо-земного», связан у Тютчева не только его романтизм, но и особенная чистота и нравственность его поэзии, его внутренняя потребность показывать вещи при свете истины.

Символом чистоты и истины является в стихах Тютчева небо. Без этого одновременно реального и очень символического неба, без этой атмосферы высоты и вечности, в сущности, нет тютчевской поэзии. Ее поэтика во многом именно этим определяется. Недаром Тютчев, говоря о поэзии (и, разумеется, прежде всего о своей собственной), изображает ее «среди громов, среди огней, среди kloкочущих страстей, в стихийном пламенном раздоре» — и при этом неотделимую от неба: «Она с небес слетает к нам, небесная к земным сынам...»

Это внутреннее свойство поэзии Тютчева напоминает Льва Толстого, с его «небом Аустерлица», с его тяготенным ввысь. Не случайно Толстой так особенно любил Тютчева. В их видении мира, несомненно, были родственные черты. И среди других — «чистота нравственного чувства», стремление изображать жизнь при свете неба.

Одно из самых близких Толстому стихотворений Тютчева, близких и по содержанию, и по поэтике, было стихотворение «Кончен пир, умолкли хоры...». Эту лирическую и философскую пьесу Тютчева Лев Толстой отметил буквами Т. К. — Тютчев, Красота²⁸. В пьесе суетность человеческих дел, жизнь, лишённая духовности, освещается тютчевским небом — светом вечного и истинного. В первой части стихотворения перед читателем возникает обобщенный образ суетного мира, причем в самом конце первой части вводится мотив вечного. Вводится пока лишь чуть-чуть, почти намеком — над будничным и призрачно-земным точно загорается самый первый свет неба:

Кончен пир, умолкли хоры,
Опорожнены амфоры,
Опрокнуты корзины,
Не допиты в кубках вины,
На главах венки измяты, —
Лишь курятся ароматы
В опустевшей светлой зале...
Кончив пир, мы поздно встали —
Звезды на небе сияли,
Ночь достигла половины...

²⁸ См.: «Толстовский ежегодник». М., 1912, с. 146.

Вторая часть стихотворения внешне повторяет сюжет первой части. В ней та же романтическая антитеза (суетная жизнь — и высокий, возвышенно-поэтический взгляд на вещи), но только с полным и глубоким ее проявлением, с последним и решающим выводом. Тема неба, небесного, вначале только намеченная, данная приглушенно, теперь звучит в полную силу:

...Как над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем
С тускло-рдяным освещеньем
И бессонными толпами,—
Как над этим дольным чадом,
В горнем выспреннем пределе
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядам
Непорочными лучами...

Как в этом стихотворении, так и во многих других, картина, нарисованная Тютчевым, носит характер внебытовой, необычно-странный: она лишена строгих и точных примет времени и места действия. Это характерная черта и романтической и философской поэзии. Такой род изображения выводит за пределы частного и конкретного и помогает решать тему в обобщенном ключе — что и требуется одинаково и поэту-романтику, и поэту-философу.

В лирике природы у Тютчева одна из основных тем — тема ночи. Мы знаем, что это традиционно-романтическая тема. В поэзии Тютчева она решается и как глубоко философская.

Тютчевская ночь грандиозна, величественна и трагедийна. Как в значительной мере и сама его поэзия. Ночь у Тютчева трагедийна, потому что она оставляет человека наедине с самим собой и со страшными загадками мироздания, потому что она отбрасывает те покровы, за которыми скрываются от человека бездны:

...И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

В ночной природе Тютчева все полно загадок: и «звездный сонм», и «восклицания» некоей «дальной музыки», и «сладкий свет месяца», и больше всего «чудный еженощный гул» — рожденный в хаосе «мир бестелесный, слышимый и незримый»:

...На мир дневной спустилася завеса;
Изнемогло движенье, труд уснул...
Над спящим градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный, еженощный гул...
Откуда он, сей гул неостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,

Мир бестелесный, слышимый, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

Тютчева-поэта больше всего влечет к себе «непостижимое», и оно воплощается для него в значительной мере в понятии хаос. Хаос есть и величайшая тайна, и источник мировой трагедии; в нем заключена скрытая, «роковая» основа всего сущего; в нем и подсознание, и в известном смысле само сознание, сама человеческая душа. Хаос — это те бездны, которые постоянно держат человека в своей власти и которые открываются перед ним в ночном безмолвии:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.
То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.
Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины,—
И мы плывем, пылающе бездной
Со всех сторон окружены.

Окруженный безднами и стихиями, в ночи человек как сирота, он чувствует себя безмерно одиноким. Но в этом космическом и трагическом одиночестве и дано человеку познать мир и познать самого себя:

...И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.
На самого себя покинут он —
Упразднен ум, и мысль осиротела —
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье родовое.

Исполнена трагизма тютчевская ночь, трагический характер носит у Тютчева познание человеком себя, постижение им «наследья родового». В художественной, философско-поэтической системе Тютчева одно с другим оказывается тесно связанным.

Замечательно, что при всем мрачном, трагическом колорите в трактовке ночной темы ночь для Тютчева — «святая». Недаром этим словом начинается стихотворение, отрывок из которого мы только что процитировали. Лирическая и философская пьеса от-

крывается словами: «Святая ночь на небосклон взошла...» Мрачное и святое сливаются в стихотворении воедино — сливаются в сфере романтически высокого.

В том мире высокого, в котором живет поэзия Тютчева, стираются многие привычные границы между понятиями — «границы смысловые» и «границы эмоциональные». Разнородное делается однородным, противоположное становится почти однозначным. Даже наслаждение и ужас в сфере возвышенного не обязательно противостоят друг другу, но часто неотделимы и родственны. Как говорил Кант, «предмет воспринимается как возвышенный с чувством удовольствия, которое возможно лишь посредством неудовольствия»²⁹.

В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?» резко антонимические, с точки зрения обыденного рассудка, понятия «страшных песен» и «любимой повести» вполне уживаются между собой, составляя вместе сюжетный узел лирической композиции:

...О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!

В романтической и философской лирике Тютчева примиряются и сближаются исконно-враждебные понятия и исконно-враждебные слова. Так, час высочайшего блаженства оказывается для поэта «часом тоски невыразимой», и наоборот:

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне, и я во всем!..

Как это часто бывает у романтиков, слово тоска выражает у Тютчева не отрицательную или положительную эмоцию, а больше всего причастность к бесконечному. Тоска в тютчевском поэтическом контексте — это сильная тяга к высокому, знак предельности чувства, напряжения всех духовных сил.

Возвышенное в стихах Тютчева о природе является и смыслообразующим, и формообразующим началом. Это видно не только в особом характере словоупотребления. Тяга к высокому и возвышенному, отталкивание от сугубо бытового сказывается и в своеобразии некоторых тютчевских сравнений — сравнений, условно говоря, «возвышающих»:

²⁹ Кант Иммануил. Критика способности суждения.— Соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1966, с. 268.

Ночное небо так угрюмо,
Заволокло со всех сторон,
То не угроза и не дума,
То вялый, безотрадный сон.
Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой...

В этой лирической пьесе с первых же стихов ее жизнь природы рисуется как высокая и таинственная. Но она кажется нам еще таинственнее и еще выше благодаря сравнению. Образ в сравнении не проясняет предмет, не делает его ближе читателю и понятнее. Он делает его, напротив, непонятнее. Никто из читателей не видел и не мог видеть «демонов глухонемых». Естественно, что этот образ не дает представления об «огневых зарницах». Зато он уводит в мир таинственно-возвышенного, сугубо романтического и предельно сгущает тревожную атмосферу.

В отношении Тютчева к ночной и неночной природе всегда ощущается человеческая заинтересованность. Кажется, что Тютчев-поэт постоянно и пристально вглядывается в природу, всматривается в ее загадочные лики, прислушивается к ее таинственным голосам и страстно вопрошает ее, доискиваясь не столько ее собственных, сколько человеческих, душевных тайн.

В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..» поэт вопрошает ветер о его «сетованиях», о «непонятной муке», и мы чувствуем и слышим за этим и прямые человеческие вопросы, и неназванные прямо жалобы и муки человека. Поэт говорит о мире «ночной души», и для нас это рассказ о нашем внутреннем мире. И бури, и хаос, который шевелится «под бурями», и сами заклинания поэта — все это очень человечно, близко нам, все это о нас самих прежде всего.

В своих стихах о природе Тютчев не только философ, но и психолог. Его психологизм при этом сродни философии, потому что он всегда имеет обобщенный характер и отталкивается от частного. В своих стихах Тютчев говорит, как правило, не о психологии конкретного человека и конкретного случая, а о возможной психологии всякой человеческой души.

Сделанные нами наблюдения позволяют теперь сказать нам со всею определенностью: природа в стихотворениях Тютчева имеет и самостоятельное значение и еще больше — подчиненное. Она неотделима от человека и призвана помочь раскрыть человеческие тайны. Тютчевские стихи о природе относятся не столько к жанру пейзажной лирики, сколько к лирике натурфилософской, пантеистической. В стихах Тютчева природа и как человек, и для человека. Тютчев вполне мог бы сказать вслед за немецким романтиком Тиком: «В природе все родственно душе и настроено

на один лад, на всякую песню она отвечает, она — эхо и часто первая запекает то, что я думаю...»³⁰

Такое понимание природы и человека в их глубоких и таинственных связях, в их единстве и слитности и есть пантеистическое понимание. Оно присуще Тютчеву в высокой степени. В пантеистическом чувстве поэт романтически и философски решает самые вечные и самые трагические вопросы человеческого бытия: вопросы жизни и смерти. Личное, индивидуально-временное исчезает в порыве человеческого духа к общему и всемирному — и в этом исчезновении рождается радость:

...Чувство — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Забвение человеком собственного Я, растворение личности во всемирном — одна из излюбленных тем поэзии Тютчева. К этой теме он постоянно возвращается в своих стихах. В позднем стихотворении «Так, в жизни есть мгновения...» Тютчев снова напоминает о возможности абсолютного слияния человеческого Я с природой, воспевает своеобразную «нирвану» души, это высшее и «благодатнейшее» состояние поэтического чувства:

Так, в жизни есть мгновения —
Их трудно передать,
Они самозабвения
Земного благодать.
Шумят верхи древесные
Высоко надо мной,
И птицы лишь небесные
Беседуют со мной.
Все пошлое и ложное
Ушло так далеко,
Все мило-невозможное
Так близко и легко.
И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я —
О время, погоди!

Для Тютчева не одно «слияние» человеческой души с природой, но всякое их истинное общение есть «благодать» и «успокоение». В природе для него заключен источник «катарсиса», очищения, ибо в природе очень часто, как бы «на высшем уровне», как космически-всеобщее повторяется то, что в жизни человека кажется его исключительной, неповторимой трагедией. Человечески-

³⁰ Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914, с. 138.

трагическое оборачивается абсолютно трагическим — и это по воздействию своему подобно катарсису:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.
На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежимо тая,
Они плывут к одной мете.
Все вместе — малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все — безразличны, как стихия,—
Сольются с бездной роковой!..
О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя!

Пантеистическому сознанию в стихах Тютчева соответствует их структура, их характерная композиция. Она основана на скрытом или открытом параллелизме явлений из мира природы и из мира человеческого. Так, например, в пьесе «В душном воздухе молчанье...» две части ее композиции представляют собою сопоставление грозы в природе и внутреннего смятения (тоже грозы) в душе женщины:

В душном воздуха молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...
Чу! За белой, дымной тучей
Глухо прокатился гром;
Небо молнией летучей
Опоясалось кругом...
Жизни некий преизбыток
В знойном воздухе разлит,
Как божественный напиток,
В жилах млеет и горит!
Дева, дева, что волнует
Дымку персей молодых!
Что мутится, что тоскует
Влажный блеск очей твоих?
Что, бледнея, замирает
Пламя девственных ланит?
Что так грудь твою смирает
И уста твои палит?..

Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы?..

В стихотворении оба параллельных образных ряда и самостоятельны, и в то же время несамостоятельны. Контекстуальная взаимосвязанность обоих рядов приводит к тому, что образы из мира природы допускают двойное восприятие и толкование: они осознаются и в их прямом значении, и в их возможной соотносительности с человеческим. Каков, в самом деле, смысл стихов: «Сквозь ресницы шелковые проступили две слезы... Иль то капли дождевые начинающей грозы?..»? Что такое «гроза» здесь? Метафора или неметафора? Категорический ответ на этот вопрос не только труден, но и недопустим. Слово воспринимается читателем сразу в обоих смыслах. В натурфилософских стихах Тютчева слова живут как бы двойной жизнью. Это делает их предельно наполненными, объемными с внутренней перспективой.

В двучастных композициях Тютчева возможны случаи более или менее тесной связи обеих частей стихотворения, большей или меньшей их расчлененности, но при этом характер поэтической структуры, как правило, остается неизменным. Это структура, основанная на том, что факт из мира человеческого сопоставляется и, главное, поверяется фактом из мира природы:

Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит и жизнь, как каменной гряда,
Лежит на нас,— вдруг, знает бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас овеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.
Так иногда, осеннею порой,
Когда поля уж пусты, роицы голы,
Бледнее небо, пасмурнее доли,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною...

По сравнению со стихотворением «В душном воздухе молчанье» параллелизм в композиции этого стихотворения и более строгий, и более прямолинейный. Образы и слова здесь не сливаются в единой, структурообразующей метафоре, а точно перекликаются. Однако отличие этих стихотворений друг от друга ни в малейшей степени не отменяет их сходства в главном. Оба они принадлежат к тому распространенному у Тютчева структурному типу, который основан на генерализации и своеобразной «мифологизации» психологического факта и наблюдения. В стихах подобной структуры, как бы они ни отличались частностями, случай из жизни человеческой души или просто мысль поэта о человеке через

сравнение с аналогичным в природе как бы приобретает все черты истинности, наполняется всеобщим философским содержанием. Это не только характерная, но и очень естественная структура для натурфилософской поэзии.

В связи с натурфилософским и пантеистическим характером стихов Тютчева о природе возникает важная проблема, касающаяся возможной зависимости Тютчева от пантеистической натурфилософии немецкого мыслителя-романтика Шеллинга. Известно, что Тютчев был лично знаком с Шеллингом, увлекался его философией — как и многие его современники в России, в частности, поэты-любомудры. Некоторые ключевые образы лирики Тютчева, бесспорно, похожи на те образы-понятия, которыми пользовался Шеллинг. Достаточно ли этого, чтобы утверждать факт прямой зависимости тютчевской поэзии от философского учения Шеллинга?

В науке такие утверждения делались. Так, о центральных циклах тютчевской лирики Л. Пумпянский писал, что в них — в циклах стихов о ночи, хаосе, сумерках — «полнее всего изложено шеллингианское учение о двусмысленности природы и человека...»³¹

Справедливо ли это? Если в замечании Л. Пумпянского и есть доля правды, то правда эта неточно выражена и потому легко может навести на ошибочные заключения. И Тютчев, и другие поэты философского направления, в большей или меньшей мере увлекавшиеся Шеллингом, не «излагали», да и не могли излагать его учение, поскольку они хотели быть поэтами и до тех пор, пока они ими были. Правда, в иных случаях они пользовались популярными идеями Шеллинга и еще больше ходовыми его символами и метафорами, но пользовались отнюдь не в ущерб своей самобытной поэтической мысли.

Стихотворение Тютчева «Тени сизые смешались...», особенно его последние слова («Все во мне, и я во всем...»), могли бы послужить эпиграфом к натурфилософским, пантеистическим откровениям Шеллинга. Тем не менее основная мысль Тютчева, пафос его лирической пьесы коренным образом отличаются от тезисов шеллинговской философии. У Тютчева не отвлеченно-философский взгляд, не метафизика, как у Шеллинга, а сильное поэтическое переживание, признание человеческой души. Внешне похожее по сути своей оказывается совсем не похожим.

В «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы» Шеллинг писал: «...в мире, каким мы теперь его видим, все порядок, норма и форма; и все же в основе по-прежнему еще лежит хаотическое и кажется, будто оно может когда-нибудь прорваться снова; ничто в мире не производит на нас впечатления

³¹ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. — «Уrania». Тютчевский альманах. Л., 1928, с. 16.

изначальности порядка и формы, но, напротив, все наводит на мысль о некотором изначально-хаотическом, введенном в рамки порядка. Это — непостижимая основа реальности вещей, неразложимый и, несмотря ни на какие усилия, несводимый к разуму остаток, вечно остающийся в основе вещей...»³²

Сравним это с концовкой стихотворения Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной...»:

...О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Изначальный хаос лежит в основании философских представлений Шеллинга; хаос — ключевой образ и в стихотворении Тютчева. Но у Шеллинга хаос — космическое понятие, некое предмирие, начало всех начал: хаос, ночь, сумерки для него являются «общим зачатком всех богов и людей»³³. Для Тютчева важен не философский тезис сам по себе, а образ, в нем заключенный. При этом исходные логические связи и предпосылки его могут не интересовать. Для него существенны не философская концепция в ее завершенности, не суждения в их строгой взаимозависимости, а больше всего образное слово — слово, созвучное ему и способное служить средством поэтических достижений и открытий.

Различие между стихами Тютчева и соответствующими философскими тезисами Шеллинга можно было бы определить как различие жанровое: в одном случае перед нами философская поэзия, в другом, у Шеллинга, — поэтическая философия. Это не только самое простое, но и, в общем, верное определение. Оно нуждается лишь в некотором дополнительном разъяснении.

Перевод философских идей на язык поэзии — это не простое «заимствование» и отнюдь не механическая работа. Это перевод из одной системы в другую, из одного в другое «измерение». Когда это делается на языке настоящей поэзии, это выглядит не как след влияния, а как открытие нового: открытие поэтическое и открытие в области мысли. Ибо мысль, выраженная поэтически, никогда не бывает адекватной тому, чем она была или была бы вне законченного поэтического целого.

Не следует преувеличивать связь Тютчева с натурфилософией Шеллинга: такое преувеличение может быть основано лишь на самом поверхностном и ошибочном взгляде на вещи. Но в тех слу-

³² Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908, с. 27.

³³ Schelling, Werke, Bd. I, 5, S. 394.

чаях, где связь с Шеллингом есть, ее следовало бы назвать у Тютчева «творческим усвоением». Поэтически усваивались Тютчевым и некоторые шеллингианские идеи, и еще больше — шеллингианская образность. В новом, поэтическом контексте она обновлялась и функционально, и содержательно: она становилась его, Тютчева, образностью.

Философская, романтическая лирика Тютчева не ограничивается одними пантеистическими стихами. Тютчев в своей поэзии не боялся и прямых уроков мудрости. Прямых, но не прямолинейных. Его лирико-философские опыты почти всегда были и уроками, и признаниями, всегда неплюскими, всегда правдивыми в своей поэтической непосредственности.

Одно из самых значительных прямо философских стихотворений Тютчева — стихотворение «Silentium». Его основная идея характерно романтическая, она заметно близка тому, о чем писал Жуковский в пьесе «Невыразимое». О стихотворении «Silentium» Лев Толстой, любивший его, говорил: «Что за удивительная вещь! Я не знаю лучше стихотворения»³⁴.

В основе стихотворения лежит не только характерно романтическая, но и сильная, живая мысль. Тютчев-поэт умеет оживлять не только то, что он видит и показывает, но и то, о чем он думает. У него сами уроки мудрости оказываются исполненными приметами живой жизни.

Стихотворение «Silentium» состоит из трех частей. Такого рода трехчастные композиции очень распространены в лирике Тютчева. Так же, впрочем, как и двучастные. Первая часть стихотворения — это наставление в его наиболее прямой форме. Наставлением и уроком, заключенным в третьей части, кончается пьеса. Вторая, средняя часть меньше всего похожа на поучение, она удивительно живая и трепетная, она вся в вопросах:

...Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи,—
Питайся ими — и молчи.

Именно в этой наиболее живой части стихотворения звучат самые важные, ключевые слова: «Мысль изреченная есть ложь». Это показательно для Тютчева. Слова точно врываются вместе с вопросами, их появление кажется произвольным — и эта их особенность делает их не обычной сентенцией, а живым голосом ума. Это как мудрость, открывшаяся поэту на путях размышлений.

Впрочем, не одна средняя часть стихотворения, но и все оно представляется очень органичным и незадачным. Лирико-философ-

³⁴ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. 2. М.—Пг., 1923, с. 303.

ская пьеса Тютчева дидактична по многим своим приметам, но она похожа на урок, в котором открытия делаются не для ученика только, но и, в не меньшей степени, для самого учителя.

Опыты прямой поэтической мудрости у Тютчева, как правило, эмоциональны по своему звучанию, по характеру стиха и речи. Они полны внутреннего движения — движения мысли и чувства. Таково, например, стихотворение «Из края в край...». Эта пьеса написана на тему вечных, роковых метаний человека — и она сама, характером речевой композиции, создает полную иллюзию непрерывного вынужденного движения, постоянного «вперед, вперед!»:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!
Знакомый звук нам ветер принес:
Любви последнее прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность впереди!..
«О, оглянись, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?..
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?
Любовь осталась за тобой,
В слезах, с отчаяньем в груди...
О, сжался над своей тоской,
Свое блаженство пощади!
Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути!..

Слова здесь точно переходят с места на место, они кончают одну мысль и завязывают новую, при этом их движение служит источником не только тематического, но и музыкального развития стиховой композиции. Подобное мы уже встречали в тютчевской натурфилософской лирике. В отношении поэтики нет принципиальной разницы между натурфилософскими стихами Тютчева и его прямо философскими пьесами.

В стихотворении «Душа моя — Элизиум теней...», отдельными чертами поэтики похожем на стихотворение «Из края в край...», хотя и отличающемся по ритмике и настроению, Тютчев создает удивительный по своей неожиданной точности и свежести образ: душа — вечная обитель дорогих теней. На этом образе все держится. Им определяется логика поэтического повествования. Как это бывает у романтиков, не бытовая и тем более не рациональная, но сильная и понятная.

По своей композиции стихотворение двучастно. Обе части начинаются одними и теми же словами. Но, повторяясь, они выступа-

ют в новом качестве. Во второй части они звучат в иной интонации, нежели в первой, — менее величавой, более нервной. В них ощущается больше глубины, в них интонационно задана тревога и высокая боль заключающих стихотворение вопросов:

Душа моя — Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.
Душа моя, Элизиум теней,
Что общего меж жизнью и тобою!
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?..

Стихотворение является образцом философской миниатюры. С годами у Тютчева все больше растет пристрастие к этому жанру. Тютчевская миниатюра, как и другие его прямо философские стихи, чаще всего бывает неприкрытым уроком мудрости. И если она при этом отличается всеми свойствами настоящей поэзии, то главным образом потому, что ее урок никогда не бывает банальным.

Существуют не только поэтические образы и поэтический слог — но и поэтические идеи. Это идеи-открытия, поражающие своей неожиданной, хотя и не обязательно абсолютно новой правдой. В миниатюрах Тютчева всегда есть такие неожиданно-правдивые поэтические мысли:

В разлуке есть высокое значенье:
Как ни люби, хоть день один, хоть век,
Любовь есть сон, а сон — одно мгновенье,
И рано ль, поздно ль пробужденье,
А должен наконец проснуться человек...

Или:

Увы, что нашего незнанья
И беспомощней и грустней?
Кто смеет молвить: до свиданья
Чрез бездну двух или трех дней?

Философские миниатюры Тютчева представляют собой одновременно и раздумье, и конечный, отточенный вывод мысли. Стихи эти всегда афористичны. Их краткость, выразительная сжатость, внутренняя энергия мысли и слова делают стихотворения потенциально крылатыми:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется,—
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

У Тютчева в подобных стихах как будто светлое озарение мысли. В этих озарениях часто заключается глубокая психологическая

и философская правда — правда не индивидуального только значения, а общечеловеческого:

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истота смертного страданья,—
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья...

Тютчевские философские и психологические миниатюры отчасти похожи на «стихотворения в прозе» Тургенева. И у Тургенева, и у Тютчева это поэтические мысли итогового характера, это выводы опыта. Это мысли и выводы поэта, много пережившего и много передумавшего. Стихи Тютчева заставляют нас в иных случаях вспоминать произведения не только других романтических поэтов, но и поэтов отнюдь не романтического направления.

Мысль Тютчева — и в его миниатюрах, и в стихах других жанровых разновидностей — страстная мысль, и это придает ей особую глубину и поэзию. Тютчев никогда не бывает спокойным и холодно уверенным в своей мудрости. У него беспокойная мудрость. В своих философских стихах он не просто размышляет — он в волнении и муках произносит свое вещее слово. Он постоянно восклицает, радуется, страдает в мысли. Мысль его во взлетах и падениях; в открытиях, от которых бывает не только радостно, но и больно. У него опаляющая душу мысль, у него, как у героев Достоевского, «душа от слез дрожащая»:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

И стих, и речь у Тютчева редко текут спокойно, они то и дело взрываются. Тютчев-поэт говорит часто вскриками, у него чувство, доходящее до черты, до крайней степени силы:

О, этот юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...
Нет ни полета, ни размаху —
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

У Тютчева есть целые стихотворения, построенные как ряд вскриков, как цепь вопросов, как волнение одновременно и слова, и мысли:

Сижу задумчив и один,
На потухающий камин

Сквозь слез гляжу...
С тоскою мыслью о былом
И слов в унынии моем
 (Не нахожу.
Былое — было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?..
 Оно пройдет —
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
 За годом год...

Читатель тютчевских стихов, ощущая волнение поэта, и сам не остается спокойным. Тютчев «заражает» читателя своим чувством и мыслью. Но, как утверждал Лев Толстой, «заразительность в искусстве» и есть самый верный признак художественности.

Философская мысль Тютчева исходит из разных жизненных источников и вдохновляется неодинаковыми сюжетами. Иное дело конструкции его философских стихов: они менее разнообразны и достаточно устойчивы. Помимо формы миниатюры, широко представлена у Тютчева форма философской притчи с завершающим прямым или подразумеваемым уроком. По существу, и большинство натурфилософских стихов Тютчева являются своеобразными притчами. В них природа служит источником поучения. Но материалом и источником поучений в тютчевских стихах может быть не одна природа, но и история, какой-нибудь исторический факт или историческое слово и мысль, как например, в стихотворениях «Колумб», «Цицерон» и др.

В двучастной лирико-философской композиции «Цицерон» первая часть содержит в себе крылатое слово знаменитого римлянина и комментарий к нему. Историческая цитата и авторское к ней пояснение служат основой, на которой строится нравственный и философский вывод, заключенный во второй части стихотворения:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так!.. но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавый!..
Блажен, 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!

И по характеру композиции, и по языку стихотворение «Цицерон» является отчасти дидактическим. Но урок, в нем заключенный, как всегда у Тютчева, не плоский. Мысль поэта глубока и неразложима на понятия. Она не только результат раздумий, но и побуждает к раздумьям. И в мысли поэта, и в стихотворении в целом есть внутренняя перспектива. Стихотворение категорично словами, звучанием слов, но не смыслом. В формах «притчи», в формах традиционно догматических, Тютчев добивается проблемности — пушкинской проблемности — поэтического мышления.

Подобно тютчевской природе, мудрость Тютчева, как правило, не носит обиходного характера. Более того: она нуждается в известной отрешенности от быта, от слишком «здорового» рассудка. Приземленное, непозитическое сознание не примет уроков, заключенных в стихотворении «Цицерон». Оно не поймет и не примет призывов, содержащихся в одном из самых глубоких стихотворений Тютчева — «Два голоса». Мы знаем: отрешенность от быта — типологическая черта романтического искусства. Будучи похожим на Пушкина отдельными свойствами своего мышления, Тютчев отличается от него неизменной верностью романтической поэтике. Несомненно, что прямо философские стихи Тютчева и по своей поэтике, и по содержанию своих уроков относятся к тому же роду романтической лирики, что и его натурфилософские стихи.

Романтический характер носит и любовная лирика Тютчева. Тютчев — поэт возвышенной любви. Его поэзия и в сфере любовной чувствует себя свободной и всеильной только в пределах романтически-возвышенного. Это справедливо даже для тех стихотворений, в которых изображается любовная физическая страсть:

С какую негою, с какой тоской влюбленной
Твой взор, твой страстный взор изнемогал на нем!
Бессмысленно-нема... нема, как опаленный

Небесной молнии огнем!

Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной,
Вся трепет, вся в слезах, ты повергалась ниц...
Но скоро добрый сон, младенчески беспечный,

Сходил на шелк твоих ресниц...

В стихотворении этом сильное чувство, но со снятой эротической окраской. Хотя здесь и переданы все признаки физической страсти, страсть воспринимается прежде всего как высокая и духовная. Действие тютчевской любви происходит как бы одновременно на земле и на небе. Любовь в поэзии Тютчева всегда связана с ощущением особенной духовной чистоты. А. Блок недаром называл Тютчева «светлым, невинным и чуждым греха Тютчев»³⁵. Это сказано не о человеке Тютчеве — сказано о поэте, о творце удивительно человеческих и высоких стихов о любви.

³⁵ Блок А. Дневник 1901—1902 годов.—Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 34.

Еще И. Аксаков обратил внимание на отсутствие в стихах Тютчева «грубого эротического содержания». По словам И. Аксакова, любовная лирика Тютчева, в отличие от лирики некоторых его современников, «не знает их «размывчивого хмеля», не воснекает ни «цыганок» или «наложниц», ни ночных оргий, ни чувственных восторгов, ни даже нагих женских прелестей; в сравнении с другими поэтами одного с ним цикла, его муза может называться не только скромною, но как бы стыдливою»³⁶.

Интересно, как достигается это ощущение «как бы стыдливости» в стихотворении «С какою негою...». Первые три стиха в нем описывают признаки физической страсти и тем самым потенциально эротичны: «страстный взор», «изнемогал», «бесмысленно-нема». В этих и подобных словах, взятых в отрыве от контекста, нет «стыдливости». Но слова, с помощью которых Тютчев рисует вполне земные чувства, освещаются у него неожиданным светом — «светом неба» — в последующем сравнении: «...нема, как опаленный небесной молнии огнем!» Как часто у Тютчева, сравнение выступает не в прямой образной функции, а как внутренний сюжетный и стилистический ход, как средство смыслового и эмоционального переключения. Физическое осмысляется в результате как высокое и духовное, земное «тянется к небу».

Отчасти похожее происходит и в стихотворении «Она сидела на полу...». Оно начинается с бытовой, совсем не «романтической» и не высокой, детали. Но бытовое становится высоким, оно воспринимается в свете возвышенного благодаря последующему сравнению:

Она сидела на полу
И грудь писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.
Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

Легко заметить, что и здесь сравнение выступает отнюдь не в обычной своей роли. Оно дает повествованию совершенно новое развитие. В сравнении важный поворот темы — «возвышение темы».

Атмосфера высоты, образ неба как символ романтически-возвышенного почти обязательны в любовных стихах Тютчева:

Я знал ее еще тогда,
В те баснословные года,
Как перед утренним лучом
Первоначальных дней звезда

³⁶ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 104.

Уж тонет в небе голубом...
И все еще была она
Той свежей прелести полна,
Той дорассветной темноты,
Когда незрима, неслышна,
Роса ложится на цветы...
Вся жизнь ее тогда была
Так совершенна, так цела,
И так среде земной чужда,
Что, мнится, и она ушла
И скрылась в небе, как звезда.

Героиня стихотворения лишена всего чувственного, земного — она «с бликами неба на челе». Атмосфера неба, высоты целиком заполняет собою это стихотворение о любви и любимой.

Любовь у Тютчева очень похожа на его природу, на весь особенный мир его поэзии. Похожа и своей возвышенностью, причастностью к небу, отрешенностью от быта, и своим трагизмом, роковым своим характером. Любовь для Тютчева в равной мере и «союз души с душой родной», и «роковое их слиянье и поединок роковой». Любовь для него не только радость (может быть, меньше всего радость), но и борьба, и высокая мука, и безнадежность.

В тютчевской любовной лирике чаще всего ощущается не просто атмосфера неба, но грозовая атмосфера. Любовь выявляется не в частностях, не в обиходных деталях, но преимущественно в неустойчивости и предельности страсти, в бурях души, в стихийных взрывах. Любовь Тютчева во всем подобна стихиям, а у его героини — сердце «жаждущее бурь», у нее «поздние, живые грозы», «злой лета». В душе и в жизни героя и героини все определяется не обычными, не земными, но «космическими» и, следовательно, романтическими масштабами.

Когда А. Блок говорил о Тютчеве как о «самой ночной душе русской поэзии», он мог иметь в виду не одну натурфилософскую, но и любовную лирику поэта. Ночь для Тютчева — время обнажения правды, время откровения во всем — в том числе и в любви:

В толпе людей, в нескромном шуме дня
Порой мой взор, движенья, чувства, речи
Твоей не смеют радоваться встрече —
Душа моя! о, не вини меня!..
Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный,
Наступит ночь — и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный!

В ночи открывается глубокая и чистая основа любви, любовь становится особенно духовной: в ночных стихах Тютчева любят не столько люди, сколько души людей.

Тютчева-поэта больше всего интересуют не видимые проявле-

ния любви, а ее тайна, ее непоказанные глубины: «Как неразгаданная тайна, живая прелесть дышит в ней — мы смотрим с трепетом тревожным на тихий свет ее очей...» Его стихи о любви носят характер обобщенно-психологический и тем самым отчасти философский. В. Гиппиус писал: «Тютчев поднимает любовную лирику на ту же высоту обобщения, на какую была поднята его лирика природы»³⁷.

Любовная лирика Тютчева последних лет объединяется адресатом: именем и образом Денисьевой. При этом она циклизуется композиционно и сюжетно, образуя в целом род стихотворной психологической драмы, со своим внутренним движением, со своими перипетиями, завязкой и развязкой. К этому циклу относятся такие стихи, как «Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «О, не тревожь меня укорой справедливой...», «Я очи знал — о, эти очи...» и др.

Все стихи «денисьевского цикла» драматичны и по фабуле, и по характеру речевой композиции. Чаще всего они представляют собой особый вид диалога, в котором один собеседник присутствует как бы молча, он предполагается, он точно стоит перед глазами читателя, хотя и не выказывает себя ни единым словом:

О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя;
Ты любишь искренно и пламенно, а я —
Я на тебя гляжу с досадою ревнивой...

В стихотворении формально отсутствуют реплики и ответы на реплики, тем не менее это не монологическая речь в точном значении слова. Это речь реактивная, «на собеседника», в ней нет формальных ответов, но она вся состоит из ответов по существу. У Тютчева это как отрывок из разговора, как разговор в самом разгаре, на предельном накале мысли и чувства.

Одно из самых известных и впечатляющих стихотворений «денисьевского цикла» — «Последняя любовь»:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим, и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!
Полнеба обхватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.
Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность.

³⁷ Гиппиус В. В. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 220.

Стихотворение это звучит как бы на сломе ритма. Стих здесь нервный, местами как будто «негармонический», но он точно и сильно передает живое волнение души. В ритме стиха все время ощущается «нарушенное дыхание» — «нарушенное» там, где особенно неудержимо чувство. Первый раз это происходит, когда звучат слова: «Нежней мы любим и суеверней». Последний раз в самом конце стихотворения: «Ты и блаженство и безнадежность». В этом стихе слово безнадежность звучит в столь сильном ритмическом и интонационном смещении, что оно почти физически ощущается читателем как беда, как боль — в полном соответствии с прямым значением слова и смыслом всего стихотворения.

Интересно, что в стихотворении «Последняя любовь» характерное для любовной лирики Тютчева **МЫ** звучит совсем как Я. Особенное, индивидуально-неповторимое в чувстве поэта побеждает установку на «генерализацию», на всеобщего значения урок. То, что было начато отчасти как моральная сентенция, с развитием поэтической темы все больше воспринимается как трагическое признание личности.

Б. Эйхенбаум отмечал связь любовной лирики Тютчева с проблематикой романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: «Трактовка страсти как стихийной силы, как «поединка рокового», и образ женщины, гибнущей в этом поединке, — эти основные мотивы «Анны Карениной» подготовлены лирикой Тютчева...»³⁸.

Стихи Тютчева, на которые при этом указывает Б. Эйхенбаум, все принадлежат к циклу, посвященному Денисьевой. Почему-то не упоминается Б. Эйхенбаумом стихотворение того же цикла «Две силы есть — две роковые силы...». Между тем названное стихотворение больше, чем другие, вызывает ассоциации с «Анной Карениной»:

...Свет не таков: борьбы, разноголосья —
Ревнивый властелин — не терпит он,
Не косит сплошь, но лучшие колосья
Нередко с корнем вырывает вон.
И горе ей — увы, двойное горе,
Той гордой силе, гордо-молодой,
Вступающей с решимостью во взоре,
С улыбкой на устах — в неравный бой.
Когда она, при роковом сознанье
Всех прав своих, с отвагой красоты,
Бестрепетно, в каком-то обаянье
Идет сама навстречу клеветы,
Личиною чела не прикрывает,
И не дает принизиться челу,
И с кудрей молодых, как пыль свеает,
Угрозы, брань и страстную хулу, —

³⁸ Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, с. 213.

Да, горе ей — и чем простосердечней,
Тем кажется виновнее она...
Таков уж свет: он там бесчеловечней,
Где человечно-искренней вина.

Сходство любовных повестей Тютчева и Толстого не только в сюжете, но и в глубоком авторском сочувствии к страдающей героине. Оба поэта, и Тютчев, и Толстой, говорят о вине героини, но говорят об этом с пониманием и болью, говорят, преклоняясь перед ней. Оба обвиняют больше всего и прежде всего общество: вина героини «человечно-искренняя», общества — «бесчеловечная». Так говорит Тютчев, так думает и чувствует Толстой. В своем стихотворении Тютчев изображает точное подобие ситуации, в которой оказалась толстовская Анна Каренина, и до конца проясняет ее. При этом он не уступает автору «Анны Карениной» в социальной зоркости и социальном видении мира. Романтик Тютчев отнюдь не лишен социального пафоса, как это может показаться на слишком поверхностный взгляд. Не только в этом стихотворении, но и всегда за поэтическими и философскими откровениями Тютчева, за его признаниями в конечном счете стоят вполне земные заботы и конфликты современного ему человека и современного общества.

Почти все исследователи поэзии Тютчева обращали внимание на намеренную архаичность тютчевского языка, на его «изысканно-архаический» (Тынянов), «интимно-загадочный жреческий» (Пумпянский) облик. Архаический по своим формам язык очень органичен для Тютчева. В романтическом мире возвышенных дум и чувствований уместной кажется особая архаизированная речь, с ее величаво-торжественным течением, с ее необыденными словами и не совсем обычными синтаксическими конструкциями.

В стихотворении «Виденье» Тютчев говорит о великом чуде природы, о «ночном», «всемирном» молчании, о поэзии, которую в этот час «в пророческих тревожат боги снах». И говорит он об этом точно отрешенными от всего земного и прозаического словами: «в некий час», «в оный час», «живая колесница мирозданья», «святылище небес», «музы девственная душа».

Тютчев пишет о смерти Пушкина, о великой и горькой утрате — это тоже из мира возвышенного, — и в его стихотворении звучат величественные, подчеркнута архаические слова и обороты: «божественный фиал», «сосуд скудельный», «богов орган живой», «хоругвью горести народной», «и сею кровью благородной ты жажду чести утолил».

Сугубо книжный, архаический язык обслуживает в поэзии Тютчева самые различные темы — и это потому, что все темы тютчевской лирики, все ее образы и мотивы так или иначе причастны области возвышенного.

Не только тютчевская поэзия была поэзией мысли, но и соответственно ее язык был языком мысли. Задачи, которые ставил перед поэзией Тютчев, философская направленность его поэзии требовали языка внебытового и генерализирующего. Таким и стал для него язык с явными архаическими тенденциями, но словно бы облагороженный, язык старый по своим формальным приметам, но с открытыми в нем большими художественными возможностями. У Тютчева это язык сильных обобщений. Вместе с тем это живой в своем художественном воздействии язык.

Следует заметить, что возвышенный характер речи в стихах Тютчева зависит не только от архаической и книжной природы слов, которыми он пользуется. Слова в языке тютчевской поэзии могут быть и не архаическими, не возвышенными по своим словарным признакам. Но они становятся возвышенными в поэтическом контексте, поэт придает им высоту поэтического звучания. У Тютчева и неархаизмы сплошь и рядом воспринимаются совсем как архаизмы. В качестве примера приведу несколько тишических «зачинов» тютчевских стихотворений:

Через ливонские я проезжал поля,
Вокруг меня все было так уныло...
На древе человечества высоком
Ты лучшим был его листом...
Над виноградными холмами
Плывут золотые облака...

В приведенных примерах и стих и слова кажутся величавыми и торжественными, хотя прямых архаизмов здесь немного. Это объясняется тем, что стих Тютчева строится в основном не на коротких, малосложных, а на длинных, многосложных словах. Именно «длинные» слова («ливонские», «человечества», «виноградными») находятся у Тютчева в ключевом положении и несут на себе повышенную эмоциональную и интонационную нагрузку.

Многосложное слово, в сравнении с малосложным, — более протяженное слово и потому более торжественное по звучанию. В стихах Тютчева такие «долгие», «торжественные» слова помогают с самого начала переключить читательское восприятие «на высокую волну», переводят его в необычное, непрозаическое измерение. Находящиеся в начале стихотворения ударные длинные слова дают стихотворению соответствующий ритмический и интонационный разгон, определяют его общий эмоционально-смысловой рисунок.

О многосложных словах в языке стихов Тютчева мало сказать, что они «длинные». Они словно бы удлинены. Это и величественно звучащие слова, и внутренне очень подвижные. Сама длина слова обуславливает его потенциальный ритмический динамизм, его интонационную гибкость. Большинство стихотворений Тютчева, в том числе и все приведенные выше, написаны ямбиче-

ским размером. Длинное слово — уже потому, что длинное, потому, что в нем больше трех слогов, — вырывается из строгой ямбической схемы и придает стиху интонационное разнообразие. Многосложные слова не просто существуют в тютчевском стихе, а как будто являются в нем — являются протянутые во времени, длинные и торжественные.

То, что мы условно назвали «долгим», «удлиненным» словом, является не только характерной, но и вполне осознанной чертой стилистики Тютчева. О ее осознанности свидетельствует широкое употребление Тютчевым не одних «естественно-многосложных», но и «искусственно-многосложных» слов. Я имею в виду частые в языке тютчевской поэзии случаи «словосложения», случаи употребления сложно-составных слов: «И все для сердца и для глаз так было холодно-бесцветно, так было грустно-безответно, — но чья-то песнь вдруг раздалась...»; «...усыпительно-безмолвны, как блещат в тиши ночной золотистые их волны, убежденные луной»; «...и спящий град, безлюдно-величавый, наполнила своей безмолвной славой...»

Сложно-составные слова типа «холодно-бесцветно», «грустно-безответно», «усыпительно-безмолвны» поэт не находит готовыми в общелитературном языке. В известном смысле он создает их. В своем языке Тютчев не только пользуется длинными словами, но часто является их творцом: он обращается к словотворчеству, потому что испытывает в подобных «удлиненных» словах особую надобность.

Иногда даже союзы, в тех случаях, когда они синтаксически необязательны, предназначены у Тютчева словно бы для того, чтобы «удлинить» и возвышать поэтическое слово, делать его замедленно-торжественным и по звучанию, и по глубокому лирическому смыслу:

...И солнце медлило, прощаясь
С холмом, и замком, и тобой.
И ветер тихий мимолетом
Твоей одеждою играл
И с диких яблонь цвет за цветом
На плечи юные свевал...

В подобных случаях — довольно частых у Тютчева — союзы особенно тесно сливаются со значимыми словами и, «удлиняя» их, придают им музыкальность, а вместе с нею и величавость, интонационную и смысловую весомость.

Все признаки возвышенного имеет не только поэтическая лексика, но и синтаксис Тютчева. По своим преобладающим формам это синтаксис диалога, с его вопросами и ответами, с его неожиданными поворотами и эмоциональными реакциями и взрывами: «Молчи, прошу, не смей меня будить...»; «...не их вина: пойми, коль может, органа жизнь глухонемой! Увы, души в нем не встревожит и голос матери самой!..»

Но диалог у Тютчева не совсем обычный, и соответственно необычен синтаксис его диалогических по форме стихов. Тютчевские диалоги — это разговоры-размышления. И в них синтаксис не только диалогической, но и размышляющей речи — в муках и внутреннем борении размышляющей.

Философская и поэтическая мысль Тютчева находится в постоянном раздоре и движении, и этот характер движущейся мысли, диалектический ход ее точно фиксируется в своеобразных синтаксических конструкциях. В качестве примера приведу отрывок из стихотворения «Сижу задумчив и один...»:

...Былое — было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?
 Оно пройдет —
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
 За годом год.
За годом год, за веком век...
Что ж негодует человек,
 Сей знак земной!..
Он быстро, быстро вянет — так,
Но с новым летом новый знак
 И лист иной...

Синтаксис процитированного отрывка во многих отношениях характерен для размышляющей лирики Тютчева. Особенно интересна и показательна здесь синтаксическая конструкция с «та к... и о...» Эта не очень привычная для языка послепушкинской поэзии разговорно-утяжеленная форма в данном случае оказывается очень выразительной. Она фиксирует и поворот фразы, и значительный поворот мысли. Подобная конструкция позволяет ощутить самый процесс поэтической речи и поэтического раздумья — раздумья трудного и высокого.

Тот же синтаксический оборот встречается и в стихотворении «Цицерон»: «Так!.. но, прощаясь с римской славой, с Капитолийской высоты во всем величье видел ты закат звезды ее кровавой!» Как и в предыдущем примере, не только фраза, но вся речь здесь словно разворачивается, причем разворот этот кажется одновременно и разговорным, и величаво-торжественным. В общей композиции стихотворения оборот с «та к... и о...» и вызванное им сильное интонационное замедление выглядит как решающий тематический и сюжетный сдвиг. В месте сдвига разрушается гармоническая плавность стиха, но зато слова здесь оказываются особо весомыми. Интонационные перебивы придают драматизм стиховой фразе и заключенной в ней мысли. Поэтическая мысль интонационно выделяется в ее острейших поворотах и кульминациях.

Синтаксические конструкции в языке Тютчева могут быть и «утяжеленными», могут быть и «легкими», но они всегда произво-

дят впечатление органичных. В тютчевской поэзии видна постоянная подчиненность синтаксиса поэтическому порыву. Ход авторской речи, при всем возвышенном его характере, кажется безыскусственным и как бы «неподготовленным». Эта кажущаяся неподготовленность, экспромтность в строе речи особенно наглядно проявляется в характерных «безначальных началах» многих тютчевских стихотворений:

И бунтует и клокочет,
Хлещет, свищет и ревет...
И чувства нет в твоих очах,
И правды нет в твоих речах...
Эти бедные селенья,
Эта скучная природа...
Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-Земля...

Такие начала, как это заметил в свое время Тынянов, придают стихам Тютчева характер внешней обрывочности³⁹. Поэтическая речь у Тютчева строится, как правило, на внутренних кульминациях. Поэт говорит о самом главном, минуя привычные зачины и всякого рода словесные мостики и связки. Это делает его речь, не отменяя ее высокой торжественности, импульсивной и по-особенному непосредственной.

В тютчевских стихах и в тютчевской речи много вопросов. Это связано с глубокой проблемностью поэзии Тютчева. Прямые вопросы часто заключают стихотворения Тютчева — и тогда проблемность его поэтической мысли становится особенно очевидной:

...Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.
Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

В стихотворении есть вопросы, но нет окончательных решений, что и выражается в особенностях синтаксической структуры речи. В своей лирике, как правило, Тютчев избегает слишком категорических и обязательных для всех сентенций. Он избегает и слишком категорического, «все выговаривающего» слова.

Как и для Жуковского, точное слово для романтика Тютчева потенциально заключало в себе известную ограниченность. Точное слово — «изъяснимое», а Тютчев, подобно многим другим романтикам, хотел передать «невыразимое» и «неизъяснимое». Точности

³⁹ См.: Тынянов Юрий. Вопрос о Тютчеве.— В кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 375.

понятия он предпочитал особую, неконечную точность музыкального смысла слова.

Интересно в этой связи его особенное пристрастие к слову «как бы»: «Как бы горячих ног ея коснулись ключевые воды...»; «...как бы эфирною струею по жилам небо потекло...»; «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом...»

Тютчевское «как бы» — это словесный знак большого внутреннего значения: знак неконечного, безусловного, неоднозначного. В этом легко усмотреть и следствие романтического взгляда на вещи, и то, что находится за пределами романтизма. Тютчев, несомненно, был романтиком, но романтиком, прошедшим школу Пушкина и усвоившим многие его уроки и достижения. Во всяком случае, неоднозначностью и диалектической неконечностью своей мысли и слова он напоминал более зрелого Пушкина, нежели романтиков.

Философская романтическая проза В. Одоевского

Русский философский романтизм был представлен не только произведениями стихотворных форм, но и прозаическими. Крупнейшим прозаиком этого течения романтизма был Владимир Одоевский.

Имя Владимира Одоевского не относится к числу особо популярных имен в русской литературе. Но это объясняется скорее резким своеобразием литературного дарования автора «Русских ночей», нежели недостатком дарования. Историко-литературное значение творчества В. Одоевского, быть может, не до конца осознано, но оно несомненно. В. Одоевский был открывателем новых путей в литературе и создателем новых жанров. Он был автором первого русского философского романа и философских новелл; ему принадлежит заслуга в разработке жанра биографического рассказа и музыкально-критического эссе. Писатель, музыкант, ученый, журналист, В. Одоевский в 20—40-е годы находился в самом центре литературной и культурной жизни России. Он был отмечен вниманием и дружбой Грибоедова и Гоголя, Кюхельбекера и Веневитинова, с большим интересом и сочувствием относился к его творчеству Пушкин, тесные отношения связывали его с Лермонтовым.

В. Г. Белинский, посвятивший творчеству В. Одоевского специальную статью, писал о нем: «Таких писателей у нас немного. В самых парадоксах князя Одоевского больше ума и оригинальности, чем в истинах у многих из наших критических акробатов, которые, критикуя его сочинения, обрадовались случаю притвориться, будто они не знают, о ком пишут, и видят в нем одного из сочинителей их собственного разряда. Некоторые из произведений князя Одоевского можно находить менее других удачными, но ни в одном из них нельзя не признать замечательного таланта, самобытного взгляда на вещи, оригинального слога. Что же касается

до его лучших произведений,— они обнаруживают в нем не только писателя с большим талантом, но и человека с глубоким, страстным стремлением к истине, с горячим и задушевым убеждением,— человека, которого волнуют вопросы времени и которого вся жизнь принадлежит мысли»⁴⁰.

Жизнь В. Одоевского богата постоянными трудами и размышлениями. Один из последних потомков Рюриковичей, князь Владимир Федорович Одоевский родился в Москве 30 июля 1803 года (по другим данным — 1804 г.). Его мать была бывшей крепостной крестьянкой. Образование Одоевский получил в Московском университетском пансионе, куда поступил учиться в 1816 году и закончил его с золотой медалью в 1822 году. Имя В. Одоевского значилось на Почетной доске пансиона среди имен лучших его выпускников — рядом с Жуковским, с А. И. Тургеневым и др. В 1823 году В. Одоевский становится членом литературного кружка Раича, в котором, кроме него, членами были М. П. Погодин, С. П. Шевырев, В. П. Титов и некоторое время Ф. И. Тютчев. В том же году вместе с Д. В. Веневитиновым он делается главою только что организованного философского кружка, «общества Любомудрия», которое, как мы знаем, просуществовало до самых декабрьских событий 1825 года.

Декабрьские события составили важную веху в жизни В. Одоевского и его друзей-любомудров. События эти не только положили конец существованию кружка Любомудров, но и во многом определили эволюцию их воззрений и характер их дальнейшей общественной и литературной деятельности. В. Одоевский, как и большинство других Любомудров, если и был близок декабристам (дружеские отношения связывали его с двоюродным братом, известным декабристом и поэтом А. И. Одоевским; в содружестве с Кюхельбекером издавал он в 1824—1825 гг. альманах «Мнемозина»), то не политическими своими взглядами, а общим духом независимости, нравственной высотой. Попытки восстания В. Одоевский не одобрял, но декабристам сочувствовал. Позднее он будет много хлопотать по делам А. И. Одоевского и Кюхельбекера, а в записках своих, не предназначенных к печати, так ответит о движении декабристов: «В нем участвовали представители всего талантливого, образованного, знатного, благородного, блестящего в России,— им не удалось, но успех не был безусловно невозможен. Вместо брани, не лучше ли обратиться к тогдашним событиям с серьезной и покойной мыслью и постараться понять их смысл»⁴¹.

В 1826 году В. Одоевский переезжает из Москвы в Петербург, женится, поступает на службу в Министерство внутренних дел, где работает в комитете иностранной цензуры. Его дом становится тем местом, в котором сходилась и сближалась все талантливое и инте-

⁴⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 322—323.

⁴¹ Сакулин П. Н. Князь В. Ф. Одоевский. Из истории русского идеализма, т. 1, ч. 1. М., 1913, с. 308.

реснее в тогдашнем петербургском обществе. «Здесь, — вспоминает М. П. Погодин, — сходились веселый Пушкин и отец Иакинф с китайскими сузившимися глазками, толстый путешественник, тяжелый немец — барон Шиллинг, возвратившийся из Сибири, и живая, милостивая графиня Ростопчина, Глинка и профессор химии Гесс, Лермонтов и неуклюжий, но многознающий археолог Сахаров. Крылов, Жуковский, Вяземский были постоянными посетителями. Здесь впервые явился на сцену большого света и Гоголь...»⁴².

За время своей петербургской жизни, вплоть до 1862 года, когда он переезжает в Москву, В. Одоевский занимал должности помощника директора Публичной библиотеки и директора Румянцевского музея, участвовал в создании Русского музыкального общества и Петербургской и Московской консерватории, издавал совместно с А. П. Заблочкиным, с 1843 года, первый в России (во всяком случае, первый из удачных) журнал для народного чтения — «Сельское чтение», в котором поместил множество статей научно-популярного характера и рассказы дидактического, нравственно-поучительного содержания. В. Г. Белинский писал об этом издании В. Одоевского: «Колоссальный успех «Сельского чтения» основан был на глубоком знании быта, потребностей и самой природы русского крестьянина и на таланте, с каким умели издатели воспользоваться этим знанием. Поэтому в два года разошлось до тридцати тысяч двух первых книжек «Сельского чтения». Подобный успех имеет великое значение, свидетельствует, что издатели «Сельского чтения» умели угадать, что нужно для чтения простому народу...»⁴³.

Важными общественными трудами и начинаниями занят был В. Одоевский до самой смерти. В последние годы жизни он работает столь же истово и воодушевленно, как и в молодости. Он изучает стенографию, тогда дело мало кому известное, интересуется вопросами тюремной реформы, занимается изучением древней русской музыки, пишет статью по поводу лекций по физике проф. Любимова и т. д.

В записной книжке В. Одоевского сохранилась запись, которая прекрасно характеризует как его самого, так и его жизнь: «Смеются надо мной, что я всегда занят! Вы не знаете, господа, сколько дела на сем свете; надобно вывести на свет те поэтические мысли, которые являются мне и преследуют меня; надобно вывести те философские мысли, которые открыл я после долгих опытов и страданий; у народа нет книг, — у нас нет своей музыки, своей архитектуры; медицина в целой Европе еще в детстве; старое забыто,

⁴² Погодин М. П. Воспоминания о князе Владимире Федоровиче Одоевском. — В кн.: В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М., 1869, с. 57.

⁴³ Белинский В. Г. Сельское чтение, книжка третья... — Полн. собр. соч., т. IX, с. 302.

новое неизвестно; — наши народные сказания теряются; древние открытия забываются; надобно двигать вперед науку; надобно выкачивать из-под праха веков ее сокровища...»⁴⁴.

В своей жизни В. Одоевский постоянно стремился к универсальному знанию — говоря его словами, к цельному знанию. Однако, при всей разносторонности трудов и дарований В. Одоевского, главным его делом была литература, литературное творчество. Он был литератором по преимуществу, писателем по призванию. Он был писателем-романтиком. Сам принцип цельного знания, который В. Одоевский горячо отстаивал во многих своих произведениях, был принципом в основе своей романтическим.

Подобно другим поэтам и писателям, принадлежавшим течению философского романтизма, В. Одоевский романтиком начинал свой творческий путь, романтиком же и завершил его. Еще в бытность свою воспитанником Московского университетского пансиона, В. Одоевский, под влиянием своих наставников, профессоров Павлова и Давыдова, увлекается философскими и романтическими идеями Шеллинга, которые становятся для него «душевым делом». Там же он переводит отрывки из произведений французского романтика Шатобриана «Дух христианства». Показателен характер переведенных им отрывков. Их пафос — в отрицании чрезмерных притязаний разума и математики, в предпочтении «математики невещественной», как называл Шатобриан нравственную философию, математике вещественной. Этот пафос и сугубо романтический, и очень близкий В. Одоевскому. Он будет постоянно ощущаться в его произведениях; он, в частности, станет определяющим для композиции «Русских ночей», для всего строя идей этого философского и программного романа В. Одоевского.

Одним из первых литературных учителей В. Одоевского среди русских писателей был Жуковский. Романтической поэзией Жуковского В. Одоевский увлекался, еще учась в пансионе, и навсегда сохранил верность этому увлечению. В 1849 году он так будет вспоминать о годах пребывания в пансионе и о своем преклонении перед Жуковским: «Мы теснились вокруг дерновой скамейки, где каждый по очереди прочитывал Людмилу, Элолу арфу, Певца в стане Русских воинов, Теона и Эсхина; в трепете, едва переводя дыхание, мы ловили каждое слово, заставляли повторять целые строфы, целые страницы, и новые ощущения нового мира возникали в юных душах и гордо вносились во мрак тогдашнего классицизма, который проповедовал нам Хераскова и еще не понимал Жуковского... Стихи Жуковского были для нас не только стихами, но было что-то другое под звучною речью, они уверяли нас в человеческом достоинстве, чем-то невыразимым обдавали душу — и бодрее душа боролась с преткновениями науки, а впоследствии — с скорбями жизни. До сих пор стихами Жуковского обозначены

⁴⁴ Одоевский В. Ф. Романтические повести. Л., 1929, с. 68.

все происшествия моей внутренней жизни — до сих пор запах тех полей напоминает мне Теона и Эсхина...»⁴⁵.

В последние годы учения в пансионе, и затем в пору участия в кружке Любомудров и издания совместно с Кюхельбекером альманаха «Мнемозина» постепенно сформировались у Одоевского те основные эстетические воззрения и принципы, которыми он руководствовался в своем литературном творчестве. Эти воззрения и принципы были близки, с одной стороны, понятиям, господствовавшим в немецком романтизме, с другой — эстетическим взглядам русских поэтов-любомудров, и в первую очередь Веневитинова. Вот в кратком изложении содержание эстетической программы В. Одоевского.

Совершенная жизнь, по Одоевскому, есть совершенное познание. Целям познания и самопознания служит не одна философия, но и искусство. Это делает искусство родственным и близким философии. Искусство, в частности поэзия, и философия являются двумя сторонами единого. Но раз это так, то они должны и осознавать себя как единое, должны стремиться к объединению: поэзия должна стать философской, а философия — поэтической.

Поэзия, согласно воззрениям Одоевского, не только не отделяется от философии, но так же, как и философия, является органом не материальной, а духовной действительности. Сущность художественного творчества заключается не в копировании жизни, а в ее воссоздании. Поэт, художник в акте творчества создает особую, вторую, художественную реальность. Эпитет «божественная» применительно к поэзии оказывается у Одоевского не простой метафорой, но определением, имеющим философское значение. Поэт, согласно убеждениям В. Одоевского, волен создавать художественный мир по собственным законам, которые должны отвечать правде идеальной, и совсем не обязательно — реальной. Законы художественные могут не только прямо не соответствовать, но и быть внешне противоположными законам повседневного мира. В этом В. Одоевский находит оправдание романтической, свободной поэтике, и в первую очередь своей собственной поэтике, с ее тягой к таинственному и фантастическому, к аллегории и символу.

К первой половине 20-х годов, к периоду Любомудрия и «Мнемозины», относится и начало литературной деятельности В. Одоевского. Он писал и раньше, еще в пансионе, но как оригинальный писатель он впервые заявил о себе на страницах «Мнемозины» и несколько позднее — на страницах «Московского вестника», «Московского телеграфа» и других журналов 20-х годов, зарекомендовавших себя как издания, пропагандировавшие свежие литературные и философские идеи.

Уже в первом номере «Мнемозины» печатается оригинальное произведение В. Одоевского, озаглавленное «Старики, или Остров

⁴⁵ См.: Сакулин П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 1, с. 90—91.

Панхай (Дневник Ариста)». Аристу, герою рассказа, открывается мир фантастический и вместе с тем очень знакомый и реальный, похожий подробностями и намеками на то, что он часто наблюдает в своей каждодневной жизни. Он видит людей, не то старцев, не то младенцев, которые своей телесной немощью и бессмысленностью своих занятий заставляют вспомнить людей света. «Наблюдай,— говорит ему невидимый голос.— Здесь видишь ты свет и людей, живущих в нем, в истинном их виде...»

Истинное открывается в рассказе с помощью «остранения» хорошо известного. Вот одна из «странных» сцен, которую наблюдает Артист: «Многие из младенцев подходили друг к другу; один из них с величайшей важностью вынимал мишурный мячик и кидал к своему товарищу; товарищ с такой же важностью отвечал ему тем же мячиком; перекинувши его несколько раз таким образом, младенцы, не теряя своей важности, расходились! «Что это за игра такая?» — спросил я. — «Она называется, — отвечал мне невидимый голос, — светскими разговорами. Эта игра весьма скучна, как ты видишь, но любимая у младенцев. Есть многие из них, которые до самой смерти беспрепятственно занимаются ею и ничем больше».

В рассказе В. Одоевского аллегорически и сатирически изображается и обличается современная жизнь. В лице автора соединяются здесь философ, моралист, сатирик. Это характерно не только для новеллы «Старики, или Остров Панхай», но и в значительной мере для всего раннего и зрелого творчества Одоевского.

«Старики, или Остров Панхай» — произведение, носящее в значительной мере программный характер. Программный характер — хотя и в несколько ином роде — носят также составленные В. Одоевским и напечатанные во втором номере «Мнемозины» «Афоризмы из различных писателей, по части современного германского любомудрия».

В подборке афоризмов, в их содержании выявляются любимые идеи самого Одоевского. Здесь мы находим и самую любимую, самую для него дорогую — о целом человеке и целом знании: «Любомудрие, объемлющее целого человека, касающееся всех сторон природы его, еще более может освободить дух от ограниченности одностороннего образования и возвысить его в область всеобщего, независимого»⁴⁶.

Мыслящие люди декабристской и последекабристской эпох, к которым принадлежал В. Одоевский, трагически переживали ту всеобщую разъединенность, дисгармонию, которая так характерна была для русской жизни начала 20-х и особенно со второй половины 20-х годов. Эта дисгармония обуславливалась предельным обострением социальных противоречий в последние годы царствования Александра I, ростом в общественных отношениях разъединяющей «буржуазности», гнетом власти и усилившимся после

⁴⁶ «Мнемозина», ч. 2. М., 1824, с. 76.

поражения декабристов сознанием «полного разрыва между Русской национальной и Россией европеизированной»⁴⁷. Все это нашло отражение во взглядах Одоевского и в его творчестве. Мечта Одоевского о цельном человеке и цельном знании — это романтическое выражение глубокой тоски его и его современников по тому, чего так не хватало в реальной жизни: тоски по социальному, национальному, человеческому единству.

Борьба с унижительной и опасной односторонностью человека и человеческого знания станет одним из главных дел Одоевского-писателя. Он отрицает одностороннее образование и знание в своих первых литературных и философских опытах, он будет делать это и в зрелых произведениях, в частности в итоговом и самом задуманном своем произведении — в романе «Русские ночи».

Литературный жанр, к которому в ранний период своего творчества чаще всего обращается Одоевский, — это жанр аполога. В «Мнемозине» напечатаны Одоевским несколько апологов. Аполлог — жанр дидактический, это маленький рассказ-притча с нравоучением прямым или подразумеваемым. Обращение Одоевского к этому литературному жанру определяется в одинаковой мере и романтической, и философской природой его творчества.

Апологи В. Одоевского часто строятся на восточном материале и во многих случаях представляют собой пересказы древнеиндийской «Панчатантры» — интерес к экзотике, к Востоку свойствен романтическому искусству. Вместе с тем апологи, будучи по художественной форме близкими к иносказаниям, позволяют одновременно и в наглядно-конкретной, и в общей форме выражать философские идеи.

Основная философская идея, которая выражена в апологах В. Одоевского, напечатанных в «Мнемозине», — идея, близкая многим романтикам и особенно близкая русским любомудрам: необходимость для человека познания и самопознания и тесно с этим связанная необходимость совершенствования. При этом носители этой идеи — мудрецы — противопоставляются в апологах «Дервиш», «Солнце и младенец», «Алогий и Енименид» людям бездуховным, толпе. Толпа не может понять величия мудреца от толпы. В апологе «Дервиш» Одоевский, в точном соответствии со своими романтическими представлениями, восклицает: «Мудрый! — ужели добродетели простолюдина цель твоих действий? — Толпа бессмысленная, приравнивая тебя к себе, ищет в тебе сих добродетелей... Но не твоя ли добродетель возвышеннее всех прочих? — Совершенствование! — Добродетель мудрого!»⁴⁸.

Ту же в своей основе мысль мы находим в апологе «Солнце и младенец»: «Возвышенные умствования Гениев — друзей чело-

⁴⁷ Герцен А. И. О развитии революционных идей в России, т. 7, с. 214.

⁴⁸ «Мнемозина», ч. 3. М., 1824, с. 2—3.

вечества! сколь ничтожны вы в глазах простолюдина! Он окружен вашими благодетельными действиями: без вас и мраз бы оледенил его тело, мрак ослепил бы его, вам обязан он и своим покоем, и довольством, и всеми прелестями жизни,— даже минутными;— но туманы предрассудков скрывают вас от глаз его...»⁴⁹.

Апологи Одоевского, помещенные в «Мнемозине», интересны своей программой значительно больше, нежели собственно литературной, художественной стороной. В художественном отношении некоторые апологи, относящиеся к ранним годам творчества В. Одоевского, не выдерживают строгой критики. Мысль в них заметно оголена, изображение часто подменяется вялыми описаниями, прямые авторские рассуждения занимают в композиции непропорционально большое место. Но за этими недостатками ранней философской прозы В. Одоевского можно увидеть и некоторые общие, типологические черты поэтики русских любомудров вообще. Поэт-любомудр Хомяков, в некоторых отношениях близкий В. Одоевскому, писал о себе: «Без притворного смирения я знаю про себя, что мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает...»⁵⁰

На 30-е и начало 40-х годов приходится расцвет творчества В. Одоевского. В 1833 году выходит сборник его рассказов под общим названием «Пестрые сказки». 8 февраля 1833 года Гоголь писал А. С. Данилевскому: «Один только князь Одоевский деятельнее. На днях печатает он фантастические сцены под заглавием «Пестрые сказки». Рекомендую: очень будет затейливое издание, потому что производится под моим присмотром...»⁵¹

Напрасно мы старались бы искать в «Пестрых сказках» близости к фольклорной поэтике — ее там нет. Применительно к рассказам, вошедшим в сборник, «сказки» — название явно условное: название в духе немецких романтиков, в духе Гофмана больше всего. Это сказки сугубо литературные в своей основе, сказки пронические и сатирические, с господством в них стихии фантастического и одновременно — социально-бытового.

Самое фантастическое в сказках Одоевского как раз и заключается в этом причудливом и свободном смешении необыкновенного и повседневного. Такое смешение служит автору чаще всего целям обличения. Элемент фантастики выводит реальное из привычного ряда, делает знакомое неожиданно-странным, позволяет читателю свежо и как бы по-новому увидеть то, что по своей рутинности воспринималось им автоматически, не задерживая его внимания. Это поэтика, близкая некоторым повестям Гоголя. Она предвещает вместе с тем существенные черты сказочной поэтики

⁴⁹ «Мнемозина», ч. 3. М., 1824, с. 5—6.

⁵⁰ Хомяков А. С. Письмо к А. Н. Попову 1850 г.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1900, с. 200.

⁵¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 10, М., 1940, с. 260.

Щедрина. Как у Щедрина, задолго до Щедрина, фантастическое у Одоевского служило особой формой иносказания и сатиры.

В «Сказке о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем», входившей в состав сборника «Пестрые сказки», к приказному Севастьянычу, вполне земному человеку, мастеру на всякие хитрые дела и любителю опробовать «домашней желудочной настойки», является некто невидимый, «какое-то лицо без образа», и просит выдать ему собственное утерянное им тело. По этому случаю под диктовку потерпевшего составляется казенная бумага.

«...И Севастьяныч снова принялся за перо.

«Сего 20 октября ехал я в кибитке, по своей надобности, по реженскому тракту, на одной подводе, и как на дворе было холодно, и дороги Реженского уезда особенно дурны...»

— Нет, уж на этом извините, — возразил Севастьяныч, — этого написать никак нельзя, это личности, а личности в просьбах помещать указами запрещено...

— По мне пожалуй; ну, так просто: на дворе было так холодно, что я боялся заморозить свою душу, да и вообще мне так захотелось скорее приехать на ночлег... что я не утерпел... и по своей обыкновенной привычке выскочил из тела...

— Помилуйте! — вскричал Севастьяныч.

— Ничего, ничего, продолжайте; что ж делать, если такая у меня привычка... ведь в ней нет ничего противозаконного, не правда ли?..»

Необыкновенное происшествие у Одоевского все обставлено обыкновенными деталями, приметами быта; о бытовом и заурядном говорится в стиле официального — тоже обыкновенного — судопроизводства. Но эти обыкновенные приметы и детали реального мира через свою связь с фантастическим приобретают крупные масштабы и особую художественную значимость и внутренность. В результате, мелочь становится вовсе не мелочью; выявляется истинный человеческий и социальный смысл — или, лучше сказать, бессмыслица — того, что для привычного, рутинного сознания представлялось как бы нормой и что на самом деле не было нормальным.

Мы уже говорили, что это похоже на манеру Гоголя. Теперь можно добавить к этому и уточнить: это похоже на сатирическую манеру Гоголя в его повести «Нос». О близости сказки-новеллы Одоевского и повести Гоголя писалось неоднократно. «Сказка о мертвом теле» даже в мелких деталях напоминает «Нос» Гоголя⁵², — писала Е. Ю. Хин. Однако сходство в деталях, возможно и случайное, менее показательное, нежели принципиальное сходство в поэтике. В. Одоевский, автор «Пестрых сказок», в своем

⁵² См.: Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1959, с. 465. (Примечания Е. Ю. Хин.)

методе изображения современной жизни и перекликался с Гоголем, и отчасти предугадывал иные его достижения и открытия⁵³.

Свои сказки В. Одоевский не случайно назвал «пестрыми». Сказки оказались разными, непохожими друг на друга («пестрыми») не только по своим сюжетам, по тематике, но и отчасти по манере изображения и заданиям. Так, «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» фантастична не в меньшей мере, нежели «Сказка о мертвом теле», но не в пример последней она заметно дидактична.

Сюжет сказки о девушках, как и полагается сказочному сюжету, строится на необычном происшествии. Заморский басурманин запер в своей лавке зазевавшуюся красавицу и переделал ее на свой лад, напичкав ее романами мадам Жанлис, заплесневелыми сенсациями, итальянскими руладами и добавив к этому «полную горсть городских сплетен, слухов и рассказов». Между тем случайный покупатель, молодой человек, влюбился в красавицу-куклу, купил ее для себя, любовался ею, а когда узнал, что кукла живая, пытался ее сделать снова человеком. Но все старания его оказались тщетными:

«— Как! ты можешь и говорить? — воскликнул молодой человек, — о, какое счастье! Не обман ли это? Дай мне еще раз увериться, говори мне о чем-нибудь!

— Да об чем мы будем говорить?

— Как о чем? на свете есть добро, есть искусство!..

— Какая мне нужда до них! — отвечала кукла, — это все очень скучно!

— Что это значит? Как скучно? Разве до тебя еще никогда не доходило, что на свете есть мысли, чувства?..

— А чувства! чувства? знаю, — скоро проговорила кукла, — чувства почтения и преданности, с которыми честь имею быть, милостивый государь, вам покорная ко услугам...»

Несмотря на прозрачность урока, заключенного в сказке, дидактизм ее не производит впечатление поверхностного и он не разрушает художественного воздействия произведения. Недаром эту сказку Одоевского высоко оценил Белинский. И не за одну только ее идею. Сам фантастический колорит сказки делает урок не прямолинейным и не навязчивым. Сказка кончается таким нападением: «А кто всему виною? сперва басурмане, которые портят наших красавиц, а потом маменьки, которые не умеют считать дальше десяти. Вот вам и еравоучение».

Разумеется, это правоучение мнимое, не всерьез, ироническое. Оно не выявляет, а прикрывает истинный урок и навидание, которое содержит в себе сказка. У романтиков так часто бывало.

⁵³ Ср. замечание А. И. Николукина в его докладе на VII съезде славистов в 1973 г.: «Пестрые сказки» предвосхищают появление «Петербургских повестей», рассказы «Импровизатор» и «Живой мертвец» продолжают их гротескно-сатирическую линию» (Сб. «VII Международный съезд славистов». М., 1973, с. 333).

Дидактизм в сказке Одоевского смягчается и фантастикой, и романтической иронией. О дидактизме В. Одоевского Белинский писал: «...Не изменяя своему истинному призванию, по-прежнему оставаясь по преимуществу дидактическим, он в то же время умел возвыситься до того поэтического красноречия, которое составляет собою звено, связывающее оба эти искусства — красноречие и поэзию»⁵⁴.

В «Пестрых сказках» Одоевского и в некоторых других его произведениях 30-х и 40-х годов (повесть «Привидение», сказки для детей и др.) появляется образ вымышленного рассказчика, имеющего большое самостоятельное значение, независимое от сюжета. Имя рассказчика — Ириней Модестович Гомозейка. Это чудаки и мудрец, знающий все языки, живые и мертвые, все науки, которые преподаются и не преподаются. В. Одоевский видит в своем рассказчике «ближайшего сотрудника» пушкинского Белкина и гоголевского Рудого Панька. В письме к Пушкину от 28 сентября 1833 года Одоевский писал: «Скажите, любезнейший Александр Сергеевич, что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейко и Рудый Панек, по странному стечению обстоятельств, описали: первый гостиную, второй чердак; нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность погреб? Тогда бы вышел весь дом в три этажа...»⁵⁵

Гомозейка и близок рассказчикам Пушкина и Гоголя, и заметно отличается от них. В отличие от последних, предельно объективированных, внутренне не связанных с личностью автора, рассказчик Одоевского наделен многими автопортретными чертами. Он носитель авторской мысли и прямой выразитель ее — это делает его рассказчиком романтического типа. Вот некоторые прямые высказывания рассказчика: «Душа творит легенды жизни»; «народ и дети, свободные от скептицизма и рационализма, живут в царстве сказки...» («Игоша»); «...наш ум, изнуренный прозой жизни, невольно проникается этими таинственными происшествиями, которые составляют ходячую поэзию нашего общества и служат доказательством, что от поэзии, как от первородного греха, никто не может отделаться в этой жизни» («Провидение») и т. д.

Пафос, свойственный этим и многим другим подобным высказываниям рассказчика, и романтический в своем антирационализме, и вместе с тем как бы «авторизованный»: он внутренне и интимно близок самому Одоевскому. Гомозейке Одоевский доверяет свои самые заповедные и любимые мысли. Недаром от лица Гомозейки рассказана Одоевским одна из самых серьезных, глубоких и самых поэтичных его историй — история об Игоше.

Во второй половине 30-х годов В. Одоевский пишет ряд повестей, которые некоторыми исследователями его творчества причислялись к разряду «мистических». Это повести «Сильфида»,

⁵⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 305.

⁵⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 15, с. 90.

«Саламандра», «Носорога». П. Н. Сакулин, автор одной из самых основательных монографий об Одоевском, характеризовал эти три повести как «самые значительные и наиболее отделанные произведения мистического содержания»⁵⁶. Такое определение повестей едва ли соответствует истине. Можно говорить о мистических элементах в сюжетах «Саламандры» или «Сильфиды», но не об их мистическом содержании. Мистические элементы в названных повестях выполняют в принципе ту же роль, что и фантастические элементы в «Пестрых сказках». Они являются средствами инсказазания — и за ними стоит всегда живая, реальная, ясная мысль.

В повести «Сильфида» рассказывается история молодого человека Михаила Платоновича, который под влиянием книг различных кабалистов и алхимиков начинает верить в чудеса, отказывается от невесты, которая прежде ему нравилась, от привычного жизненного уклада и живет в необыкновенном мире, исполненном таинственной красоты, поэзии, возвышенной мысли. Все случившееся с Михаилом Платоновичем имеет в повести вполне реальную мотивировку: болезнь. Другу Михаила Платоновича и врачам удастся излечить больного, вернуть его к нормальной жизни, но вместе с возвращением к прошлому и нормальному пропадает для Михаила Платоновича все то высокое и прекрасное, чем он жил во время болезни. Герой повести с горьким упреком говорит другу: «Теперь, когда среди ежедневной жизни я чувствую, что мои брюшные полости раздвигаются час от часу более и голова погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии, когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я и выразить не умею, но которые были мне понятны... где это счастье? возврати мне его!..»

Мысль повести «Сильфида», как и других «мистических» повестей В. Одоевского, вполне доступна рассудочному понятию. В «Сильфиде» мир поэтический, высокий, духовный противопоставляется миру прозаически-обыденному, пошлomu. Эта романтическая антитеза соотносится у Одоевского с конкретной человеческой судьбой и с общей проблемой человеческого бытия. В повести Одоевского говорится о высших стремлениях человеческой души и о несоответствии этим стремлениям того, что находит человек в повседневной реальности. Позднее об этом же и очень похоже напишет Чехов в своем совсем не мистическом рассказе «Черный монах».

Произведения В. Одоевского отличаются не только прямо философским, но и сильно выраженным этическим пафосом. Основная проблема всякой этики, проблема добра и зла, интересует Одоевского не меньше, чем она интересовала, например, Лермонтова. Только совсем по-другому, в ином плане. В постановке этой

⁵⁶ Сакулин П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 2, с. 90.

проблемы и в ее решении Одоевский ближе Жуковскому, нежели Лермонтову: решение у Одоевского носит скорее утопический, нежели конкретно-социальный характер. Добро для него — безусловная и высшая человеческая ценность. Лермонтовская трагическая, социальная и современная в своей основе диалектика добра и зла незнакома и чужда Одоевскому.

В рассказе, который первоначально назывался «Три жизни», а затем был переименован в «Филологический опыт», Одоевский показывает три типа людей: алхимика, гордого «своей полновластной мыслью», презирающего мир житейский; любящую молодую чету, упивающуюся счастьем и презирающую алхимика; прохожего, полного любви и доброжелательства ко всем, радостно благословляющего и алхимика, и юных возлюбленных. Идеал Одоевского — в прохожем. Одоевский мечтает о торжестве добрых начал в человеческих отношениях, о человеческой доброте, которой не ведомо ни исключительность, ни пристрастность.

Эта утопическая мысль — мечта Одоевского, столь далекая от реальной действительности, которая его окружала, получит своеобразное выражение в некоторых важных мотивах его незавершенного романа «Иордан Бруно и Петр Аретино. Роман о нравах XVI столетия». Замысел этого романа относится еще к 1825 году. Работал над ним Одоевский около 10 лет, но так его и не закончил. Между тем мысль произведения, насколько об этом можно судить по сохранившимся рукописным отрывкам, обещала быть глубокой и философски-значительной.

В соответствии с авторским замыслом сюжет романа должен был охватить множество исторических имен и событий: папу Льва X, Микеланджело и Рафаэля, Лютера и др. В центре романа должна была находиться личность итальянского ученого Джордано Бруно, философа и поэта, «мученика новой науки». Герой задуман Одоевским как трагически одинокая, возвышенная и романтическая личность. В нем живет сильная мысль и сильное гуманистическое начало, которое не находит ни в ком сочувствия и отклика. Его споры с богословами и учеными — всегда во имя и во славу человека. В одном из споров он так говорит об ответственности за пролитую человеческую кровь: «Что если нам явятся окровавленные тени и потребуют отчета в наших поступках? Им неизвестны наши богословские диспуты, наши политические развесы, наши так называемые пользы Италии, они знают одно — они понимают одно: пролитую кровь человека»⁵⁷.

Высоких мыслей и забот Бруно не способны понять ни папа, ни кардиналы, ни друг, ни жена. Он остается один со своей истиной. Сжигают его сочинения, угрожают сжечь его самого, но ничто не может заставить его отказаться от того, что он считает за правду. Бруно погибает как мученик идеи, как поборник научной истины, как подлинный герой.

⁵⁷ Сакулин П. Н. Указ соч., т. 1, ч. 2, с. 9—10.

Но есть для Одоевского нечто не менее высокое, чем героизм, не менее значительное, чем служение истине. Впрочем, это тоже истина, но не та, за которую погиб Бруно, а которая освещала всю его жизнь. В рукописях романа имеется сцена, которая, по-видимому, должна была быть одной из ключевых в композиционном и идейном отношениях: «Дня через два после казни два старика с молодою женщиною собирали хладный пепел Бруно и плакали... Что вы плачете над Еретиком? — сказал кто-то из проходящих. «Если бы ты знал его — ты бы не сказал это — он был истинно добрый человек — хороший муж...»⁵⁸

Традиционно-романтическая антитеза выглядит в произведениях Одоевского не только как «герой — негерой», «герой — толпа», но и как «добрый человек — и недобрый, враждебный добру мир». Понятия доброго, добра осмысляются Одоевским тоже как романтические понятия. Они являются выражением его романтической мечты-утопии о совершенном мире и совершенном, прекрасном человеке.

В этом свете особенный интерес представляют социально-бытовые сатирические произведения Одоевского, его повести «Княжна Мими» и «Княжна Зизи». Эти повести в свое время пользовались большой популярностью и заслужили, в частности, высокую оценку Беллинского.

«Княжна Мими» раскрывает вторую половину антитезы «добрый человек — и недобрый, враждебный добру мир». Повесть отличается беспощадно-правдивым изображением светского общества, его нравов, его представителей. Героиня повести — княжна Мими — злой человек, «полными руками сеющий бедствия». Из-за нее, из-за злой сплетни, ею сочиненной и усиленно распространяемой, гибнут или делаются несчастными невинные люди: Границкий, Лидия Рифейская, баронесса Элиза. Однако главный источник зла, как показывает Одоевский, не столько даже в этой невежественной, надменной и злой княжне Мими, сколько в недобром обществе, которое сгубило зачатки хорошего, бывшие когда-то и в этой женщине: «Каждый день ее самолюбие было оскорблено; с каждым днем рождалось новое уничтожение; и — бедная девушка! — каждый день досада, злоба, зависть, мстительность мало-помалу портили ее сердце. Наконец мера переполнилась: Мими увидела, что если не замужеством, то другими средствами надобно поддержать себя в свете, дать себе какое-нибудь значение, занять какое-нибудь место; и коварство — то темное, робкое, медленное коварство, которое делает общество ненавистным и мало-помалу разрушает его основания, — это общественное коварство развилось в княжне Мими до полного совершенства».

По существу, в том же роде и направлении, что и «Княжна Мими», написана Одоевским и другая повесть о высшем свете —

⁵⁸ Сакули и П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 2, с. 11.

«Княжна Зизи». Правда, героиня здесь не злое, а идеально-доброе существо, притом еще и страдающее. Но общество то же: испорченное, живущее по законам, лишенным человечности. Княжна Зизи представляет собою исключение из общества — это и делает ее обреченною. Несмотря на несходство сюжетов, характеров главных героев, обе повести близки по своему глубинному пафосу. Они являются художественными исследованиями на тему «недоброе мира» — на одну из самых важных и ключевых тем романтического творчества Одоевского.

* * *

Самым значительным произведением В. Одоевского, вобравшим в себя многие его замыслы, синтезировавшим его воззрения на жизнь — и притом произведением ярко романтическим — был его роман «Русские ночи». Он вышел в свет в 1844 году. Спустя год после напечатания романа, 3 мая 1845 года, старый друг Одоевского Кюхельбекер писал ему: «В твоих Русских Ночах мыслей множество, много глубины, много отрадного и великого, много совершенно истинного и нового, и притом так резко и красноречиво высказанного... Словом, ты тут написал книгу, которую мы смело можем противопоставить самым дельным европейским...»⁵⁹.

«Русские ночи» состоят из частей, писавшихся в разное время — преимущественно в течение 30-х годов. За исключением отрывка «Последнее самоубийство», все части, еще прежде чем войти в композицию романа, были известны как самостоятельные произведения. Так, например, вошедший в состав «Русских ночей» отрывок «Последний квартет Бетховена» был опубликован как самостоятельная новелла еще в 1831 году в альманахе «Северные цветы». Новелла заслужила оценку Пушкина, по мысли близкую более позднему высказыванию Кюхельбекера о романе в целом. Вот как, по словам А. И. Кошелева, встретил Пушкин «Последний квартет Бетховена»: «Пушкин,— сообщает в письме к Одоевскому Кошелев,— весьма доволен твоим Квартетом Бетховена. Он говорит, что это не только лучшая из твоих печатных пьес (что бы немного значило), но что едва когда-либо читали на русском языке статью замечательную и по мыслям, и по слогу... Он находил, что ты в этой пьесе доказал истину весьма для России радостную; а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века»⁶⁰.

Замысел романа, получившего впоследствии название «Русские ночи», возникал и созревал у Одоевского исподволь, постепенно, на протяжении многих лет. Еще в 20-е годы В. Одоевский думает о необходимости ввести зрителя в современную драму с помощью персонажей, которые заменили бы собой древнегреческий хор. Так

⁵⁹ Сакули П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 2, с. 440.

⁶⁰ Письмо от 21 февраля 1831 г. «Русская старина», 1904, т. 117, с. 206.

появляется идея произведения, в котором ключевую роль играли бы несколько беседующих и философствующих героев, как бы со стороны наблюдающих жизнь и творящих над нею свой суд. В «Русских ночах» подобными героями окажутся Фауст и его приятели.

В 1836 году в IV части журнала «Московский наблюдатель» Одоевский печатает отрывок, который впервые знакомит читателя с названием будущего романа: «Русские ночи. Ночь 1-я». В 30-е годы печатались также отрывки и повести, вошедшие затем в окончательный текст «Русских ночей» как составные части ночи третьей и последующих: «Бригадир», «Бал», «Город без имени» и др.

Повесть за повестью, отрывок за отрывком писались и печатались Одоевским без ясного осознания их внутренней связи и взаимозависимости. Такое понимание пришло лишь позднее. Внутренняя, глубинная связь между повестями была, естественно, с самого начала, ее просто не могло не быть у такого писателя, как В. Одоевский — писателя, создававшего все свои произведения на основе единой и цельной философской концепции. Но эта связь не до конца и не сразу была осмыслена самим автором повестей. В. Одоевский писал по этому поводу: «Инстинктуальная поэтическая деятельность духа отлична от разумной в образе своих действий, но в существе своем одинакова. Так бессознательно развивались во мне одна за другою Повести дома сумасшедших, и, уже окончивши их, я заметил, что они имели между собою стройную философскую связь»⁶¹.

«Дом сумасшедших», о котором здесь говорит В. Одоевский, был его неосуществленным художественным замыслом, который в конечном счете слился с замыслом «Русских ночей». Говоря о «Доме сумасшедших», Одоевский, но существу, говорит о «Русских ночах».

«Русские ночи» — произведение уникальное по мысли, по характеру композиции, по жанровой природе. Это одновременно и роман, и драма, и философский трактат, и дидактическая книга. Может быть, ближе всего «Русские ночи» подходят под то определение романа, которое дал немецкий романтик Фридрих Шлегель: «Романы — это сократовские диалоги нашего времени. Эта свободная форма служит прибежищем для жизненной мудрости, которая спасается от школьной мудрости»⁶².

Ведущее начало романа Одоевского и главный герой его — философская мысль. Жизнь мысли и драма мысли. В известной степени этому отвечает и название романа. Белинскому оно показалось странным. Между тем, при всей его необычности, такое название должно было быть и было понятным романтически настроенному читателю.

⁶¹ Сакулин П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 2, с. 212—213.

⁶² Шлегель Ф. Фрагменты. с. 183.

«Русские ночи» — это русские мысли, русские раздумья, русские идеи. Разумеется, это не точная расшифровка названия: романтическая поэтика Одоевского не требует, да и не допускает логически строгой и точной расшифровки. Однако образ и поэтические ассоциации, которые вызывались у читателя понятием ночи, легко и естественно связывались именно с мыслью как главным героем произведения Одоевского.

В соответствии с традицией философского романтизма, ночь — это время и условия познания, время духовной ясности, раскрепощения мысли. В ночи полнее и глубже постигаются тайны человеческие и тайны мироздания. Это соответствует поэтическим представлениям предромантика Юнга и романтика Новалиса, представлениям русских поэтов-любомудров и Тютчева. Любомудр Мельгунов писал: «Для людей, живущих внутренней жизнью, свет дня также тягостен, как и для птицы Минервиной, и они охотнее глядят на опускающееся солнце или на бледный свет луны, на эту божью лампаду ночи, которая осветит их духовный труд, работу ума их, вдохновенный плод их сердца. Они любят вечер и захождение солнца потому, что это вестники духовного дня»⁶³.

«Русские ночи» — это символическое и романтическое название романа, посвященного нерешенным вопросам жизни и истории, романа, на страницах которого мы наблюдаем процесс борения идей, неутомимых и трудных поисков мысли.

Известные сомнения вызвало у современников Одоевского не только название романа, но и его особенная композиция. Внешне она носит обрывочный, фрагментарный характер. Но это тоже находится в полном согласии с романтической поэтикой. Для немецких романтиков, под влиянием которых находился В. Одоевский, фрагмент — это свободная форма и свободная мысль. Это форма, в которой поэтическая мысль, не связанная обязательным единством темы и единством событий, течет максимально естественно, подчиняясь своим внутренним задачам и своей внутренней музыке, а не логике внешних обстоятельств.

В. Одоевский всегда проявлял влечение к фрагментарным формам в литературе. Его излюбленные жанры — обрывочные записи, афоризмы, «гномы». Тяготение к фрагментарному изложению в «Русских ночах» носит, таким образом, отнюдь не случайный характер. Одоевский недаром часто и настойчиво повторяет в романе слово «отрывки»: «После восьмилетней уединенной жизни, посвященной сухим цифрам и выкладкам, сочинитель сих отрывков...»

Внешняя фрагментарность композиции не мешает роману Одоевского быть цельным по внутренней своей структуре. Кажущаяся обрывочность композиции сочетается в романе с глубоким музыкальным единством ее частей. Здесь напрашивается сравне-

⁶³ Мельгунов Н. А. Путевые очерки. — «Московский наблюдатель», ч. 8, 1836, с. 23.

ние с писателем иной культуры и более позднего времени, но в чем-то близким — с Томасом Манном. Имея в виду прежде всего свой философский роман «Волшебная гора», Томас Манн писал: «Роман всегда был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»⁶⁴.

Философский роман Одоевского тоже как «симфония». Основной принцип его композиции — музыкально-лейтмотивный. Любимые автором идеи-мотивы возникают в романе, на время исчезают, заменяются другими, затем, по законам музыкальной логики, снова появляются в видоизмененной форме, в различных вариациях. С точки зрения рассудочной и формальной, роман «Русские ночи» может считаться до некоторой степени обрывочным. С точки зрения музыкальной и романтической, он построен весь как бы на одном порыве, на едином и цельном воззрении и убеждении.

Важную и организующую роль в композиции романа Одоевского играют диалоги друзей: Фауста, Виктора, Вечеслава и Ростислава. С диалогов начинается роман — ими же все заканчивается: эпилог книги целиком построен на диалогах. По собственному признанию Одоевского, в этом сказалось влияние Платона. Мы знаем: Платон был одним из самых почитаемых философов и у других Любомудров (например, у Веневитинова), а форма диалогов в духе Платона — одной из излюбленных форм их поэтико-философских композиций.

Диалоги в романе В. Одоевского носят весьма своеобразный характер. Они оформляют речь не столько диалогическую в своей основе, сколько монологическую. На них заметен сильный налет дидактизма. В спорах приятелей почти всегда заключена авторская «мораль»: не только авторский взгляд на вещи, но и прямой авторский урок. Этот урок выговаривается разными голосами, но, как это чаще всего и бывает в дидактической поэзии, звучат эти голоса все-таки как один голос. Это преимущественно голос Фауста, авторского двойника — хотя, разумеется, и не слишком прямолинейного. В спорах между Фаустом и его друзьями часто происходит так, что все другие, кроме Фауста, не столько говорят, сколько «подыгрывают» в разговоре. Во всяком случае, возражения друзей Фауста делаются на менее серьезном уровне, нежели его собственные замечания. Диалог получается внутренне не равнозначным. Философа Фауста в его страстном слове сплошь и рядом возбуждают не равноценные слова-мысли, а идеи, которые лишь внешним образом противостоят его идеям. Разговоры друзей в романе — сами по себе отнюдь не диалогичны, если употреблять это слово в точном значении.

⁶⁴ Манн Томас. Введение к «Волшебной горе». — Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960, с. 164.

Это вовсе не означает, что диалогизм и диалектика не характерны в целом для романа. Разговоры у Одоевского составляют лишь одну важную часть композиции. Другая часть — количественно большая и столь же важная — это рассказы, которые служат своеобразной иллюстрацией к философским идеям, заключенным в разговорах. Рассказы эти — «Бригадир», «Бал», «Мститель», «Насмешка мертвеца», «Последнее самоубийство» и др. — не являются ни прямыми иносказаниями, ни прямыми аналогиями к философским тезисам, но глубокая ассоциативная, поэтически-образная связь их с этими тезисами несомненна. Это не прямые, но свободные поэтические аналогии, род свободной притчи.

Притчами широко пользовались в своем творчестве и немецкие романтики, и русские романтики-любомудры. Притча — связующее начало между философским и художественным. Это образная история, басня, художественный рассказ, призванный подать общую идею в живых и конкретных формах. В романе «Русские ночи» Фауст говорит Ростиславу: «Ты знаешь мое неизменное убеждение, что человек, если и может решить какой-либо вопрос, то никогда не может верно перевести его на обыкновенный язык. В этих случаях я всегда ищу какого-либо предмета во внешней природе, который бы по своей аналогии мог служить хотя приближительным выражением мысли».

Эти слова Фауста (как и близкий по смыслу эпитаф к роману, взятый из гетевского «Вильгельма Мейстера») хорошо объясняют основной композиционный прием «Русских ночей». Соединение в композиции романа философского тезиса с образным его выражением в рассказе-притче, поэтика аналогий обусловлены потребностью прояснить и углубить важную для автора философскую идею. Однако в этом прояснении мысль становится не только глубже, но и объемнее, многозначнее, живее — она приобретает диалектический характер. Монологическими в основе можно назвать диалоги друзей в романе, но не весь роман. Роман «Русские ночи», взятый как целое, не однолинеен в своих идеях, в нем есть живые противоречия и не сведенная к логическим понятиям мысль, в нем заключена подлинная драма мысли.

«Русские ночи», как и всякий роман, имеют свой сюжет. Это сюжет особенный, и он вполне отвечает философской природе произведения Одоевского. Он определяется не системой событий и не связью образов, а кругом идей, их сближением и отталкиванием, их внутренним движением, их жизнью.

Подобно тому как сама композиция романа носит музыкально-лейтмотивный характер, так, в прямом соответствии с этим, на движении и развитии музыкальных лейтмотивов-мыслей строится и сюжет. Исходная мысль, конструирующая особенный сюжет «Русских ночей», — это мысль о счастье. О счастье для всех и для каждого отдельного человека. В сущности, это одна из основных проблем всякой философии. Для Одоевского это и основная проблема также и его романа.

В самом общем виде проблема ставится уже в первой главе романа — в 1-й ночи. Ростислав размышляет: «Просвещение! Нап XIX век называют просвещенным; но в самом ли деле мы счастливее того рыбака, который некогда, может быть, на этом самом месте, где теперь пестрест газовая толпа, расстилал свои сети? Что вокруг нас? Зачем мнут народы? зачем, как снежную пыль, разносит их вихорь? Зачем плачет младенец, терзается юноша, унывает старец? Зачем общество враждует с обществом и, еще более, с каждым из своих собственных членов? Зачем железо рассекает связи любви и дружбы? Зачем преступление и несчастье считаются необходимою буквою в математической формуле общества?».

Философский роман Одоевского открывается вопросами. На эти вопросы так и не будет дано окончательных ответов. Но весь сюжет романа — это поиски ответов.

Вопрос об истине для Одоевского не столько даже вопрос о содержании ее, сколько о путях приближения к ней. Самый верный путь к истине, ко всякому подлинному знанию, по его глубокому убеждению, заключается в самопознании. Самопознание — средство достижения в равной мере и истины, и счастья. Это относится и к отдельному человеку, и к обществу в целом. Самопознание общественное, иначе просвещение, есть, по Одоевскому, (так же думали Веновитинов и другие любомудры), самое верное средство для того, чтобы общество развивалось гармонично и достигло возможного благополучия.

В начале 2-й ночи Фауст рассказывает притчу о слепом, глухом и немом от рождения, потерявшем золотую монету и тщетно искавшем ее в разных местах, в то время как она была у него за пазухой. Это притча о человеке и человечестве с прозрачным и характерно романтическим по смыслу уроком. Рассказав притчу, Фауст восклицает: «Кто мы, если не такие же глухие, немые и слепые от рождения? Кого мы спросим, где паша монета? Как пойдем, если кто нам и скажет, где она? Где наше слово? Где слух наш? Между тем усердно мы шарим вокруг себя на земле и забываем только одно: посмотреть у себя за пазухой...»

Путь самопознания, путь к счастью, по убеждению Одоевского, путь не столько логических и рациональных, сколько духовных и душевных поисков. Исходя из этого трактуется в романе и высоко оценивается философия Шеллинга. Следом за притчей о потерявшем золотую монету Фауст рассказывает о Шеллинге: «Это было давно, в самый разгар Шеллинговой философии. Вы не можете себе представить, какое действие она произвела в свое время, какой толчок она дала людям, заснувшим под монотонный напев Локковых рапсодий. В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV; он открыл человеку неизвестную часть его мира, о котором существовали только какие-то баснословные предания — его душу! Как Христофор Колумб, он нашел не то, чего искал; как Христофор Колумб, он возбудил

надежды неисполнимые. Но, как Христофор Колумб, он дал новое направление деятельности человека».

Мысли Одоевского, а значит и сюжет его философского романа, строятся на постоянных антитезах. Одна из главных антитез: живое знание — и знание формальное, мертвое. Натурфилософия Шеллинга (в отличие от опытной, материалистической философии Локка) относится романтиком и идеалистом Одоевским к живому знанию, несмотря даже на то, что она не исполнила всех надежд, на нее возлагаемых. Важны, с точки зрения Одоевского, не сами по себе философские откровения Шеллинга, а пути, ими обозначенные: они плодотворны уже тем, что ведут через душу человека.

Живое знание, утверждает В. Одоевский, имеет дело с «внутренним числом предметов», в то время как механическое — с голыми цифрами. Нет ничего опаснее абсолютной веры в цифры — веры в рассудочное и мертвое знание. Для Одоевского это не столько вера, сколько суеверие. Последствием такого суеверия, полагает Одоевский, являются расширяющиеся «горизонты незнания».

В отрывке «Desiderata», входящем в состав 2-й ночи, молодые искатели истины, друзья Фауста, обвиняют современную медицину в том, что она «гордится своим знанием мертвого» и ничего не знает о живом человеке; обвиняют математику, которая «дозволяет нам считать, весить и мерить, но не пускает ни на шаг из своего искусственного, страдательного круга», не пускает в ту сферу действующую и человеческую, «которая не обнимается, но обнимает»; обвиняют физику, «это торжество XIX века», в том, что она занимается мертвыми телами и мертвыми массами и для них открывает законы тяготения, ничего не зная и не желая знать о «живом тяготении». Переходя к науке об обществе, искатели истины с горечью восклицают: «А законы общества? Много бессонных ночей провели люди в размышлении об этом предмете! Много было споров, разрушивших согласие между владыками людских мнений! Много, много крови пролито для защиты идей, которых существование ограничивалось двумя днями! Сперва нашлись те, кому принадлежит честь изобретения фантома, который они осмелились назвать «человеческим обществом», — и все принесено было в жертву фантому, а привидение осталось привидением! Нашлись другие. «Нет! сказали они: «счастье всех невозможно; возможно лишь счастье большого числа». И люди приняты за математические цифры; составлены уравнения, выкладки, все предвидено, все расчленено; забыто одно — забыта одна глубокая мысль, чудно уцелевшая только в выражении наших предков: счастье всех и каждого».

Отрицание «механической» и «рассудочной» науки носит у Одоевского глубоко личный, страстный и вместе с тем сугубо романтический характер. Он отрицает мнимые ценности науки и ее абсолютные претензии. Но само отрицание его, как легко заме-

тить, тоже имеет все черты абсолютного. Это свойство романтического сознания. Будучи по природе своей «реактивным», основанным на отталкивании, на начале антитезы, оно все доводит до крайности, до предельных масштабов и предельных выводов.

С проблемой рассудочного и механического знания тесно связана у Одоевского проблема полезного и бесполезного в человеческой жизни. С точки зрения обыденного, здравого рассудка, которую не может принять сознание романтика, все бесполезное в жизни если и не вовсе лишено права на существование, то является во всяком случае чем-то второстепенным, не существенным, не достойным серьезного внимания. По-иному для Одоевского. То, что называют бесполезным, с его точки зрения, может быть даже более важным, нежели почитаемое полезным. Бесполезное для него в некотором смысле и есть истинно полезное. Это характерно романтический парадокс, и, как большинство романтических парадоксов, он имеет реальное, конкретно-историческое обоснование.

Теме «бесполезного» посвящены разговоры Фауста и его друзей в 3-й ночи и помещенная там же новелла-притча о великом безумце, зодчем Пиронези. Фауст так раскрывает смысл этой притчи: «Мне кажется, что в Пиронези плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни — о «бесполезном».

По Одоевскому, бесполезное не только украшает жизнь, но оно лежит в основании жизни, чему самым несомненным свидетельством служит поэзия — вообще поэтическое начало в человеке. Человек, утверждает Фауст — и его устами сам автор романа, — «никак не может отделаться от поэзии; она, как один из необходимых элементов, входит в каждое действие человека, без чего жизнь этого действия была бы невозможна». И далее: «...в мире психологическом поэзия есть один из тех элементов, без которых древо жизни должно было бы исчезнуть...»

Эти мысли у Одоевского порождены живыми явлениями исторической действительности: торжеством узкого меркантилизма и буржуазности в русской и еще больше в европейской жизни 30—40-х годов XIX века. Истинный смысл утверждения Одоевским (и не одним только Одоевским) поэзии и поэтического начала как высших человеческих ценностей заключается в неприятии романтическим мироощущением «промышленного», «железного», эгоистического века. В 30-е годы романтически и трагически настроенный Баратынский писал в стихотворении «Последний поэт»:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,

**И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы...**

По мысли это близко тому, о чем думает Одоевский и о чем он пишет в «Русских ночах». Идеи Одоевского о полезном и бесполезном, о поэтическом не были только его собственными идеями. Они в равной мере характеризуют и Одоевского, и многих поэтов — его современников, и эпоху, в которую они жили.

Тема поэта и поэзии, столь существенно важная для Одоевского, получает в сюжете «Русских ночей» глубокое обоснование и развитие. Постепенно она становится одной из ключевых и лейтмотивных — и именно потому, что в ней для автора романа заключены не только вопросы, но и отчасти ответы, в ней есть элементы положительного решения проблемы о путях человечества к истине и счастью.

С точки зрения романтика, только поэзия обладает силою видеть и чувствовать живую основу мироздания, поэзия есть и знание, и жизнь. И вот почему настоящий философ, человек, стремящийся к постижению истины, имеет право и просто обязан смотреть на мир глазами поэта. Крупнейший философ немецкого и европейского романтизма Шеллинг любил повторять, что его собственная натурфилософия «не только возникла из поэзии, но и стремилась возвратиться к этому своему источнику»⁶⁵.

В своей защите поэзии и поэтического начала как совершеннейших органов познания Одоевский был «шеллингианцем» никак не менее, чем сам Шеллинг. По его глубокому убеждению, познание истины требует от человека не столько прозрения ума, сколько прозрения сердца и души — поэтического прозрения. Недаром, противопоставляя в эпилоге романа русскую науку западной, Одоевский как существеннейшее достоинство русской науки выделяет ее своеобразную универсальность и связанное с этим торжество в ней поэтических (для романтика — универсальных и живых) элементов над собственно учеными: «Стихия в с е о б щ н о с т и, или, лучше сказать, в с е о б н и м а е м о с т и, произвела в нашем ученом развитии черту довольно замечательную: везде поэтическому взгляду в истории предшествовали ученые изыскания; у нас, напротив, поэтическое п р о н и ц а н и е предупредило реальную разработку».

В другом месте того же эпилога Одоевский устами Фауста провозглашает: «Великое дело попятить свой инстинкт и чувствовать свой разум! в этом, может быть, вся задача человечества. Пока эта задача не для всех разрешена, пойдем отыскивать те указки, которые какая-то добрая нянюшка дала в руки нам, рассеянным, ветреным детям, чтобы мы реже принимали одно слово за другое. Одна из таких указок называется у людей творчеством, вдохновением, если угодно, поэзией. При помощи этой указки род

⁶⁵ Г а й м Р. Романтическая школа, с. 540.

человеческий, хотя и не силен в азбуке, но выучил много весьма важных слов, например, что человек и человеческое общество есть живой организм».

Поэтический взгляд на вещи для романтика Одоевского — самый глубокий и самый верный взгляд. Поэтический путь познания для него — недогматический и истинный путь. И при этом самобытный, преимущественно русский. В этом отношении Одоевскому близки были другие русские романтики-любомудры, и в первую очередь А. С. Хомяков. А. С. Хомяков так писал о необходимых качествах хорошего историка: «Звание историка требует редкого соединения качеств разнородных: учености, беспристрастия, многообъемлющего взгляда, Лейбницевоу способности сближать самые далекие предметы и происшествия, Гриммова терпения в разборе самых мелких подробностей и проч., и проч. Об этом всем уже писано много и многими; мы прибавим только свое мнение. Выше и полезнее всех этих достоинств — чувство поэта и художника. Ученость может обмануть, остроумие склоняет к парадоксам: чувство художника есть внутреннее чутье истины человеческой, которое ни обмануть, ни обмануться не может»⁶⁶.

Отношение Одоевского к роли поэтического начала в деле постижения истины и в человеческой жизни вообще обусловило и его отношение к самой личности поэта. В идеальном обществе, каким оно представляется Одоевскому, поэт должен быть первым и самым почетным гражданином. В этом он придерживается взгляда, который не только не похож на взгляды его любимого философа Платона, но и прямо им противоположен. В утопической повести «4338-й год» Одоевский делает правителя государства «первым поэтом нашего времени», а сословие философов и поэтов — первым сословием. «Заезжий американец» говорит об этом утопическом государстве: «О! страна поэтов! у вас везде поэзия...»

В системе идей философского романа Одоевского, в его особенном сюжете, поэту также отводится самое высокое место. «Поэт, — говорится в рукописи молодых искателей истины, — есть первый судия человечества. Когда, в высоком своем судилище, озаряемый купиною несгораемой, он чувствует, что дыхание бурно проходит по лицу его, тогда читает он букву века в светлой книге всевечной жизни...»

В романе, в зависимости от того, каков общественный взгляд на поэта, оценивается нравственный уровень того или иного общества. Рисуя картину общественной жизни или рассказывая историю жизни отдельного человека, Одоевский не в последнюю очередь рассматривает их с точки зрения того, какое место в жизни занимает поэзия. Тема поэта и поэзии оказывается в «Русских ночах» ключевой в самом точном значении этого слова.

⁶⁶ Хомяков А. С. Записки о всемирной истории. — Полн. собр. соч. Изд. 2-е, т. 3. М., 1882, с. 31.

Это становится особенно заметным, начиная с ночи 4-й и 5-й. В этих главах романа много рассказов-притч, и все они так или иначе связаны с темой поэта и поэтического. В рассказах «Бригадир», «Бал», «Насмешка мертвеца», «Последнее самоубийство», «Город без имени» связь с темой носит негативный характер, что не делает ее менее значимой. В рассказах этих рисуется мир, лишенный поэтического — и он выглядит у Одоевского как потерянный мир.

4-я ночь открывается отрывком — новеллой, названной «Бригадир». Сюжет новеллы отчасти предваряет сюжеты «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого и в известном смысле «Скучной истории» Чехова. Как у Чехова и Толстого, эта история, рассказанная Одоевским, и скучная, и печальная, и трагически-горькая. В ней говорится о жизни обыкновенного статского советника, который во все дни свои не ведал «ни одной мысли, ни одного чувства». Только перед самой смертью, в последние мгновения, он успел просветленным и прозревшим взглядом оглянуться на свою жизнь — и в первый и в последний раз устыдился: «О, каким языком выразить мои страдания! Я начал думать! Думать — страшное слово после шестидесятилетней бессмысленной жизни! Я понял любовь! Любовь — страшное слово после шестидесятилетней бесчувственной жизни! И вся жизнь моя предстала во всей отвратительной наготе своей!»

«Бригадир» — новелла о человеке, лишенном «поэтического инстинкта» и именно потому прожившем пустую, никому не нужную жизнь. Одоевский показывает: виною всему — сам человек и не менее того «неумолимые условия общества». Следующий за «Бригадиром» рассказ «Бал» рисует обобщенную картину общества. Новеллы оказываются тесно связанными между собой и похожими по смыслу. В «Бале» перед нами предстает мир людей «с помертвелыми сердцами», глухих к добру и поэзии — пустых людей. И то, что это уже не один человек, а целый мир, делает картину особенно безотрадной.

Рассказы следуют один за другим с заметным нарастанием их эмоционального, музыкального звучания. Развитие сюжета идет crescendo. В конце рассказа «Бал» патетика звучания достигает своей кульминации, и по законам музыкального повествования за этим теперь должно последовать переключение в иную, контрастную тональность.

Такое музыкальное и смысловое переключение происходит в новелле «Мститель», которая следует сразу же за «Балом». Здесь тема страшного мира получает единственно возможное для романтического сознания разрешение. Герой новеллы «Мститель» — поэт, совершающий «тайнственное служение» «во время духовного смрада и общественного гниения». В поэте и заключена романтическая антитеза страшному миру. Поэт у Одоевского — мститель обществу, глухому к голосу высоких истин: «...Злодей торжествовал. Но в эту минуту я увидел человека, который при-

стально устремил глаза свои на счастливца. В сих неподвижных глазах я видел благородную злобу и ненасытное, неумолимое, но высокое мщение; его взоры до костей проникали счастливца; они поняли все, всю глубину его низости, исчислили все беззаконные трепетания его сердца, угадали все нечистые расчеты ума... грозная улыбка была на устах незнакомца... он не оставит счастливца, нигде преступный не укроется от ядовитого острия, образ нравственного чудовища врезался в память мстителя, и когда-нибудь он совершит над счастливцем очистительную тризну...»

За «Мстителем» в романе следует отрывок «Насмешка мертвеца». В нем — дальнейшее углубление основной темы и начало нового музыкального и смыслового цикла. На первый взгляд повторяется то, что было: новеллы, рассказывающие о страшном мире, сменяются новеллами со светлой тональностью, в которых звучит тема поэта и поэзии. Но повторяется лишь внешний рисунок и ход сюжета, но не самый сюжет. К сходным мотивам добавляются важные оттенки, меняется общий колорит повествования. Оно становится все более напряженным, пафосным, пророческим; более острыми в нем становятся контрасты, усиливается элемент фантастики и символики. Н. В. Станкевич писал о «Насмешке мертвеца» (или о «Насмешке мертвого», как рассказ назывался при первой его публикации): «Нашего Одоевского я начинаю очень любить. Его «Насмешка мертвого», напечатанная в «Деннице», — оазис среди пустынь этого альманаха, приводит меня в восторг своим пророческим тоном, своим фантастическим (искренне-фантастическим) колоритом. Говорят, он много печатает — давай-то Господи!..»⁶⁷.

В «Насмешке мертвеца» мертвые встают из гробов, чтобы с насмешкою взглянуть на то, чему прежде поклонялись и что теперь кажется безобразным, несмотря на видимую красоту. Перед читателем возникает образ красавицы «с ленивым сердцем», «беспрестанно охлаждаемым расчетами приличий», с умом, «беспрестанно сводимым с толку теми судьями общественного мнения, которые постигли искусство судить о других по себе, о чувстве по расчету, о мысли по тому, что им случилось видеть на свете, о поэзии по чистой прибыли, о вере по политике, о будущем по прошедшему».

Эта красавица — дитя суетного, жестокого мира: по ней легко узнать и мир, который ее породил и к которому она принадлежит. В новелле жизнь предстает при свете последней правды — перед лицом вечного. Чем-то это близко позднейшим, трагическим и высоким, обличениям общественной жизни в произведениях Льва Толстого.

Отрывок «Насмешка мертвеца» сменяется в романе отрывком «Последнее самоубийство». Его содержание так комментируется

⁶⁷ Письмо Н. В. Станкевича к Я. М. Неверову от 2 января 1834 г. — В кн.: Переписка Николая Владимировича Станкевича 1830—1840. М., 1914, с. 276.

Фаустом: «Это сочинение есть не иное что, как развитие одной главы из Мальтуса, но развитие откровенное, не прикрытое хитростями диалектики, которые Мальтус употреблял как предохранительное орудие против человечества, им оскорбленного».

По существу, картина, нарисованная в отрывке, выходит за рамки критики воззрений Мальтуса. Это сгущенное до невероятного видение безнравственного мира, в котором исчезло всякое понятие о высоком и добром. В этом мире «давно уже исчезло все, что прежде составляло счастье и гордость человека. Давно уже погас божественный огонь искусства...»

Идея «Последнего самоубийства» дополняется и развивается содержанием отрывка, открывающего 5-ю ночь и названного «Город без имени». Если в предыдущем отрывке Одоевский ведет полемику с Мальтусом, то в «Городе без имени» — с Бентамом, с его теорией пользы. Но картины в том и в другом отрывке в общем сходные. Для Одоевского важны не детали и частности в теориях Мальтуса и Бентама, а их одинаково ложные основания и бесчеловечный смысл.

Самое главное, с точки зрения Одоевского, заключается в следующем. Мир, построенный по законам Мальтуса или Бентама, оставляет в забвении «инстинкт сердца». Но это — важнейшее начало в человеке, и без него нет жизни.

В городе без имени люди ведут существование, которое представляет собой «искусственную жизнь», «составленную из купеческих оборотов». Основной закон в городе — польза. «Что бесполезно — то вредно, что полезно — то дозволено. Вот единственное твердое основание общества». «В семействах не было ни бесполезных шуток, ни бесполезных рассеяний, — каждая минута дня была разочтена, каждый поступок взвешен, и ничто даром не терялось». В городе без имени «естественная поэтическая стихия издавна была умерщвлена корыстными расчетами пользы».

То, о чем пишет Одоевский в «Городе без имени», относится к числу постоянных и самых заповедных его идей. В его произведениях очень часто понятие «полезное» употребляется со знаком минус и понятие «бесполезное» — как синоним высокого и духовного. В «Психологических заметках» В. Одоевский писал о русском народе: «Мы любим бесполезное, тогда как другие корпят над расчетами пользы; мы любим кинуть тысячи для минуты, прожить жизнь за один день — это дурно в меркантильном отношении, но показывает нашу поэтическую организацию; мы еще юноши; а что было бы с юношею, если бы он с ранних нор предался страсти банкира...»⁶⁸.

Поэтические стихии для Одоевского не только самые высокие, не только самые плодотворные, но и естественные стихии жизни. Когда их нет в обществе, для общества наступают старость и

⁶⁸ Сакулин П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 1, с. 592. (Разрядка в тексте цитаты моя. — Е. М.).

смерть. Город без имени, в котором буржуазный, меркантильный взгляд на вещи подавил все поэтическое, так же неизбежно обречен на гибель, как и тот, что живет по законам Мальтуса, о котором шла речь в «Последнем самоубийстве». И обречены они по одним и тем же, в сущности, причинам.

В обоих названных отрывках, при всем их апокалипсическом колорите, можно усмотреть трагический путь мысли Одоевского, но не отчаяние и безверие. Добро не перестает существовать оттого, что есть зло, прекрасное — оттого, что в мире так много безобразного. В конечном счете доброе и прекрасное не могут не проявить себя в жизни, не могут не восторжествовать — если не материально, то духовно. Таково глубокое убеждение романтика Одоевского. Таков один из главных мотивов его философского романа, который временами звучит чуть приглушенно, как бы уходит в глубину, чтобы затем опять выйти на поверхность и зазвучать с новой силой и убедительностью. Романтическое сознание Одоевского может быть трагическим, но не пессимистическим.

Между новеллами «Последнее самоубийство» и «Город без имени» есть небольшой отрывок, названный именем покровительницы искусства и гармонии — «Цецилия». Подобно тому как «Мститель» служил антитезой новеллам «Бригадир» и «Бал», так и «Цецилия» служит смысловым и эмоциональным противопоставлением новеллам «Последнее самоубийство» и «Город без имени». Страшному, умирающему миру, основанному на законах бездушия и голого меркантилизма, противопоставляется мир красоты и поэзии, мир высоких радостей, который открывается человеку через искусство.

В «Цецилии» мы находим своеобразный ответ романтика на трагические вопросы философии и трагические вопросы бытия. Ответ этот за пределами реально-бытового — и тем не менее по своему ясный, совсем не мистический. Подобно самому автору «Русских ночей», рассказчик, от имени которого ведется рассказ в «Цецилии», задается мучительными вопросами: «Кто же успокоит стон мой? Кто даст разум сердцу? Кто даст слово духу?» И как будто в ответ на эти вопросы возникает перед глазами героя храм святой Цецилии: «А там, за железною решеткою, в храме, посвященном св. Цецилии, все ликovalo; лучи заходящего солнца огненным водометом лились на образ покровительницы гармонии, звучали ее золотые органы, и, полные любви, звуки радужными кругами разносились по храму: как хотел бы несчастный взглянуть в это сияние, вслушаться в эти звуки, перелить в них душу свою, договорить их недоконченные слова...»

Эта картина вся заполнена звуками. Она не столько для глаза, сколько для слуха. Это подлинно музыкальная картина. Такой характер отрывка, в котором выражается положительная идея и предложено положительное решение, органичен для Одоевского. Характер отрывка романтический и по содержанию, и по стилистике, и он соответствует внутренней поэтике произведения.

Поэтическое начало, столь важное в жизни человека и человеческого общества, полнее всего проявляется в музыке. Так считали многие романтики — так думает и Одоевский. Человеку естественно-стремление выразить себя. В этом выражении себя — и акт самопознания, и счастье. Лучше и полнее всего может выразить себя человек в искусстве, но не во всяком искусстве одинаково. Стремится выразить невыразимое человеческой души словесная поэзия — и ей это трудно сделать. Но то, что бывает трудным и порой невозможным для искусства слова, само собою получается в музыке. Чувство невыразимого, утверждает Одоевский, есть чувство высочайшего влета, «высшая степень души человека», и «единственный язык сего чувства — музыка».

Согласно романтическим убеждениям Одоевского, в музыке заключено самое высокое и самое полное знание. Оно имеет дело не с внешним, а с внутренним, т. е. истинным «числом вещей». В свете этих представлений кажется естественным и глубоко закономерным стремление Одоевского придать своему слову возможно более музыкальный характер и форму. Закономерным представляется и то, что в романтическом и философском романе «Русские ночи», посвященном проблемам и путям человеческого знания, последние новеллы — «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор» и «Себастьян Бах» — прямо повествуют о музыке и музыкантах.

Рассказы о музыкантах находятся в ключевом и решающем месте развития сюжета: перед развязкой, финалом. В них заключена своеобразная идейная и сюжетная кульминация. Сюжет «Русских ночей» — решение вопросов об истине и человеческом счастье — достигает в этих рассказах самого высокого пункта.

Новеллы «Последний квартет Бетховена» и «Себастьян Бах» носят наиболее законченный, завершённый характер из всех рассказов и отрывков, входящих в роман. Это новеллы в самом точном смысле этого слова. В них есть свой собственный напряженный сюжет, в них раскрывается весь человек и вся жизнь человека. Вместе с тем в этих новеллах много глубоких мыслей и раздумий над тем, что особенно дорого Одоевскому: над сущностью искусства, над проблемами художественного творчества.

Бетховен и Бах в изображении Одоевского — истинные и в известном смысле идеальные художники. Им ведома радость творчества, трудная радость преодоления материала и его духовного выражения. Д. Веневитинов в статье «Анаксагор» утверждал, что подлинное искусство только там, где художник, побеждая трудности, передает «мысль свою»⁶⁹. Похожие мысли вкладывает в уста Бетховена Одоевский. Для Бетховена искусство — это «высокое усилие творца земного, вызывающего на спор силу природы». Там, где нет усилия, нет творчества, нет искусства, нет радости победы. Несчастье импровизатора, героя одноименной новеллы Одоевского

⁶⁹ Веневитинов Д. В. Избранное. М., 1956, с. 182.

го, как раз в том и заключается, что ему все дается без труда, что, производя с легкостью и механически, он не напрягает духовной своей силы и не знает, что такое «сладкие муки» и высокое счастье художественного созидания. Те муки и счастье, которые так хорошо знакомы и Бетховену, и Баху.

Мы уже знаем, как высоко оценил «Последний квартет Бетховена» Пушкин. Новелле о Бетховене не уступает по своим литературным достоинствам и рассказ о Бахе. Когда Одоевский говорит о Бахе, своем любимом музыканте, в самом тоне его повествования чувствуется высокое благоговение. Стиль новеллы о Бахе сродни баховской музыке: высоко-старинный, чистый, без аффектации, спокойно-величественный.

Бетховен и Бах, как они изображены в новеллах, им посвященных, в наибольшей степени соответствуют идеалу Одоевского. Из этого, однако, не следует, что они вполне идеальные герои. Таких для Одоевского просто не может быть, как не может быть вполне идеального знания и идеальной науки. Жизнь Бетховена и Баха, как это показывает Одоевский, высокая в творческих порывах и искусстве, не была свободна от недостатков и потерь. Оба великих музыканта, хотя и по разным причинам, не осуществили «всей полноты жизни».

«Полнота жизни», с точки зрения Одоевского, означает не только радость в искусстве и творчестве, но и радости нормального человеческого бытия. Бах, величайший из музыкантов, так и не узнал полноты жизни, потому что не узнал простых человеческих радостей: «...ему хотелось, чтобы кто-нибудь рассказал, как ему горько, посидел возле него без посторонних расспросов, положил бы руку на его рану... Но этих струн не было между ним и окружающими; ему рассказывали похвальные отзывы всей Европы, его спрашивали о движении аккордов, ему толковали о разных выгодах и невыгодах капельмейстерской должности... Вскоре Бах сделал страшное открытие: он узнал, что в семействе он был лишь профессор между учениками. Он все нашел в жизни: наслаждение искусством, славу, обожателей, кроме самой жизни; он не нашел существа, которое понимало бы все его движения, предупреждало бы все его желания, — существа, с которым он мог бы говорить не о музыке...»

Закрывающие роман истории великих музыкантов представляют собой ряд героических и одновременно трагедийных повествований. Герои этих историй более других заслуживали полноты жизни, они сознавали ее необходимость — и она оказалась для них недостижимой. В этом и была их трагедия. Высокая трагедия.

Понятие полноты жизни применимо, согласно воззрениям Одоевского, и к отдельной человеческой личности, и в равной мере к целому обществу, к общественному и государственному организму. В эпилоге «Русских ночей» Одоевский размышляет о полноте жизни применительно к России и к Западу. В эпилоге заключены многие мысли, которые по своей резкой противоположности идеям

«Философического письма» Чаадаева, заставляют вспомнить о нем. Сам Одоевский соотносил содержание эпилога с идеями Чаадаева, хотя и закончил писание эпилога еще прежде, чем появилось чаадаевское письмо. 17 ноября 1836 года Одоевский писал Шевыреву: «...два года тому назад, не имея почти никакого понятия о мыслях Ч (аадаева), я написал эпилог, заключающий книгу и как будто нарочно совершенно противоположный статье Ч.; то, что он говорит об России, я говорю об Европе, и наоборот. Ты знаешь мою мысль, о которой я намекнул мимоходом в Введении к Дому Сум. (смотри в Библи. для чтения: Кто сумасшедший?) и в «Русских ночах» о том, что Россия должна такое же действие произвести на ученый мир, как некогда открытие новой части света, и спасти издыхающую в европейском рубище науку...»⁷⁰.

В отличие от Чаадаева, Одоевский исполнен самого пылкого оптимизма в своем отношении к основам русской жизни и к ее истокам. В России он видит сильное стремление к «полноте жизни» и возможности ее осуществления. Всего этого нет на Западе. Россия, с ее задатками великого будущего, противопоставляется в эпилоге «больной» западной цивилизации. Характеризуя западную жизнь, Одоевский говорит о «неодолимой тоске», «отсутствии всякого верования», о «надежде без упования», «отрицании без утверждения». Он пишет о Западе: «...старый Запад, как младенец, видит одни части, одни признаки — общее для него непостижимо и невозможно; частные факты, наблюдения, второстепенные причины — скопляются в безмерном количестве; — для чего? с какою целью?..»

Некоторые суждения Одоевского, высказанные им в эпилоге, отчасти похожи на утверждения славянофилов. Похожи верой в цельность русской жизни и русского сознания, похожи противопоставлением России «загнивающей культуре Запада». Однако это сходство Одоевского со славянофилами носит более внешний, нежели глубокий характер.

Интересно, что уже в 1845 году, т. е. через год после выхода в свет «Русских ночей», резко обозначились принципиальные отличия точки зрения Одоевского на русскую жизнь и точки зрения славянофилов. В письме к А. С. Хомякову от 20 августа 1845 года Одоевский писал: «Странная моя судьба, для вас я западный прогрессист, для Петербурга — отъявленный старовер-мистик; это меня радует, ибо служит признаком, что я именно на том узком пути, который один ведет к истине»⁷¹.

Несомненно, что Одоевский шел своим особым путем, отличным от пути как славянофилов, так и западников. По-настоящему со славянофилами его роднило только одно: утопизм и ро-

⁷⁰ Сакулин П. Н. Указ. соч., т. 1, ч. 1, с. 612.

⁷¹ Труды по русской и славянской филологии. XV, Тарту, 1970, с. 334. См. там же статью В. Ф. Егорова и М. И. Медового об отношениях В. Одоевского со славянофилами.

маннизм его социальных воззрений. В пророчествах Одоевского о России, в его страстной апологии русской мысли и русской жизни заключалась не правда о современной ему России, а мечта о ней. В своем увлечении Одоевский принимает мечту за реальность. Он поступает в этом как истинный романтик. Романтической утопией закончил Одоевский свой роман, начав его романтическими идеями о путях самопознания.

После «Русских ночей», со второй половины 40-х годов и до самой смерти, Одоевский трудится упорно и в самых различных областях, но в области собственно литературной он создает совсем немного. В 1867 году он пишет в ответ на тургеневское «Довольно» свой очерк «Не довольно». Незадолго до смерти, в 1869 году, он опубликовал свой блестящий социальный памфлет под названием «Перехваченные письма». Но как бы ни были значительны эти произведения Одоевского, они не идут в сравнение ни с его повестями и рассказами 30-х годов, ни тем более с его философским романом. Во всяком случае, не будет большим преувеличением сказать, что «Русскими ночами» Одоевский подвел итог своей литературной деятельности и простился с нею.

Как писал Н. Котляревский, «Русские ночи» — это «исповедь целого поколения, свершившего свое дело и уступившего свое место новым людям»⁷³. Роман Одоевского оказался итоговым и для него самого как писателя, и для русского философского романтизма. Он заключил собою целую романтическую эпоху в русской жизни и в русской литературе и остался памятником этой эпохи.

⁷³ Котляревский Н. Владимир Федорович Одоевский. «Русские ночи». — В кн.: Котляревский Н. Старинные портреты. СПб., 1907, с. 151—152.

«Русские ночи» В. Одоевского явились одним из последних крупных произведений русского романтизма. Но не вообще романтизма, а романтизма как особого литературного направления. В 40-е годы XIX века в России на смену романтическому искусству окончательно пришел реализм, торжествовавший в лице так называемой «натуральной школы» полную победу. Все это, однако, не означает, что со сменой литературных направлений вовсе исчез тот тип художественного мышления, который лежал в основе романтической поэтики.

Поскольку романтизм был явлением исторически закономерным и живым, поскольку он был в известной мере обусловлен вечной потребностью человеческой души в идеале, в воплощении своей мечты, он, естественно, породил сильные традиции. Но традиции в искусстве, говоря словами И. Стравинского, «это не просто то, что унаследовано от отцов детьми, но что пронизывает течение жизни, что родится, растет, зреет, стареет и возрождается»¹.

Борьба реализма с романтизмом на практике оказалась не борьбой на уничтожение, а борьбой на преодоление. На преодоление того в романтизме, что стало косным, сдерживающим, ограничивающим живое творчество. В середине XIX века романтизм ушел с передовой линии искусства, он перестал существовать как господствующее направление, но романтические традиции продолжали жить и внутренне развиваться. При этом в самых совершенных своих проявлениях (поэзия Тютчева и Фета, например, раннее творчество Горького, поэзия Блока и т. д.) эти традиции дополняли реалистическое искусство и, дополняя, обогащали его. На протяжении второй половины XIX века и в XX веке романтические тенденции в русской литературе то затухали, становились второстепенными, то заявляли о себе с новой силой.

Возрождение и усиление романтических тенденций в литературе падало в основном на кризисные эпохи. Романтические веяния в послеромантическом искусстве указывают особенно заметно на состояние общественной атмосферы. Они являлись своеобразным барометром, регистрирующим предгрозовое давление в жизни. Не-

¹ «Литературная газета», 1971 г. 12 мая, с. 14.

даром в русской литературе второй половины XIX века эти веяния становятся более всего заметными в предреволюционные 90-е годы и прежде всего у писателя-революционера А. М. Горького.

Ранний Горький в значительной степени был романтиком. Романтизм раннего Горького — это его неприятие серой, будничной, жегероической действительности, его тоска по красивому человеку и красивой, достойной звания человека жизни. Романтизм Горького — как всякий подлинный романтизм, как подлинное искусство вообще — питался гуманистическими идеями. И он не мешал ему быть одновременно реалистом, правдивым бытописателем современности.

Романтические произведения Горького могли и не быть революционными по своей тематике. Но все они были порождены предреволюционной атмосферой жизни и воспринимались в этой атмосфере в соответствии с революционными потребностями. Лучше всего это можно проследить на программном произведении раннего Горького — «Песне о Соколе».

«Песня о Соколе» — программное произведение в том смысле, что эстетические и гуманистические идеалы писателя в нем выражены наиболее последовательно, четко и прямо. При этом они выражены в предельно концентрированной, прозрачно символической, обобщенной форме. «Песня о Соколе» — это романтический гимн вольному, смелому, безрассудно отважному в человеческой жизни. Гимн по содержанию и гимн по своему звучанию. Песня написана отчасти ритмизованной прозой, отчасти стихами. Мы знаем, романтики всегда испытывали особое влечение к ритмически организованной речи. Это было выражением их внутреннего пафоса, их стремления к высокому и отталкивания от обыденно-привычного.

Главные идеи Песни — идеи о жизни и человеке — раскрываются в противопоставлении двух образов — двух мировоззрений. У Горького часто — и не только в романтических его произведениях — персонажи прямо олицетворяют определенный взгляд на жизнь, определенный тип жизненного поведения. В «Песне о Соколе» такое олицетворение носит одновременно и символический и политический характер. Горьковские Сокол и Уж — главные герои Песни — это символы, которые в условиях предреволюционной эпохи исполнены были живого, современного политического интереса.

Сокол, его жизнь и его гибель воплощают горьковскую положительную концепцию человека. Истинное счастье человека — это порыв к свету, к свободе, к подвигу. Счастье не в мирных и сытых радостях, но в борьбе. Это напоминает лермонтовский положительный идеал и лермонтовских романтических героев — например, Мцыри. У Горького только еще сильнее обобщение и революционнее смысл. Революционнее прежде всего потому, что горьковский идеальный герой при всей своей «сказочности» прямо соотносился в сознании читателей с современной жизнью и стоящими перед пей революционными задачами.

Романтический пафос в раннем творчестве Горького выявлялся не только в символической форме и не в одних сказочных сюжетах. Для своего романтического чувства, для своего неприятия сущего — отрицания лжи и безрадостности современной жизни — Горький находит соответствующий материал и в реальной действительности. Так, в качестве материала для некоторых своих романтических произведений он избирает жизнь «дна» общества, а в качестве героев — босяков, людей, поставивших себя вне привычных общественных норм и законов.

Интерес Горького к босякам определялся больше всего их социальным положением, или, говоря точнее, их социальным отщепенством. Босяки были близки Горькому тем, что они уже по положению своему противопоставлены были привычному и ложному в основе общественному укладу. Горький отрицал современное общество, его мораль, его социальные установления как мыслитель, как художник, как революционер. Они отрицали общество в силу особенностей своего социального бытия. Это делало их союзниками Горького, хотя и особого рода. Не столько сами босяки привлекали к себе Горького, сколько их протест, их вызов обществу. Горький так же не был похож на босяков, как Лермонтов на Демона. Но подобно тому, как лермонтовский Демон явился художественным воплощением лермонтовского бунта против сущего, так и босяки в художественной плоти явили собою бунтарские идеи Горького о современной действительности.

Горьковские босяки — Челкаш, Коновалов и др. — были одновременно и вполне реальными героями и романтическими. Романтическими главным образом потому, что автор искал в них как бы себя самого: свое чувство, свой гнев, свою боль, свой протест. Конечно, в изображении босяков Горьким заметны черты идеализации, но идеализировал он в босяках свободную, гордую, мятежную силу, столь родственную его собственному духу, а не их самих, не босяков как социальный тип.

Реальные босяки, босяки, встречавшиеся в жизни, как правило, были далеки от революции. Не были революционерами они и в изображении Горького. Но пафос рассказов о босяках был тем не менее революционным. Художественный материал этих рассказов был таков, что он позволял писателю отрицать с помощью своих героев самые основы существующего общественного устройства, показывать ложь этих основ, их гибельность для человека: ложь господствующей морали, частной собственности, ложь и гибельность деспотической самодержавной власти.

Романтический характер многих ранних произведений Горького не подлежит сомнению. Но, как справедливо заметил А. Н. Соколов, романтизм Горького «нельзя ставить в прямую связь с романтизмом первой трети XIX века. Здесь — различные социально-исторические корни»². И не только корни. Романтизм первой трети

² Соколов А. Н. К спорам о романтизме. — «Вопросы литературы», 1963, № 7, с. 136.

XIX века, романтизм как особое и ведущее литературное направление поддерживался более или менее строгим теоретическим обоснованием, своей собственной романтической эстетикой. Романтизм Горького, романтизм как тип художественного мышления осознается нами лишь в самом общем виде, вне сколько-нибудь строгой системы эстетических понятий. Именно поэтому романтический пафос, романтический взгляд на мир не мешает Горькому быть в то же самое время и самым последовательным и принципиальным реалистом.

Это справедливо не только в отношении к Горькому, но и к другим романтически настроенным писателям конца XIX и XX вв. Это справедливо, в частности, и в отношении к романтическим веяниям и тенденциям в советской литературе.

Сильные романтические тенденции, неотделимые от реализма, наблюдаются в советской литературе уже при ее возникновении — в годы революции и гражданской войны. Романтизм молодой советской литературы явился выражением массового героического пафоса, призывом к творчеству, стремлением создать искусство, окрыляющее душу и тем самым помогающее делать насущное жизненное дело. Воздействие романтической поэтики в литературе того времени сказалось и в поэме А. Блока «Двенадцать», поднимающей революционную борьбу до уровня революционной мистерии, и в космическом мышлении пролетарских поэтов, группировавшихся вокруг литературного объединения «Кузница», и в героическом пафосе стихотворений молодого Николая Тихонова, и в напряженном, возвышенно-эпическом стиле «Железного потока» Серафимовича, и в остро конфликтных, отвлеченных от обиходно-бытового рассказах Бориса Лавренева, и в поэзии Эдуарда Багрицкого и Михаила Светлова и других.

В ранних стихах Н. Тихонова, например, перед читателем открывается мир поэзии праздничной, яркой, многоцветной и мужественной. Цикл стихов Н. Тихонова «Орда» открывается эпитафией из Баратынского: «Когда возникнул мир цветущий из равновесья диких сил...» Эпитафией к другому сборнику ранних стихов, посвященному характерное романтическое название «Брага», служат стихи А. Блока: «...И вечный бой! Покой нам только снится». В эпитафиях заявлено направление и основной пафос стихотворений обоих циклов. Это пафос утверждения жизни в ее ярком цветении и становлении, в ее движении и беспокойстве.

Герои ранних стихов Н. Тихонова люди невыдуманные, современные и вместе с тем незаурядные. Это люди сильных страстей, твердой решимости и воли — революционной решимости и воли:

...Но мертвые, прежде чем упасть,
Делают шаг вперед —
Не грапате, не пуле сегодня власть,
И не нам отступать черед.

За нами ведь дети, без глаз, без ног,
Дети большой беды,
За нами города на обломках дорог,
Где ни хлеба, ни огня, ни воды...

Излюбленные герои романтической лирики Тихонова — люди действия, и они раскрываются в действии. В значительной мере это и определяет жанровые особенности тихоновской романтической поэзии. Многие стихотворения, входящие в циклы «Орда» и «Брага», по своему жанру представляют род баллады. Баллады — это поэтические истории, рассказанные в музыкальном ключе, с авторским сочувствием и сопереживанием. Такими во всяком случае они были у Жуковского. Баллады Тихонова тоже истории и тоже рассказанные в лирическом ключе, но это истории в высшей степени современные. Баллада Тихонова — это современная быль, которая в силу своей высокой значительности художественно воспроизводится и воспринимается читателем как история — как то, что вошло уже в историю.

Н. Тихонов возродил в русской советской поэзии традиционно-романтический жанр баллады на новом материале и с обновленной соответственно материалу поэтикой. Его баллады носят характер героический и революционный и по содержанию и по форме. В них всегда ощущается резкий, обрывистый ритм — совсем не песенный, как у Жуковского, и даже не сказовый, — ритм движения, ритм марша, ритм эпохи:

Катятся звезды, к алмазу алмаз,
В кипарисовых рощах ветер затих,
Виштовка, подсумок, противогаз
И хлеба — фунт на троих...

В своих балладах Н. Тихонов продолжает и обновляет не только традиции русского романтизма начала XIX века, но и в равной мере традиции горьковского романтизма. Подобно героическим рассказам и поэмам раннего Горького, баллады Тихонова воспевают высокие деяния человека: человеческое мужество, величие подвига, «безумство храбрых».

Приемы романтической поэтики можно обнаружить не только в самых ранних стихотворениях Н. Тихонова, но и в более поздних его стихах. На многих его произведениях 20-х и последующих годов лежит печать романтической необыкновенности. Тихонов недаром так много писал о Востоке, о Кавказе. Кажется, что к восточным темам его привлекал — как и Пушкина в период его романтических увлечений, как и Лермонтова — экзотический, необыкновенный и незаурядный характер материала. Романтический пафос поэзии Тихонова проявляется между прочим и в том, что поэт любит экзотику, наслаждается экзотическим в природе, в людях, в словах:

За Гомборами скитаясь, миновал Телав вечерний,
Аллавердской ночью синей схвачен праздника кольцом.

Чихиртмой, очажным дымом пахли жаркие харчевни,
Над стenanьями баранов с перепуганным лицом...

Это начало стихотворения, носящего название «Ночной праздник в Алла-Верды», не только посвящено празднику: оно само празднично, многоцветно, многоголосо, звонкоголосо. В его стилистике есть что-то, напоминающее одновременно и Жуковского и Тютчева: необыкновенные, длинные, певучие слова, выводящие из ряда обыденного, возвышающие. Но в отличие от Жуковского и Тютчева, Н. Тихонов не уходит от земного, его не тянет к небу. Он умеет найти и донести до читателя возвышенное и необыкновенное в обыкновенном, в каждодневном существовании. Он пишет стихотворение о простом шофере, но пишет так, такими словами, что перед читателем возникает образ необычно картинный, почти сказочный:

Из духана небольшого на порог свинцовой ночи
Он выходит, разминаясь, у него веселый нрав,
Он шофер и кахетинец, кизикийски прост и прочен,
С ним лечу лихой дорогой от Сигнаха на Телав...

В подобных стихотворениях у Тихонова точно «сказка о правде»: в его стихах невыдуманная жизнь изображается в атмосфере радости, предельной полноты чувства, высокого ощущения красоты.

В романтической поэзии Тихонова воплощена высокая и возвышенная правда сущего. Это нечто существенно отличное от традиционного романтизма начала XIX века. Тихонов в своем творчестве выступает, пользуясь словами И. С. Тургенева, «романтиком от реализма».

Это определение можно распространить и на других советских поэтов и писателей романтического склада и мироощущения: на Багрицкого и Серафимовича, на Светлова и Лавренева, на поэтов и писателей как раннего периода развития советской литературы, так и более позднего времени.

Романтические традиции и романтический тип художественного мышления проявляются на протяжении всей истории советской литературы. Сугубо романтическим было от начала до конца творчество Александра Грина, прославлявшее «мужество, светлый строй мыслей и чувств»³. Романтическая настроенность чувствуется во многих произведениях Ю. Олеши и К. Паустовского. По законам романтической иронии построены живые, веселые, мудрые пьесы Е. Шварца. Романтическим и героическим пафосом проникнута драматургия В. Вишневского.

³ Паустовский К. Несколько отрывочных мыслей.—Собр. соч., в 6-ти т., т. 1. М., 1957, с. 13.

К. Паустовский писал в предисловии к собранию своих сочинений: «Романтическая настроенность не позволяет человеку быть лживым, невежественным, грусливым и жестоким. В романтике заключена облагораживающая сила. Нет никаких разумных оснований отказываться от нее в нашей борьбе за будущее и даже в нашей обыденной трудовой жизни»⁴.

Романтика — не художественный метод, а определенная настроенность человеческой души, в том числе и писательской души. В наше время и писатели, и ученые предпочитают говорить не о романтизме, а именно о романтике. Дело тут не в словах, но в содержании понятий. Романтизмом называют литературное направление и метод. Как направление и как метод романтизм в основе своей противоположен реализму. Иное дело романтика.

Романтика, не противопоставляющая себя действительности, но помогающая построить ее на высоких человеческих началах, не только не противоречит, но и находится во внутреннем согласии с нашей жизнью. Она находится в согласии и с основной, реалистической направленностью советской литературы с методом социалистического реализма.

Романтика и романтические веяния с новой силой проявились в советской литературе в годы Великой Отечественной войны. Грозная и героическая атмосфера тех лет определила сильный элемент романтики в произведениях того времени. Интересно, что романтическими по своему пафосу были не только произведения военных лет, написанные Н. Тихоновым или Алигер, Гудзенко или Коганом, но и произведения, созданные такими убежденными и последовательными реалистами, как А. Толстой и А. Фадеев.

Романтика и романтические традиции нашли выражение и в произведениях послевоенной и современной советской литературы: в трилогии Гончара, посвященной Отечественной войне, и в его же «Тронке», в поэме Межелайтиса «Человек» и в романах Стельмаха, в драматургии Корнейчука и А. Салынского.

Романтическая система, как она сложилась в эпоху господства романтизма как особого литературного направления, возрождена быть не может. Но элементы этой системы и еще более романтический взгляд и романтическая увлеченность живут в последующих эпохах, живут в литературе, принимая все новые формы, подчиняясь иным художественным методам и иным художественным и общественным задачам.

Проблема романтических традиций в литературе конца XIX и XX века, в частности в советской литературе, относится к числу важных и серьезных. Я коснулся здесь ее лишь в самом общем виде, конспективно. Остановиться на ней сколько-нибудь обстоятельно — значило бы далеко выйти за рамки поставленных в этой книге пределов. Это особая, большая тема, и она требует специального внимания и специальной работы.

⁴ Паустовский К. Несколько отрывочных мыслей.— Собр. соч., т.1, с.9.

СОДЕРЖАНИЕ

Понятие о романтизме. Русский романтизм	3
Созерцательный романтизм Жуковского	25
Поэты-декабристы. Гражданский революционный романтизм поэзии Рылеева	53
Романтическая поэзия Пушкина	74
Романтизм Лермонтова	113
Русский философский романтизм	145
Лирика Веневитинова	—
Философская лирика Тютчева	170
Философская романтическая проза В. Одоевского	200
Заключение	232

56 к.

